



**UGS**

26-28 EYLÜL 2016

2016

ULUSLARARASI

GEÇMİŞTEN GELECEĞE

SANAT SEMPOZYUMU VE SERGİSİ

**Bildiriler Kitabı**





**Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat  
Sempozyumu  
26-28 EYLÜL 2016**

**BİLDİRİLER KİTABI**

**EDİTÖRLER**

---

Doç. Dr. Muammer CENGİL  
Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ  
Öğr. Gör. Ekrem DERMAN

**DÜZENLEYENLER**

---

Hitit Üniversitesi  
İskilip Kaymakamlığı  
İskilip Belediyesi

ÇORUM 2016

**ISBN**

978-605-5244-09-5

**Yayın Erişim Tarihi**

19.12.2016

**İletişim**

Öğr. Gör. Cesur Yusuf GÖKER

Öğr. Gör. Ekrem DERMAN

Öğr. Gör. Sema CİVELEK

Hitit Üniversitesi

İskilip MYO

Çorum Cad. Bahabey Mah. No:132 İskilip/Çorum

Telefon: 0364 511 05 50

ugs2016@hitit.edu.tr

**Grafik Tasarım**

Öğr. Gör. Ekrem DERMAN

**ETKİNLİK SPONSORLARI**

*Bu bildiri kitabının her hakkı saklıdır. Bu yayının tümü veya hiçbir bölümü önceden izin alınmaksızın çoğaltılamaz, basılıp yayınlanamaz, kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz. Bu yayında yer alan yazılarda öne sürülen görüşler yazarların kişisel görüşleridir; yazılar ile ilgili her türlü sorumluluk yazarlara aittir.*

Ekim, 2016

## SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

**Prof. Dr. Reha Metin ALKAN** (Hitit Üniversitesi Rektörü)

**İskilip Kaymakamı**

**Recep ÇATMA** (İskilip Belediye Başkanı)

**Doç. Dr. Muammer CENGİL** (İskilip MYO Müdürü)

## SEMPOZYUM YÜRÜTME KURULU

**Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ** (Dumlupınar Üniversitesi)

**Öğr. Gör. Abdulkadir ÖZDEMİR** (Hitit Üniversitesi İskilip MYO)

**Öğr. Gör. Ekrem DERMAN** (Hitit Üniversitesi İskilip MYO)

**Öğr. Gör. M. Erol ÇALMAZ** (Hitit Üniversitesi İskilip MYO)

**Öğr. Gör. Neslihan YILMAZ TOPRAK** (Hitit Üniversitesi İskilip MYO)

**Öğr. Gör. Serkan TULUK** (Hitit Üniversitesi İskilip MYO)

## BİLİM KURULU

**Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER** (Uludağ Üniversitesi)

**Prof. Dr. Alparslan UÇAR** (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)

**Prof. Dr. Asiye KORKMAZ** (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

**Prof. Dr. Assem Abdel FATTAH** (Minya University-MISIR)

**Prof. Dr. Basri ERDEM** (Işık Üniversitesi)

**Prof. Dr. Faruk TAŞKALE** (Mimar Sinan Üniversitesi)

**Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN** (Erciyes Üniversitesi)

**Prof. Dr. Hüseyin ELMAS** (Selçuk Üniversitesi)

**Prof. Dr. Kerstin MEY** (School of Media Arts and Design University of Westminster- İngiltere)

**Prof. Dr. Lela GELEISHVILI** (Tiflis Devlet Üniversitesi-Güecistan)

**Prof. Dr. Mehmet YILMAZ** (Gazi Üniversitesi)

**Prof. Dr. Mustafa BIYIK** (Hitit Üniversitesi)

**Prof. Dr. Nina BOUTKEVITCH** (Russian State Vocational Pedagogical University-Rusya)

**Prof. Dr. Nurseren TOR** (Mersin Üniversitesi)

**Prof. Dr. Ricardas BARTKEVICIUS.** (Vilnius Pedagogical University-Litvanya)

**Doç. Dr. Ahmet ÇAKIR** (19 Mayıs Üniversitesi)

**Doç. Dr. Bülent SALDERAY** (Gazi Üniversitesi)

**Doç. Dr. Bünyamin BALAMİR** (TOBB Üniversitesi)

**Doç. Dr. Deniz KORKMAZ** (Osmangazi Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ** (Akdeniz Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Fatih ÖZKAFA** (Selçuk Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ** (Çankırı Karatekin Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Levent MERCİN** (Dumlupınar Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Mehmet MEMİŞ** (Sakarya Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Meral AKAN** (Selçuk Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Muammer CENGİL** (Hitit Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Münevver ÜÇER** (Mimar Sinan Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Nurettin GÜLAÇTI** (Dumlupınar Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Oktay HATİPOĞLU** (Atatürk Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU** (Akdeniz Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ** (Dumlupınar Üniversitesi)  
**Doç. Dr. Roza SULTANOVA** (Tataristan Bilimler Akademisi)  
**Doç. Dr. Zuhâl TÜRKTAY** (Selçuk Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL** (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Attila DÖL** (Niğde Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Celalettin KARADAŞ** (Atatürk Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Esra KESKİN** (Hitit Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Ezgi GÖKÇE** (Uşak Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Filiz KARAFKI** (Hitit Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Kadir ÇAYIR** (Çankırı Karatekin Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Kaya ÜÇER** (Mimar Sinan Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Nazik ÇELİK** (Dumlupınar Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Safiye SARI** (Atatürk Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Şansal ERDİNÇ** (Gazi Üniversitesi)  
**Yrd. Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ** (İstanbul Üniversitesi)

#### **SEKRETERYA**

**Öğr. Gör. Cesur Yusuf GÖKER** (Tel: 0544 473 33 71)  
**Öğr. Gör. Ekrem DERMAN** (Tel: 0533 285 24 37)  
**Öğr. Gör. Sema CİVELEK** (Tel: 0505 400 36 09)

## SUNUŞ

### Değerli Okurlar,

Üniversitemizin 10. Kuruluş Yılı Etkinlikleri kapsamında Üniversitemiz ve İskilip Kaymakamlığının ortaklığında zengin kültür ve sanat hazinesine sahip olan Çorum ilimizde, 26 - 28 Eylül 2016 tarihlerinde “Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu ve Sergi Açılışı”nda 191 katılımcının bulunduğu 216 karma eser, 3 katılımcının kişisel sergisi ve 11 workshop katılımcısı yer almış olup, 160 katılımcı ile 118 bildiri sunuldu.

Üniversitemizin yayınlarına kazandırdığımız “Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu ve Sergi Açılışı”nda sunulan değerli bilgilerin verildiği etkinlik sonrasında hazırlanan bildiri kitapçığımız inanıyorum ki hafızalarda önemli yer edinecektir.

Yontma Taş Çağı (Paleolitik) Cilalı Taş Devrinde (Neolitik) Kalkolitik Dönemin 4. aşamasından itibaren insan yerleşiminin olduğu Çorum ili; Hitit, Frig, Kimmer, Med, Pers, Galat, Roma, Bizans, Selçuklu, Danişmend, Moğol, Eretna, Kadı Burhanettin ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde her zaman gözde bir yaşam alanı olmuştur. Bu özelliği nedeniyle, oldukça zengin bir kültür ve sanat hazinesine sahip olan Çorum’da, yurt içi ve yurt dışındaki seçkin üniversitelerde görev yapan akademisyenlerimiz ile sanat uygulayıcıları ve eğitimcilerinin bir araya gelerek geçmişten geleceğe çok yönlü olarak sanatın ele alındığı etkinliğimizle şehrin kültürel mirasına katkı sağlanmıştır.

Ulusal ve uluslararası bilim arenasında çalışmalarını sürdüren farklı deneyim ve birikimlere sahip akademisyenlerimiz ile araştırmacıların yaptıkları çalışmaları ilimizde tanıtılmalarının yanı sıra söz konusu sempozyum akademisyenler arasında uluslararası düzeyde yeni iş birliklerini sağlayarak Çorum ili ve çevresinin kültürel turizminin gelişimine de katkıda bulunmuştur.

Çorum sadece Anadolu’da değil, dünya Medeniyet Tarihi’nin oluşmasında da önemli bir yer tutmaktadır. Bugün de zengin kültürel mirası, tarihî önemi, coğrafi konumu, hinterlandının geniş olması, ticarî alt yapısı, ekonomik gelişimi ve geleceğe dönük vizyonuyla önemini korumaktadır.

Geniş açıdan bakıldığında, aslında düzenlenen etkinliğin sadece mikro anlamda değil; makro anlamda da insanlığa hizmet etmekte olduğunu görmemek mümkün değil. Üniversitemiz, ilk yerleşim yeri ve uygarlığa açılan ilk kapı olan Çorum ilimizin tanıtımı anlamında çok önemli bir görevi üstlenmekte olup bu kaynak eserle bulunduğu şehre, bölgesine, ülkesine, milletine ve dünyaya çok değerli, anlamlı bir hediye sunmakta ve kültürel bir miras bırakmaktadır.

İçerisindeki bilgilerin gelecek nesillere aktarılması adına kalıcı, bilgi ve belge niteliği taşıdığına da inandığım bu kaynak eserin sizlere ulaşmasında bilgi, belge ve emekleriyle katkıda bulunan herkese en kalbi duygularla şükranlarımı sunarken binlerce yıllık geçmişe sahip bir kültür mozaïği olan Çorum ilimize kazandırılan bu eser, daima daha iyiyi arayan ve gönüllü olarak emeklerini bir araya getirenlerin eseridir.

Bu duygu ve düşüncelerle, hazırladığımız bu yayında katkısı ve emeği bulunan en başta İskilip Kaymakamlığına, tüm kamu kurum ve kuruluş temsilcilerine, sivil toplum kuruluşlarına, tüm akademik ve idari personelimize, değerli hemşehrilerime ve bizlere maddi/manevi destek veren tüm gönüldaşlarımıza teşekkür ediyorum.

Her alanda gelişim ivmesini sürdüreceğine inandığım Büyük Hitit Ailesi, şimdiye kadar başardıklarından aldığı güç, cesaret ve tüm kazanımlarıyla “Dünyanın Merkezinde Bir Dünya Üniversitesi” olma yolunda hızlı ve emin adımlarla ilerlemeye devam edecektir. Ümidim ve dileğim, yapılacak hizmetlerin gelecekte de katlanarak artmasıdır. Bu kuruma hiçbir beklenti olmadan hizmet etmek en büyük onurdur.

Hep birlikte el ele vererek Hitit Üniversitesi’ni sadece ülkemizin değil, dünyanın saygın bilim yuvalarından biri haline getireceğimize olan inancımınla en içten sevgi ve saygılarımı sunuyorum.

**Prof. Dr. Reha Metin ALKAN**

**Hitit Üniversitesi Rektörü**

## BİLDİRİLER

SUNUŞ	7
ESTETİK BİLİMİ VE SANAT	
<b>Prof. Ayşe ÖZEL</b> , <i>Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i>	12
BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN KALEMİNDEN TUVALE YANSIYAN ÇORUM'UN RENKLERİ VE BİÇİMLERİ	
<b>Doç. Dr. Zehra Canan BAYER</b> , <i>Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi</i>	17
ALGI PSİKOLOJİSİ VE GÖRSEL SANATLAR	
<b>Doç. Dr. Bülent SALDERAY</b> , <i>Gazi Üniversitesi G.S.F. Temel Sanat Bilimleri Bölümü</i>	27
TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YORUMLARIYLA NEŞET GÜNAL VE ESERLERİ	
<b>Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ</b> , <i>Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü</i> <b>Cemil SERTTAŞ</b> , <i>Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E., Birleşik SanatlarAnasanat Dalı</i>	43
ÇOK YÖNLÜ SANATSAL KİŞİLİĞİ İLE ABİDİN DİNO VE ÇAĞDAŞLARI	
<b>Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ</b> , <i>Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü</i> <b>M. Çağatay UMay</b> , <i>Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E., Birleşik SanatlarAnasanat Dalı</i>	51
VAN- BARDAKÇI KÖYÜ'NDE SERAMİK PİŞİRİMİ	
<b>Dr. Atilla BATMAZ</b> , <i>Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü</i>	59
YÖRESEL KADIN GİYİMİ ANALİZİ; ÇORUM İLİ ÖRNEĞİ	
<b>Öğr. Gör. Nuray DEMİREL AKGÜL</b> , <i>Gazi Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler MYO</i> <b>Öğr. Gör. Z. REYHAN ŞENTÜRK</b> , <i>Gazi Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler MYO</i>	67
ÇORUM KÖY EL SANATLARI-TARIM İLİŞKİSİ	
<b>Prof. Dr. Sevinç ARCAK</b> , <i>Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi</i> <b>Yrd. Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU</b> , <i>Ankara Üniversitesi G.S.F.</i>	79
ÇORUM HALK EĞİTİM MERKEZLERİNDE AÇILAN YÖRESEL EL SANATLARI KURSLARINA OLAN TALEP İLE DİĞER EL SANATLARINA OLAN TALEBİN KARŞILAŞTIRILMASI	
<b>Öğr. Gör. Merve DANİŞMAN</b> , <i>Gazi Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler MYO</i>	88
MUĞLA İLİ MİLAS İLÇESİ ÇOMAKDAĞ-KIZILAĞAÇ MAHALLESİ GELENEKSEL KADIN GIYSİLERİ ÖZELLİKLERİ	
<b>Öğr. Gör. Mutlu ALTINAY</b> , <i>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Milas M.Y.O.</i>	95
MİLAS VE ÇEVRESİNDE GELENEKSEL EL İŞLEMELERİNDE TÜRLER	
<b>Yrd. Doç. Dr. Gülizar ÇELEBİLİK</b> , <i>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Milas M.Y.O.</i> <b>Öğr. Gör. Sema CİVELEK</b> , <i>Hittit Üniversitesi İskilip M.Y.O.</i>	116
ŞAHMERAN MOTİFİNİN GELENEKSEL TEKSTİLDE KULLANILDIĞI ALANLAR	
<b>Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Nihal YURT</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Öğrenci</i>	129
GELENEKSEL SANATLARDA İLETİŞİM ARACI OLARAK	
<b>Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Arş. Gör. Gökçe COŞKUN</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i>	139
İLK TEKSTİL ÜRÜNÜ OLAN "KEÇE SANATININ" GÜNÜMÜZDEKİ UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA	
<b>Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ</b> , <i>Çankırı Karatekin Üniversitesi</i>	152
MODA TASARIMINDA YENİ BİR GÖRSEL DİL ÜZERİNE ATÖLYE ÇALIŞMASI	
<b>Yrd. Doç. Safiye SARI</b> , <i>Atatürk Üniversitesi, G.S.F.</i>	159
SERAMİK SANATINDA SAGAR PİŞİRİM TEKNİĞİ	
<b>Öğr. Gör. Ayşegül ACAR</b> , <i>Süleyman Demirel Üniversitesi, Gönen MYO</i>	175
BİTİRME PROJESİ DERSİNİN, ÖĞRENCİLERİN GELİŞİMİNE VE ÇALIŞMA HAYATLARINA ETKİSİ MODA TASARIM PROGRAMI ÖRNEĞİ	
<b>Öğr. Gör. Çimen BAYBURTLU</b> , <i>Marmara Üniv. Takı Tek. ve Tasarımı Yüksekokulu</i> <b>Öğr. Gör. Demet ÖZNAZ</b> , <i>Marmara Üniv. Teknik Bilimler M.Y.O.</i> <b>Yrd. Doç. Dr. Gülhan ACAR BÜYÜKPEHLİVAN</b> , <i>Marmara Üniv. Tek. Bil. M.Y.O.</i> <b>Doç. Dr. Nuriye İŞGÖREN</b> , <i>Marmara Üniv. Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu</i> <b>Yrd. Doç. Leyla ULUSMAN</b> , <i>Marmara Üniv. Takı Tek. ve Tasarımı Yüksekokulu</i>	185
SİLLE YÖRESİ GELENEKSEL KADIN GİYİMİNDE KULLANILAN ZIBBA ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ	
<b>Arş. Gör. Dr. Kezban SÖNMEZ</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i>	199
GAZİANTEP İLİNDE SEDEF KAKMACILIĞI	
<b>Arş. Gör. Mehmet AKTÜRK</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i>	214
SELÇUKLU GEOMETRİK DESENLERİ ARASINDA YER ALAN YILDIZ SEMBOLÜNÜN GÜNÜMÜZ ÜRÜNLERİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI	
<b>Arş. Gör. Ozan SOYUPAK</b> , <i>İstanbul Teknik Üniversitesi</i>	232



TÜRK İSLAM SANATI VE ZİHİNSEL ARKA PLANI	
<b>Doc. Dr. Muammer CENGİL</b> , <i>Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi</i> -----	243
ANADOLU KADIN İDOLLERİNİN İŞLEME TEKNİKLERİ İLE YENİDEN YORUMLANMASI	
<b>Yrd. Doç. Dr. Emine KOÇAK</b> , <i>Çankırı Karatekin Üniversitesi G.S.F</i> -----	251
GÜNÜMÜZDE TERAPİ AMAÇLI UYGULANAN EL SANATLARININ KULLANILAN MALZEME ÖZELLİKLERİ VE HAM MADDELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	
<b>Uzm. Nurşen ÜNAL KOYUNCU</b> , <i>Amasya Toplum Ruh Sağlığı Merkezi</i> -----	260
GÜNEŞ KURSU' NUN IŞIĞINDA YAPILAN TAKILAR	
<b>Öğr. Gör. Gülhan GÜLDÜR</b> , <i>Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O.</i> -----	268
KADIN MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN SAHNE DENEYİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME	
<b>Yrd. Doç. Dr. Ali AYHAN</b> , <i>İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi</i> , <b>Tuba GÜRBÜZ</b> , <i>İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü</i> -----	275
MİRİAM SCHAPIRO VE FAMAJ	
<b>Arş. Gör. Gülşah TONTU ÖZDEMİR</b> , <i>Cumhuriyet Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	294
ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN EKO-MODAYA İLİŞKİN FARKINDALIK DÜZEYLERİ (HİTİT ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)	
<b>Doç. Dr. Saliha AĞAÇ</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Öğr. Gör. Mücella BAYLAVLI</b> , <i>Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler M.Y.O.</i> -----	302
CUMHURİYET İLE YÜKSEKÖĞRETİMDE GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ	
<b>Öğr. Gör. Selma YILMAZ</b> , <i>Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler M.Y.O.</i> <b>Öğr. Gör. Tuğba Gülen</b> <i>Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler M.Y.O.</i> -----	312
SERAMİK SANATINDA YENİ VE ALTERNATİF BİR BİÇİMLENDİRME YÖNTEMİ OLARAK AŞINDIRICILI SU JETİ KULLANIMI	
<b>Yrd. Doç. Elif AĞATEKİN</b> , <i>Şeyh Edebalı Üniversitesi G.S.F.</i> -----	319
KAHRAMANMARAŞ GELENEKSEL KONUTLARINDA KAPI SÜSLEME MOTİFLERİ	
<b>Öğr. Gör. Cavit POLAT</b> , <i>Şeyh Edebalı Üniv. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi</i> -----	328
SAVAŞ YIKINTILARINDA PLASTİK BETİMLEMELER	
<b>Okt. Necla TOSMUR</b> , <i>Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi</i> -----	342
ÖZGÜN BASKI RESİMDE ÇAĞDAŞ BİR ÜSLUP: ATIF ATALAYER	
<b>Doç. Dr. Emine NAS</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Arş. Gör. Mehmet AKTÜRK</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> -----	351
ÇOKKÜLTÜRLÜLÜĞÜN GÜNÜMÜZDE KABULÜ VE GÖRSEL SANATLARDA KULLANIMI	
<b>Yrd. Doç. Nuray AKKOL</b> , <i>Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi</i> -----	360
ELMALI TEKE BEY HAMAMININ FIGÜR VE SEMBOLLERDEN OLUŞAN SÜSLEME UNSURLARININ İKONOĞRAFİSİ	
<b>Öğr. Gör. Zeynep Çiğdem ÇENGEL</b> , <i>Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü</i> -----	369
SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA ALTERNATİF BİR ÜRETİM ÖRNEĞİ "ATIK KADIN ÇORABINDAN KADIN ELBİSESİ"	
<b>Öğr. Gör. Nisa Nur DUMAN</b> , <i>Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu</i> <b>Öğr. Gör. Esra TAMBAY</b> , <i>Plato Meslek Yüksekokulu</i> -----	377
GELENEKSEL GİYSİLERDE REPRODÜKSİYON	
<b>Öğr. Gör. Selma YAKUT</b> , <i>Necmettin Erbakan Üni., Ereğli Kemal Akman MYO</i> <b>Öğr. Gör. Serap MUTLU</b> , <i>Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler MYO</i> -----	383
AYAKKABI DÜNYASI MAĞAZALARININ ARŞİVİNDEKİ AYAKKABI KOLEKSİYONUNDAN 15 ÇİFT GELENEKSEL AYAKKABI ÖRNEĞİNİN İNCELENMESİ	
<b>Öğr. Gör. Hatice SOMÇAĞ</b> , <i>Ankara Üniversitesi Beypazarı MYO</i> ,-----	393
HİTİT KÜLTÜRÜNÜN ÜRETİLEN HEDİYELİK VE TURİSTİKEŞYAYA ETKİLERİ	
<b>Öğr. Gör. Hilal BOZKURT</b> , <i>Hitit Üniversitesi İskilip M.Y.O.</i> <b>Prof. Dr. Nuran KAYABAŞI</b> , <i>Ankara Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	408
TÜRK SANATINDA CİLTÇİLİK VE 16. YÜZYIL SEÇİLMİŞ KİTAP CİTLERİ	
<b>Yrd. Doç. Dr. Betül COŞKUN</b> , <i>Batman Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	417
KONYA İLİNDEN ALINAN ÜÇ FARKLI KİL ÖRNEĞİNİN SERAMİK ASTAR YAPIMINDA KULLANILMASI VE FARKLI FIRIN ATMOSFERİNDE ETKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI	
<b>Öğr. Gör. Azize Melek ÖNDER</b> , <i>Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi</i> .-----	424
ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDA 1960-1969 YILLARI ARASINDA GÖRÜLEN MİMARİ DUVAR YÜZEYİ TASARIMLARI	
<b>Uzm. Gülşen KAHRAMAN</b> , <i>Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi</i> -----	445

ÇORUM İLİ İSKİLİP İLÇESİ SOĞUCAK KÖYÜNE AİT KİLİM ÖRNEKLERİ <b>Doç. Dr. H. Sinem ŞANLI</b> , <i>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Öğr. Gör. Begül ÖZKOCA</b> , <i>Hitit Üniversitesi İskilip M.Y.O.</i> -----	455
FARKLI YAŞ GRUPLARINDAKİ BAYAN TÜKETİCİLERİN ÜÇ FARKLI GIYSİ TÜRÜNDEKİ RENK VE DESENLERE YÖNELİK TERCİHLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI <b>Doç. Dr. Nurgül KILINÇ</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Arş. Gör. Asuman YILMAZ FİLİZ</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> -----	466
ANAOKULU ÖĞRENCİLERİNİN HAYAL GÜÇLERİNİ KULLANARAK RESİMSEL ANLATIM BECERİLERİNİN GELİŞTİRİLMESİ <b>Doç. Dr. Pesent DOĞAN</b> , <i>Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi</i> -----	479
ELMA MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ANALİZİ <b>Yrd. Doç. Dr. Esra KESKİN</b> , <i>Hitit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi</i> -----	486
SANAT VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İŞÇİLERİ OLARAK SANATÇILAR: İSTİHDAM İLİŞKİLERİ VE SOSYAL GÜVENLİKLERİ <b>Yrd. Doç. Dr. Menekşe ŞAHİN</b> , <i>Hitit Üniversitesi</i> -----	494
ANADOLU MEDENİYETLERİ MÜZESİ” KOLLEKSİYONUNDA BULUNAN CAM BONCUKLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA <b>Yrd. Doç. Dr. N. Tomris YALÇINKAYA</b> , <i>G.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> <b>Gülten GÖNEN</b> , <i>Eğitmen, Etisem Eğt. Merkezi</i> -----	502
SANATTA ESİNLENME: RESİMDEN FOTOĞRAFA <b>Dr. Figen GİRĞİN</b> , <i>Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi</i> -----	518
KÜLTÜREL VE MİMARİ DEĞERLERİN TAKİ TASARIMA YANSIMASI <b>Öğr. Gör. Aliye KURNAZ</b> , <i>Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O.</i> -----	528
ALACA – HÜSEYİN GAZİ KÜLLİYESİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME <b>Oktay GÜNDOĞDU</b> <i>Uzman Sanat Tarihçi</i> -----	544
GRAFİK TASARIM SÜRECİNDE İNFOGRAFİK TASARIMLAR <b>Öğr. Gör. Eda CERİT</b> , <i>T.C. İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu</i> -----	565
YENİ BİR REKLAM MECRASI OLARAK PANORAMİK SANALTUR <b>Öğr. Gör. Ekrem DERMAN</b> , <i>Hitit Üniversitesi İskilip MYO</i> -----	573
ÇEYİZ YOLUYLA AKTARILAN BAZI DOKUMALARIN BOZULMALARI VE KORUNMASINA YÖNELİK ÖNERİLER <b>Dr. Ayşem YANAR</b> , <i>Ankara Üniversitesi, G.S.F.</i> <b>Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN</b> , <i>Ankara Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	583
EDİRNE MURADIYE CAMİİ KALEM İŞİ TEZYİNATI VE NAKKAŞ SAFİ <b>Yrd. Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL</b> , <i>Necmettin Erbakan Üniversitesi G.S.F.</i> <b>Naciye DETSELİ</b> , <i>Öğrenci, Necmettin Erbakan Üniversitesi G.S.F.</i> -----	591
SANAT ESERLERİ VE MÜZE SİGORTALARI: ULUSLARARASI UYGULAMALAR KAPSAMINDA BİR ARAŞTIRMA <b>Yrd. Doç. Dr. İsmail YILDIRIM</b> , <i>Hitit Üniversitesi Finans, Bankacılık ve Sigortacılık Böl.</i> -----	605
DÜNÜN DİNAMİKLERİYLE BUGÜNÜ YENİDEN İNŞA ETMEK: KUMI YAMASHITA <b>Öğr. Gör. Emine Dilek YALÇIN</b> , <i>Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp E.F.</i> -----	613
GELENEKSEL MOTİFLERİN GÖRSEL SANATLAR DERSİ ARACILIĞIYLA YAŞATILMASI ÜZERİNE İNCELEMELER <b>Öğrt. Hatice YUMAK</b> , <i>Milli Eğitim Bakanlığı</i> <b>Öğr. Gör. Neslihan YILMAZ TOPRAK</b> , <i>Hitit Üniversitesi İskilip M.Y.O.</i> -----	622
TEKİRDAĞ’IN KÜLTÜREL MİRASI DOKUMA GÖYNEKLERİ ve ENTARİLERİ <b>Öğr. Gör. Dilber YILDIZ</b> , <i>Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler MYO</i> <b>Prof. Dr. Esin SARIOĞLU</b> , <i>Beykent Üniversitesi G.S.F.</i> -----	639
ANADOLU’DA AYAKKABI GİYİM GELENEKLERİ İÇİNDE İNANIŞ DEYİM VE MANİLER <b>Öğr. Gör. Hatice SOMÇAĞ</b> , <i>Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O.</i> -----	652
KONYA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN PARA KESELERİ <b>Arş. Gör. Şerife DOĞAN</b> , <i>Selçuk Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi</i> -----	667
KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ EL SANATLARINDAN SEMERCİLİK VE YENİDEN CANLANDIRMAYA YÖNELİK FARKLI TASARIM ÖNERİLERİ <b>Öğr. Gör. Zeliha Sarıkaya HÜNEREL</b> , <i>Gazi Üniversitesi</i> <b>Yrd. Doç. Dr. Birnaz ER</b> , <i>Dumlupınar Üni. Kütahya Teknik Bil. M.Y.O.</i> -----	674

BASIM VE YAYIN TEKNOLOJİLERİ PROGRAMINDA SANAT EĞİTİMİ	
<b>Öğr. Gör. Volkan YAVUZ</b> , <i>Gazi Üniversitesi</i> -----	688
EL SANATLARI EĞİTİMİ İLEÇARPANA DOKUMACILIĞININ GELECEĞE AKTARILMASI	
<b>Öğr. Gör. Sema CİVELEK</b> , <i>Hitit Üniversitesi İskilip M.Y.O.</i>	
<b>Yrd. Doç. Dr. Güllüzar ÇELEBİLİK</b> , <i>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi</i> -----	696
ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM TARİHİNDE RESSAM VE SANAT EĞİTİMCİSİ KAYIHAN KESKİNOK	
<b>Öğr. Gör. Berna İSTİFOĞLU ORHON</b> , <i>Gazi Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi</i> -----	716
YENİLENEN GÖRSEL SANATLAR DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ GRAFİK TASARIM ÖĞRETİMİNE İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ	
<b>Doç. Dr. Levent MERCİN</b> , <i>Dumlupınar Üniv., G.S.F.</i>	
<b>İlhami DİKSOY</b> , <i>Sakarya Akyazı İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü</i> , -----	721
GÜZEL SANATLAR ALANINDA YAPILAN ARAŞTIRMALAR ÜZERİNE BİR İNCELEME	
<b>Öğret. Yasemin GÜLSOY</b> , <i>Gaziemir Yakacık Ortaokulu</i>	
<b>Doç. Dr. Damla BULUT</b> , <i>Ömer Halisdemir Üniv. Eğitim Fakültesi</i> -----	733
AÇIK HAVA SERGİLERİNİN GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ	
<b>Doç. Dr. Levent MERCİN</b> , <i>Dumlupınar Üniv., G.S.F.</i>	
<b>Arş. Gör. Resul AY</b> , <i>Dumlupınar Üniv., G.S.F.</i> -----	742
TÜRK GRAFİK TASARIM TARİHİNDE KADIN İLLÜSTRATÖRLER: YIRMİNCİ YÜZYILDAN YEDİ ÜSLUP	
<b>Yrd. Doç. Dr. Güllü YAKAR</b> , <i>Necmettin Erbakan Üniv., G.S.F.</i> -----	755
GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE YER ALAN AMBLEM VE LOGO TASARIMINDA GESTALT İLKELERİNİN KATKISI	
<b>Yrd. Doç. Dr. Vesile AYKAÇ</b> , <i>Marmara Üniv. Atatürk Eğitim Fakültesi</i> -----	765
GÜNÜMÜZ SANATINDA DİN VE İNANÇ	
<b>Öğr. Gör. Mahpeyker YÖNSEL</b> , <i>Namık Kemal Üniv. G. Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fak.</i> -----	774
KUR'AN'DA BİR ANLATIM SANATI OLARAK MUHAKKAKU'L-VUKÛ' KE'L-VUKÛ' PRENSİBİ	
<b>Yrd. Doç. Dr. Harun BEKİROĞLU</b> , <i>Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi</i> -----	784
TASARIMDA KÜLTÜREL ÖGELERİN ETKİSİNİN UYGULAMALI OLARAK İNCELENMESİ	
<b>Arş. Gör. İlayda SOYUPAK</b> , <i>Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü</i> -----	792
GEÇMİŞTEN BUGÜNE WEB SAYFALARINDA TİPOGRAFI KULLANIMI	
<b>Öğr. Gör. Mustafa İPEK</b> , <i>K.T.Ü., Arsin Meslek Yüksekokulu</i> -----	798
SANAT YAPITININ REKLAM İMGESİ OLARAK KULLANIMI	
<b>Öğr. Göv. Mutlu SEVEN</b> , <i>Atatürk Üniversitesi Tortum MYO</i> -----	812
ÇAĞDAŞ RESİMDE KARTOGRAFİK İMGELER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA	
<b>Yrd. Doç. Dr. Çiğdem M. CHATZLOUDAS</b> , <i>Balıkesir Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	819
D GRUBU'NUN ANADOLU HİTİT SANATINDAKİ KUNT FORMLARDAN ESİNLENMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	
<b>Yrd. Doç. Dr. Serpil YAYMAN ATASEVEN</b> , <i>Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi</i> -----	830
HİTİT SANAT FORMLARININ RESİMSEL BİÇİM DİLİNE UYARLANMASI ÜZERİNE ÖZGÜN DENEMELER	
<b>Prof. Ali Asker BAL</b> , <i>Mardin Artuklu Üniversitesi, G.S.F.</i> -----	846
İLK DÖNEM HALKEVLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİ FAALİYETLERİ: ÇORUM HALKEVİ ÖRNEĞİ	
<b>İrfan YİĞİT</b> , <i>Doktora Öğrencisi, Çorum Belediyesi Kent Arşivi Görevlisi</i> -----	853
ANADOLU-TÜRK KENTİ GELENEKSEL EL SANATLARI AYDIN İLİ ÖRNEĞİ	
<b>Okt. Saadet Nihal COŞKUN</b> , <i>Adnan Menderes Üniv. Aydın M.Y.O.</i> -----	874
SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI -----	884

## ESTETİK BİLİMİ ve SANAT

Ayşe ÖZEL

Prof., Doğu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

### ÖZET

**Amaç:** Günlük yaşamımızda karşılaştığımız bizi hoşnut eden ya da bizde mutluluk yaratan durumlara karşı gösterdiğimiz beğenilerimizi ifade eden güzel sözcüğünü ve sanat eserlerinden aldığımız güzellik duygusunun tanımlamada kullandığımız estetik sözcüğünün anlamlarını karşılaştırmalı olarak irdelemek.

**Tartışma:** Sanat eserlerinden aldığımız güzellik duygusunun tek bir anlamı vardır. Bu anlamı kastetmek ve dolayısıyla diğer alanlardaki güzellere ayırt edebilmek için „estetik“ sözcüğünü kullanırız. Estetik günlük dilde kullanılmaz. Estetik sadece sanattaki güzeli tanımlar ve estetik bu bağlamda güzelle eş anlamlı değildir. Bu ayrımı yapabildiğimiz takdirde sanatın içine girebiliriz. Yapamıyorsak sanatı anlama ve kavramada yeterli olabilmemiz olanaksızlaşır.

**Yöntem:** Seçilen konu üzerinde araştırma yaparak, değişik kaynaklardan veri toplamak ve elde edilen verileri analiz ederek, araştırmada elde edilen bulguları yorumlamak.

**Sonuç:** Estetik beğeni, sanatla ilgilenen sanat sever olan tüm insanlarda mutlaka olması gereken bir niteliktir. Estetik beğeni gücü, ne kadar gelişirse, sanatla ilişki o denli yoğun ve etkin olur. Bu gücü geliştirme ise ancak, görgü, bilgi, eğitim ve eğitilmeyle elde edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Güzel, estetik, sanat eseri, toplum.

## THE SCIENCE OF AESTHETIC AND ART

### ABSTRACT

**Objective:** To comparatively examine meanings of the words *beauty*, which expresses our appreciation of cases we see in daily life that please us or make us happy, and *aesthetic*, which we use to define the sense of beauty we feel when we observe works of art.

**Discussion:** The sense of beauty works of art make us feel has a single meaning. We use the word *aesthetic*, to imply this meaning and distinguish it from the beauty in other contexts. The word *aesthetic* is not used in daily life. Aesthetic only defines beauty in arts and, in this sense, it is not synonymous with *beautiful*. We can penetrate art when we can make this distinction. Otherwise, it becomes impossible for us to be efficient in understanding and comprehending art.

**Method:** Doing research on the subject, gathering data from different sources, analyze the data and interpret the findings.

**Result:** Aesthetic appreciation is a quality all people who are interested in and love art must have. The more developed the power of aesthetic appreciation is, the more intense and effective is the relationship with art. This power can be only developed through experience, information, education and training.

**Keywords:** Beauty, aesthetic, artwork, society

## ESTETİK BİLİMİ ve SANAT

Günlük yaşamımız içinde karşımıza çıkan, şu ya da bu yolla ilişki kurduğumuz her şeye bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir tavır gösteririz. Bazen acılı bir olaydan tedirgin oluruz, bazen şaşırtıcı bir olay bizi etkiler, bazen de hoşumuza giden bir olgu karşısında beğenilerimizi ifade ederiz. Duygusal bir doyum olarak tanımlanabilen beğeni; güzeli ifade eden, güzeli tanımlayan bir yargıdır.

Sanat eserlerinden aldığımız güzellik duygusunun ise tek bir anlamı vardır. Bu anlamı kastetmek ve dolayısıyla diğer alanlardaki güzelliklerden ayırt edebilmek için „estetik“ sözcüğünü kullanırız. Günlük dilde kullanılmayan estetik sözcüğü, sadece sanattaki güzeli tanımlar ve estetik bu bağlamda güzelle eş anlamlı değildir. Bu ayrımı yapabildiğimiz takdirde sanatın içine girebiliriz. Yapamıyorsak sanatı anlama ve kavramada yeterli olabilmemiz olanaksızlaşır.

Estetik beğeni, zamana, insana ve toplumların değer yargılarına göre değişebilir. Güzeli olan ya da estetik olan her zaman, her yerde, her insan için veya her toplum için aynı olmamıştır. Bizim dışımızda gelişen estetik ölçütler farkında olmadan bizi etkiler. Ortaçağ’da beğenilen minyatür resim bugünkü beğenilerimize ters düşebilir. Günümüzde primitif özellikler gösteren toplumlardaki beğeniler, uygar toplumlardaki beğenilerle çelişebilir. Bir dönemde beğenilen, geçerli olan güzel olgusu, başka bir dönemde farklılaşabilir. Ancak, güzeli evrensel bir değer olarak kabul edilmesi ve sanata bakışta beğenilerimizin ortak bir noktada birleşmesi, herkes tarafından benimsenmektedir. Hiç kimseye neden Empresyonist sanatçılardan hoşlandığını ya da Bach yerine neden Vivaldi’yi yeğlediğini sormayız; çünkü her bir kimsenin beğeni yargısı bir diğerinden farklı olacaktır. Beğenin ölçüsü olabilecek bir kural koyamadığımızı göre, bireysel olarak herkesin beğeni geçerli olacaktır. Ancak bu durum estetik yargılar üzerine tartışılmayacağı anlamına gelir ki güzeli evrensel bir değer olarak benimsenmesinde karışıklığa sebep olur.

Sanatın tarihine baktığımızda tüm insanlığın değer olarak kabul ettikleri sanatçılar ve yapıtlar üzerinde ortak bir yargıya vararak uzlaşabildiklerini görürüz. Hiç kimse Floransa Katedrali’nin, Selimiye Camii’nin, Ayasofya’nın ya da Rembrandt’ın Tiziano’nun veya Bach’ın yapıtlarının estetik değerinden kuşku duymaz. Kimse çıkıp da Boticelli’nin değersiz bir sanatçı olduğunu iddia edemez. O halde beğeni yargılarını genellenebilir kılmak için genel geçerliği olan sağlam ilkeler koymak gerekir.

Güzel göreceli bir tanım olduğu için hem insanın kendi içinde hem de insanlar arasında sürekli tartışma yaratmış ve sorun olmuştur. “Güzel nedir?” “Kime göre güzel, güzeldir?” “Güzelle ilişki kaçınılmaz mıdır?” “Güzeli eksikliği nasıl bir ruhsal durum yaratır?” Bu ve buna benzer sorular daha çok arttırılabilir. Bu soruların yanıtını ararken, insanoğlu ister istemez güzeli kaynağına yönelmiştir: „Doğanın sunduğu güzel“ ve „insan yaratısı olan güzel“. İnsan yaratısı olan güzel üzerine düşünmek, güzeli aşar ve tanım daha çok estetik ifadesiyle gündeme gelir

Estetiği her ne kadar güzeli sorgulayan, araştıran kısaca güzelliğin bilimi olarak tanımlasak da estetik, dar sınırlar içinde kalamayan bir değer kavramıdır. “Estetik, güzeli, daha güzeli, en güzeli sorgular. Bu nedenle estetik bir beğeni düzeyi değil, bir araştırma, bir irdeleme sürecidir. Bitmeyen ve kesilmeyen bir süreçtir... Hem güzel denilen var olanı hem de beğeni denilen duygusal doyumunu irdeler. Estetik, bir varış noktası değil, olsa olsa bir çıkış noktasıdır.” (Erinç, 2013: 173).

Sanattaki güzel, günlük konuşma dilinde beğenilerimizi ifade etmek için kullandığımız anlamda değil, estetik alanının kapsamına giren bir bağlamda yer alır. Estetik beğeni evrensel ve zorunlu bir yargıdır. Yani yargıyı verirken, o nesnenin, o yapıtın yalnız bizim için değil, onun herkes için mutlak ve nesnel olarak güzel olduğunun ve olması gerektiğinin onaylanması gerekir. Aksi takdirde, dünyanın tüm müzelerinde yer alan, bunca eseri değerlendirebilen nesnel yargıların geçerliği olamazdı. Bir sanat eseri karşısında kullandığımız „haz aldım“, „zevk aldım“, „hoşlandım“ gibi tanımlamalar o sanat eseriyle doğrudan ilişkili değil, benim beğeni düzeyimi, benim kültür düzeyimi, benim aklımla ilgilendiren tanımlamalardır. Güzel, duygusal doyumunu ifade ettiğinde göreceli olur. Yani, „zevkler ve renkler tartışılmaz“ ilkesini yaratır. Zevkler ve renkler tartışılmaz deyişi yalnızca duyularımız için doğrudur. Sanat söz konusu olduğunda, herkesin kendine göre bir zevki vardır demek, hiç zevki yoktur anlamına gelir. Eğer bir alıcı akıllı ise bir sanat eserini tanımlarken „güzel“ demez, „hoşlandım“

der, „beğendim“ der. Güzel tanımını kullanıyorsa, o yapıttan hareketle neden güzel olduğunu kanıtlayabilmesi gerekir. Oysa „beğendim“ dediği zaman, „beğendim“ ifadesi eseri değil kişinin kendisini tanımlar. Böylece estetik beğeni, bir kavram olarak, bir sanat eserinin hem varoluş aşamasında hem de bu varlığı devam ettirme sürecinde en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her insanda güdülerimiz gibi çalışan bir güzellik anlayışı vardır. Bu anlayış, aileden, çevreden gelen kültürel ortamda öğrenilen, alışkanlıklar halinde devam eden ve önyargıymış gibi çalışan bir beğeni ölçөгüdür. Bu şekilde var olan estetik yargılarımız bir daha kolay kolay değışmez, değıştirilemez. Örneğin günlük yaşamımızda hepimizin söylediği gibi, “Kırmızı renk bana yakışmaz.” kararı bir estetik yeğlemeyi ifade eder. Doğru olup olmadığını belki de hiç sorgulamadığımız kararımızı, çevremizin karşı görüşleri bile değıştirmeyebilir. Ya da “Ben bilim-kurgu roman severim.” veya “Ben casus filmlerinden hoşlanırım.” gibi, somut bir sanat yapıtına dayanmayan, fakat önceki kazanımlarımızdan ortaya çıkan yargılarımızı, gelecekteki sanat ilişkilerimiz için bir önkoşul gibi kullanırız. Önyargıymış gibi çalışan bu güzellik anlayışı, değıştirilemeyen, basma kalıp bir güzellik anlayışıdır. Alışkanlıklarımızı, geleneklerimizi göstermesi bakımından işe yarar, fakat bir sanat eserini değerlendirmede hiçbir yararı olamaz. Çünkü, bir eserle ilişkiye girmeden, alışkanlıklar yoluyla kazanılmış olan değerleri, o esere taşımaktan öte bir sorumluluk ifade etmez.

Bir sanat yapıtını değerlendirebilmek, alışkanlıklarımızı aşabildiğimiz zaman bir anlam kazanır. Kendimizi ortaya koyabilmek için, değışim göstermeyen, basmakalıp, özgün olmayan kişisel bakış yönteminden kurtulmak durumunda olduğumuzu fark ettiğimizde sanat yapıtını değerlendirebiliriz. Söz gelimi; Uşak halılarını güzel bulduğumuzu ifade ederken, Uşak halılarının hepsini birlikte düşünürüz. Buradaki güzel gelenekselleşmiş, hatta kalıplaşmış bir güzellik anlayışıdır, kişiye özgü değildir. Oysa estetik, tek bir yapıtı estetik biliminin ölçütleri içinde değerlendirmek demektir. Bu ise estetik bilimini öğrenmek, kavramak ve edinimleri yaşantılarımıza katabilmekle olanaklı hale getirilebilir.

Estetik yorum ne tür olursa olsun aslında bir eleştiridir. Eleştiri övmek ya da yermek değil, bir bilenin o yapıtı üzerine, o yapıtı kendi grubu içinde özgür kılan, diğer örneklerde pek bulunmayan niteliklerini saptayıp, o yapıtı bilmeyenlere öğretmek amacıyla sunmasıdır. Söylediği her şeyi de sadece ve sadece o yapıttan hareketle kanıtlamak zorundadır. Bu bağlamda „bana kalırsa“, „bana göre“ gibi ifadeler kullanmak asla doğru olamaz. Örneğin: Tüm aşk romanları birbirine benzer. Hepsinde aşık olan, acı çeken, ayrılan, birleşen sevgililer vardır. “Dr. Jivago”yu öne çıkaran, hangi özelliği ki onu ayrıcalıklı kılmıştır?” sorusunun yanıtının sadece bu örnekten yola çıkılarak verilmesi gerekir. Alıcı açısından, sanat yapıtıyla buluşmak kolay olmaz. Sanatçının bize sunduğu güzeli, güzelin arkasındaki düşünselliği, duygusallığı kavrayabilmek, sanatçının yapıtında bizim için hazırladığı güzele ulaşabilmek için, çaba göstermemiz ve emek vermemiz gerekir.

Çağdaş estetik bilimi, sadece insan tarafından yaratılan güzeli yani sanat eserlerini konu alır. Estetik obje olarak tanımlanan sanat eserinin en önemli öğeleri ise „sanatçı ve alıcı“ ile ilişkisidir. Sanat eseri, sanatçı ve alıcı birbirini tamamlayan unsurlardır. O halde bir sanat yapıtı „özne ve nesne“ bileşimi olarak ortaya çıkar. Bu bileşimin başlangıcındaki özne, sanatçı sonundaki ise alıcıdır. Alıcı, bir sanat eseri ile teke tek ilişki kuran, yani bir romanı okuyan, bir filmi seyreden, bir konseri izleyen, bir resmi seyreden, heykel ya da mimariye donanan (etrafında tur atan) kişi demektir. Alıcı, ilişki kurduğu eseri özümseyen, içine sindiren kişidir. Alıcı açısından nesne, sanatçının ortaya koyduğu yapıttır, sanatçı açısından ise nesne, yapıtının konusu, içeriği ve özüdür.

Her sanatçı iyi ürünler vererek kendini ortaya koymak, adını duyurmak, her alıcı da beğenileri açısından doğru değerlendirmeler ortaya koymayı ister. Sanat yapıtının bu iki öznesinin istedikleri sonucu alabilmeleri için sanatın boyutlarının; biçim, öz ve içeriğin farkında olmaları ve kendilerini bu boyutlar üzerinde eğitmeleri ve geliştirmeleri kaçınılmazdır. Bir ürünün yapıtı olabilmesi, biçim, içerik ve öz kavramlarının tümünü birlikte barındırabilmesi demektir.

Sanatçı sıfatını almış bir kimse, her ürününde bu sıfatı, defalarca hem ortaya koymak hem de kanıtlamak durumundadır. Ancak televizyonun çeşitli kanallarında dinlediğimiz şarkılara, izlediğimiz filmlere baktığımızda, bütün bu ürünlerde algı, ilgi, yetenek olduğunu kabul etsek bile beğenin ne

denli kısır olduğu hemen anlaşılabilir. Çünkü beğeniler; iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış yargılarını öğrenmek, bunlar üzerine değerlendirme yapmak, bir öğrenme sürecinden, bir deneme-yanılma aşamasından sonra oluşur. Yani zevkimiz ne denli inceltirse, beğenilerimiz de o denli gelişir ve diğerlerinin beğenilerine rehberlik eder. Beğeni bir görgü, bir bilgi, bir kültür sorunudur. Bu aşamalardan geçmeden sanatçı sıfatını kazanmış olanların yol göstericiliğinde toplumun beğenileri gittikçe daha kısırlaşır ve bu kısır döngü içinde ne toplum ne de toplumun üyeleri evrensel boyutta bir kişilik kazanabilir.

O halde bir sanatçı ne kadar yetenekli olursa olsun, teknik becerisini öğrenme yoluyla ne kadar geliştirmiş olursa olsun, eğer beğeni bakımından kendini yeterince oluşturamamış ise, ürünü, çağdaş ve evrensel sanat kuramları açısından pek değerli olmayabilir, genelde de olmaz.

Sanat eseri alıcısının yaşamını etkilediği ve onun yaşamına bir anlam kattığı ölçüde değerli sayılır. Bir sanat eserinden elde edilen idea, o eseri değerli kılar. İdea, yaşantılarımızı aydınlatan, tutum ve tavırlarımıza olumlu yönde etki eden üst değerler için kullanılan bir terimdir. Sanat eserinden elde edilen idea, bir alıcının yaşamını ne denli etkileyebiliyorsa o denli değerli sayılır. Bu etki, bir heyecan, bir coşku durumu olarak anlaşılmalıdır. Burada ifade edilen, günlük yaşantımız sırasında bizi etkileyen sıradan heyecanlar, coşkular için kullanılmaz. Bir maç izlerken duyduğumuz heyecan, bir kahramanlık filmi karşısında duyduğumuz coşku, bunlar yaşamımıza değer katan üst değerler değildir. Popüler olan, alıcısını kışkırtan, ezilmişlik veya çaresizlik duygularını ortaya çıkaran ve bu duyguları sömüren, moda olan sıradan ürünler alıcı açısından sanat yapıtı olarak değerlendirilemezler, alıcı açısından kalıcı olamazlar.

Sanat yapıtıyla karşı karşıya gelen alıcı, sanatçının yaratma sürecindeki heyecanını paylaşabilen kişidir. Güzele yönelmek alıcı için mutluluk kaynağıdır. Sanatçının ve alıcının dünyası güzelde birleşir.

Sanatçının estetik beğenilerinde, tutum ve davranışlarında „çirkin“ tanımlaması da yer alır. Ama bu ne içerikle, ne özle, ne de biçimle ilişkilidir. Sanatçı için çirkin yargısı ancak konu için söz konusu olur. Çirkin bulduğu ya da beğenmediği bir konu sanatçının eseri için tema olmayabilir. Rembrandt hayatı boyunca çok sevdiği ailesinin sürekli portrelerini yapmıştır. Oğlu Titus’un küçük yaşlardaki portrelerini yapması, onun güzel yüzünü ve bu güzelliği alıcısına yani bizlere de yansıtmak istemesi nedeniyledir. Oğluna olan sevgisini alıcısı ile paylaşmak istediği için tema olarak oğlunu seçmiştir; ancak Rembrandt yaşlı annesinin, buruşmuş yüzüyle adeta çirkin olarak tanımlayabileceğimiz portresini konu olarak seçerken, oğluna olan sevgisine benzer yaklaşımıyla annesine olan sevgisini de, alıcısına aktarmak istemiştir. İlk anda bize çirkin hatta ürkütücü gelen bu portre, sanatçının çirkin bulduğu bir konu değildir. Bir yapıtın güzelliği, konusunun güzelliğinden gelmez. Çirkin güzelin yetersizliğinin sonucudur. Sanatçı çirkinini bilerek gerçekleştirmez.

Yaşamımızda günlük konuşma dilimizde, çirkinin karşıtı olarak kullandığımız güzel sözcüğü; tutum ve davranışlarımızı belirlemede, somut bir durumu, ya da bir olguyu bir ilişkiyi değerlendirirken kullandığımız bir tanımlamadır. Çok hoşlandığımız bir yemek, etkilendiğimiz bir manzara, bize hoş gelen bir müzik parçası yaşamımızda sıkça kullandığımız güzel sözcüğü ile ifade edilir. Aynı zamanda güzelin çirkin karşısındaki, iyinin kötü karşısındaki konumlarını da algılamaya ve değerlendirmeye katkı sağlar. Fakat bu katkı aynı zamanda bir alışılmışlığı, bir kanıksanmışlığı da ifade eder. Buradaki güzel çirkinin karşıtı olarak dilimize, tutum ve davranışlarımıza giren güzeldir. Yaşamımızda yer alan her şey güzel değilse çirkin olarak tanımlanır.

Her gün her mevsimde aynı yerde gördüğümüz gün batımını yıllardır izlediğimiz halde, daha sonra da izlemeye devam edeceğimizi bilmemize rağmen, güzel bulduğumuzu sürekli ifade ederiz. Oysa sanattaki güzel bir kavram olarak böyle tanımlanamaz. Onun içindir ki sanattaki güzele estetik terimi uygun görülmuş ve bunun tanımlanmasında da çirkin hesaba katılmamıştır. Güzelin karşıtı olan çirkin, sanatta başarısızlıktır. Yani bir sanat eseri estetik değilse çirkin değil yok sayılır. Böyle olunca da güzel: İyi, doğru, uygun, yaraşır, çağdaş gibi birçok değer, pek çok edinimin bir sentezi, bir düşünme biçimi şeklinde, algılanmak durumundadır. Kendi içinde tutarlı bir bütünlüğü taşıyan sanat yapıtı, çirkin, acı verici, iğrenç bile olsa estetik açıdan güzeldir. Picasso güzeli bozulmuş biçimlerde,

çirkinde arar. Chagall güzeli çocuksu anlatımlarda bulur. Gauguin'de güzeli ilkel kabilelerin sanatında aramış ve bulmuştur.

Güzelin arayıcısı ve yaratıcısı olan sanatçı, güzeli nerede, hangi koşullar altında yakalayabileceğini ya da kurabileceğini bilen kişidir. Güzeli, gerçek anlamda sanatta ortaya çıkar, sanatta yoğunlaşır. Güzeli, sanatçının gelişi güzel bulduğu ya da tasarladığı bir şey değildir. Her güzel, düşünülmüş bir etkinliğin sonucunda ortaya çıkar. Kurallar, sanatçının kendi kuralları olduğu gibi, aynı zamanda sanatçı, yapıtını yaratan estetiğini de kendi oluşturur. Bütün bu kuramlara rağmen, sanatçı bunları özümledikten sonra Giacometti'nin biçimindeki özgünlük gibi, Van Gogh'un renklerindeki bireysellik gibi kendine özgü olan estetiğini yaratır.

Sanatçının evrensel düzeyde yarattığı estetik gizlerle doludur. Bu estetik gizlerle dolu olsa da oradadır, karşımızdadır, kendi gerçeği içinde nesnelleşmiş bir bütünlüktür. Güzeli bizim için varedilmiştir. Güzelin karşımızda duruyor olması onun tüketime açık ya da hazır olduğu anlamına gelmez. Her sanatçı potansiyel bir alıcı için ürün verir. Güzeli apaçık da olsa kendi içinde çeşitliliklerle ve çelişkilerle doludur. Yapıt da yaşam gibi, bizim duygu dünyamız gibi çelişkilidir, derindir. Asıl zenginliği; derinlerdedir, bizi derinlerine çeker, görünmez yanlarına tanık olalım ister. Gündelik bilinçle, yapıtın derinliklerine inemeyiz ya da doruklarına yükselemeyiz. Bunun için kavrayıcı gücümüzün, yetkinliklerimizin olması gerekir. Yapıtta bir güçlük, bir hiçbir şeye benzemezlik vardır. Sanatsal çaba böylece bizi özellikli olana, özgüne ulaştırır, estetiğin anlamı bu çerçevede belirlenir.

Güzeli insan için vardır. İnsan için var edilir. Hepimiz sanatla, güzelle, estetikle ilgili bir şeyler söyleyebiliriz. Ancak güzeli ne olup ne olmadığı konusunda en doğru görüşleri, en doğru sezgileri ortaya koyan kişi güzeli yaratıcısı ve arayıcısı olan sanatçıdır. Her sanat güzeli oluştururken başka başka gereçler kullanır. Amaç, hangi koşulda ve biçimde olursa olsun güzeli yaratmaktır. Güzeli sanatçının dünyasında oluşur, biçimlenir, gelişir ve kendini ortaya koyar. Estetik bilimi için evrensel ya da bilimsel verileri o sağlar. Hiçbir sanatçı estetik kuram oluşturma konusunda kendini yükümlü saymaz. Estetik, bunların ortak özelliklerinden yararlanarak, tek bir araştırma alanında bunları bir araya getirerek tek bir bilgi alanı yaratır hatta bir bilim kurar.

Sanatın amacı, içinde yaşadığımız dünyayı, insanın iç ve dış dünyasını hem öğrenmek ve tanımak hem de sanatın alıcısı olan insanlara öğrendiklerini aktarmaktır. Ancak edinilen bu bilgilerle sanat üretilebilir, bu bilgilerle dünya üzerinde bir denge, uyum ve üstünlük sağlanabilir. Bu aşamalardan sonra doğa dışı bir dünya yaratarak, yeni bir arz yaratmak sanatçı için olanaklı hale gelebilir. Sanat talep doğrultusunda ürün ortaya koymaz, önce ürünü yaratır, sonrasında talep ortaya çıkar. Sanatçı eserini alıcısına sunarken, onun bilgi dünyasını genişleterek, bilinenlerin ötesinde bilinmeyenlere de atıfta bulunur. Dünyaya doğru bakarak, esinlenmeyi becerebilen sanatçılar, ancak kalıcı bir arzda bulunarak, büyük sanat yapıtları verebilirler.

Sonuç olarak: Estetik beğeni, sanatla ilgilenen sanat sever olan tüm insanlarda mutlaka olması gereken bir niteliktir. Estetik beğeni gücü, ne kadar gelişirse, sanatla ilişki o denli yoğun ve etkin olur. Bu gücü geliştirme ise ancak, görgü, bilgi, eğitim ve eğitilmeyle elde edilebilir.



## BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'NUN KALEMİNDEN TUVALE YANSIYAN ÇORUM'UN RENKLERİ VE BİÇİMLERİ

**Yrd. Doç. Dr. Zehra Canan BAYER**  
**Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**

### ÖZET

"Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kaleminden Tuvale Yansıyan Çorum'un Renkleri ve Biçimleri" başlıklı bildiri, sanatçının 1942 yılında devlet eliyle düzenlenen Yurt Gezileri kapsamında Çorum'a gönderilmesi ile alakalı olup, Çorum'da geçirdiği sürece tarihlenen mektupları ve sonrasında kaleme aldığı yazılarında bahsettiklerini, tuvale nasıl yansıttığını tespit etmek amacıyla çalışılmıştır. Çalışmanın birincil kaynakları, Bedri Rahmi'nin başta eşi Eren Eyüboğlu olmak üzere ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'na gönderdiği mektuplar ve yanı sıra dönemin dergi ile gazetelerinde yayımlanan yazılarıdır. Söz konusu mektuplar ve yazılarda sözü geçen Çorum'un pazar yeri, çeşmeleri, Çorum halayı, sinsin ve içdeli gelin oyunu, Çorum zurna ve davulu, yerel karakterleri, Çorum peyzajı, İskilip, Mecitözü gibi civar köyleri ve Çorum'un beyaz alçılı evleri, aynı zamanda Bedri Rahmi'nin resimlerinin de konusu olmuştur. Çalışma esnasında söz konusu resimlerin büyük çoğunluğuna ulaşılmıştır; bununla birlikte bu kaynaklarda bahsi geçen "Bir Elma Ağacı Gördüm", "Çorum Bandosu", "Beke Kaplıcası" gibi mevzulara ait resimler ise tespit edilememiştir. Araştırma sonucunda, sanatçının bazı eserlerinin özel koleksiyonlara dağılmış olduğu, 1944 yılında gerçekleşen ve Bedri Rahmi'nin de resimlerinin yer aldığı sergide, tüm Yurt Gezilerine ait resimlerin toplu halde sergilendikten sonra birkaç kez yer değiştirdiği ve sonuçta kapanın elinde kaldığı ya da 1972 yılında sanatçının atölyesinde çıkan yangında yok olduğu gözönüne alındığında, bugün Çorum gezisine ait bazı resimlerin neden tespit edilemediği açıklık kazanmaktadır. Öte yandan tespit edilen resimlerin, sanatçıdan beklentileri fazlasıyla karşıladığını söylemek gerekir; zira Çorum resimleri önemli bir soruna, ulusal-yerel sanat sorununa parmak basan eserlere referans oluşturması dolayısıyla da Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir.

### Summary

This work, entitled as "Çorum's Colours and Forms, Reflecting from Bedri Rahmi Eyüboğlu's Pen into the Canvas" is about Country Tours organized by the government which Bedri Rahmi attended in 1942 and studied to determine how artist painted what he mentioned in his letters and articles about his stay in Çorum. The major references of this study are Bedri Rahmi's letters to his wife and his brother and his articles published in the periodicals at that time. As we read from these references, it is found out that Çorum's market place, fountains, Çorum's "Halay, Sinsin and İçdeli Gelin" play, Çorum's "davul and zurna", local people, Çorum landscape, neighbourhood places like İskilip and Mecitözü and Çorum's white plastered houses are the themes that artist both wrote and painted at the same time. While studying this work, most of the Çorum period paintings of the artist could be able to be reached out and analyzed but some of them were out of reach and whereabouts unknown, might be because they were scattered around to the private collections, might be lost right after the Country Tour's exhibition took place in 1944 or damaged in the fire at Bedri Rahmi's atelier in 1972. On the other hand as we observe from the paintings that could be reached out today, it is depicted that Çorum vacation meant a lot for the artist that it remained one of the milestones of his career. The same vacation had another importance in Bedri Rahmi's career, that it kept the references which Bedri Rahmi looked upon in his whole career for the national-local art concerns in those days.

### 1.GİRİŞ

Modernleşme yolunda mesafe almayı hedefleyen, bu hedef doğrultusunda sağlam adımlarla ilerleyen genç ve dinamik Cumhuriyet kadroları, modernleşmenin sanatla kopmaz bir bütün olduğunun bilinciyle, sanatın halk arasında sevdinirli yaygınlaştırılmasına, sanat duyuşu, görüşü ve kültürünün oluşturulmasına özenle yaklaşmıştır. Buna bağlı olarak belirlenen politika gereğince sanatçıyı Anadolu ile, Anadolu'yu da sanat ve sanatçı ile kavuşturması planlanan Yurt Gezileri, devlet eliyle gerçekleştirilen önemli etkinlikler arasında yer almış; 1938-1943 yılları arasında düzenlenen bu sanatsal etkinliklerde, yurdu gezen ressamlar kafilesine Bedri Rahmi Eyüboğlu da dahil olmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yurt Gezilerine 1938 ve 1942'de iki kez katılmış; ilkinde Edirne'de bulunan sanatçı, Anadolu'nun iklimini, insanını, coğrafyasını, folklorunu, gelenek ve göreneklerini tanımak amacıyla gönderildiği gezilerin ikincisinde Çorum'a gitmiştir. Sanatçı üç ay süresince

bulduğu Çorum ve İskilip ile Mecitözü gibi yakın çevre ve köylerde, yöreye dair renkleri ve biçimleri tuvaline coşkuyla yansıtmış; Çorum'dan babası Rahmi Eyüboğlu, ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu ve özellikle de eşi Eren Eyüboğlu'na gönderdiği mektuplarda (R.1), orada kaldığı süreci tüm detaylarıyla anlatmış, yaşadıklarından kimi zaman mutlulukla bahsetmiş, kimi zaman ise sıkıntılarını ve imkânsızlıkları dile getirmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yakınlarına gönderdiği bu mektuplar, samimi bir dille kaleme alınan ve sanatçının Çorum'da bulunduğu süreçteki duygu durumunu doğrudan doğruya yansıtan, dolayısıyla yaratma sürecinde etkili olan unsurları belgeleyen, bu süreçte karşılaştığı zorluklardan, ilham kaynaklarından haberdar olmamızı sağlayan birincil kaynaklar olmuştur. Sanatçının geziden döndükten sonra dönemin gazete ve dergilerinde yayımlanan yazıları ise Çorum'un folklorundan, doğasından, ikliminden, yerel değerlerinden, Çorumlunun yaşamından, gelenek ve göreneklerinden anekdotlar içeren önemli referanslar arasında yer almıştır.



R.1 Eyüboğlu, M. H. (Ed) (2006). *Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu Aşk Mektupları 1937-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s. 130'dan alıntı.

## 2. ÇORUM'DAN MEKTUPLAR, YAZILAR, BETİMLEMELER:

Bedri Rahmi Eyüboğlu Çorum'a dair ilk izlenimlerini, eşi Eren Eyüboğlu'na Çorum'dan gönderdiği mektubunda paylaşır (Eyüboğlu, 2006:107–110). 12 Ağustos 1942 tarihli bu mektupta Çorum'u çocukluk anılarının tamamladığı ve süslediği bir yer olarak tarif eder. Yolları, evleri ve insanları ile Çorum, sanatçının bildiği ve sevdiği Anadolu'dur.

Mektubunda, eşine uzun uzadıya anlattığı zorlu yolculuğunun ardından Halkevi'ne yerleştiğini yazan Bedri Rahmi, ertesi sabah ilk defa pazar yerine uğradığından bahseder. Sanatçının oğlu Mehmet Hamdi Eyüboğlu, Bedri Rahmi'nin Çorum pazarından bir hayli etkilendiğini ve buradan yöreye özgü aldığı eşyaları hayatı boyunca kullandığını belirtmektedir (Eyüboğlu, 2006:108). Arif Kaptan, sanatçı dostları Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu'nun 1943 yılında açtıkları sergi<sup>1</sup> vesilesiyle kaleme aldığı yazısında, sanatçının Çorum'da çok sevdiği el işlerini, yazmaları, çorapları, heybeleri, gündelik hayata karışmış olarak çarşıda, pazarda yaşarken gördüğünü, onları hareket halinde bulduğunu ve Çorum seyahatinin Bedri Rahmi'nin sanat serüveninde bir dönüm noktası oluşturduğunu kaydeder (Kaptan, 1943: 5). Ressam Cemal Tollu ise Bedri Rahmi'nin Çorum gezisiyle Anadolu'ya ve özlediği nakış dünyasına kavuştuğunu, Anadolu'nun manevi varlıklarının tadını çıkardığını, meydanları, pazarları, hanları dolduran yerli halk ile dost olduğunu, ellerini arkasında kavuşturan erkekleri, “sımsıkı örtülü” çalışkan kadınları, yaylı arabaları, eşekleri, nakışlı çoraplar ve heybeleri, bunların tümünü köy kahvelerini betimlediği resimlerinde topladığını söyler (Tollu, 1950: 4). (R.2–4).

<sup>1</sup> Söz konusu sergi, 6-21 Ekim 1943 tarihleri arasında Ankara'da, Kutlu Pastanesinde açılır. Sergide Bedri Rahmi'nin Çorum gezisi vesilesiyle gerçekleştirdiği tablolar çoğunluktadır. Bunların arasında “Çorum'da Bando”, “Çorum'da Sokak”, “İskilip”, “Han Kahvesi”, “Çorumlu”, “İğdeli Gelin”, “Dağlar Önünde Halay”, “Çorum'da Han”, “Reyhane Bacı” ve “Çorum” yer alır.



R.2 Han Kahvesi, 1943, Dış İşleri Bakanlığı Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: T.C. Kültür Turizm Bakanlığı s.48'den alıntı.



R.3 Han Kahvesi, 1973, Duralit Üzerine Yb., 124x124x cm., Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.473'ten alıntı.



R.4 Mor Han, 1975, tuval üzerine akrilik, 61x101, Özel Koleksiyon Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.484'ten alıntı.

Bedri Rahmi'nin gerek mektuplarında gerekse de yazılarında bahsettiklerinden yola çıkarak, Çorum resimlerini gerçekleştirme safhasında bir yandan heyecan ve mutlulukla dolduğu, öte yandan bazı sıkıntılılar yaşadığı anlaşılmaktadır. Örneğin, Pazar yerinde resim yapmanın ne denli zor bir iş olduğunu sanatçının "Çorum'un Pazaryerinde" yazısındaki satırlarda detaylarıyla okuruz (Eyüboğlu,1945:8). Makalede yazdıklarına göre sanatçının problemi, şekilleri, nesnelere, renkleri resim yapmak için gerekli süre içerisinde yerli yerinde görememektir. Sanatçı, bunun için teknik açıdan donanımlı bir fotoğraf makinesine ihtiyaç duyulduğunu, yanında bir fotoğraf makinesi getirdiğini ama bunun yeterli olmadığını, ışığı ayarlayana kadar konuların "uçup gittiğini" söyler. Pazar yerini resimlemek Bedri Rahmi için ne kadar zevkli bir iş ise bunun için konunun ortasına sehpayı kurup çalışmaya başlamak da o kadar cesaret işidir; zira hem sehпасına hem de muşambasına talip çoktur. Buna rağmen sanatçı, yazısında Çarşamba günü kurulan pazarların hiç birini kaçırmadığını dile getirir. Pazaryeri onun için adeta bir resim sergisi gibidir, burayı sergi yeri gibi gezer. Renkleri, nakışları, hareketleri gözlemler, resimlerine devşirir.

Bedri Rahmi'nin insanların hareketlerini, kaynaşmasını, kendi deyişiyle "mütemadiyen yepyeni nakışlar halinde dokunup bozulmasını" resmettiği pazar yeri resimleri, iki farklı türde karşımıza çıkmaktadır. Buna göre bir kısım pazaryeri resimleri, izleyene panoramik görünüm sunarlar. Bu resimler, figürlerin belli belirsiz betimlendiği ancak diğer unsurları ile konunun pazar yeri olduğunu rahatlıkla algılayabildiğimiz resimlerdir (R.5). Diğer bir tür ise figürlerin öne çıktığı yakın plan görünümüdür. Bu resimlerde pazar yerine gelen yerel halk betimlenmiştir. Bu resimler, dingin ve durağan halleriyle, koyu renkleriyle hüznü duygusu uyandırır ve mekansal olarak pazaryeri algısı oluşturmazlar (R6-8). Her iki türde de tek tek etüt edilen unsurlar resme dâhil olurlar. Bedri Rahmi, gerek mektuplarında gerekse de yazılarında bahsettiği nakışları, yöreye özgü renkleri, biçimleri, yöre insanını ve folklorik öğeleri bu resimlerinde izleyene kuvvetle duyumsatır.



R.5 Çorum Pazar Yeri, 1942, Gravür Eyüboğlu, B. R. (1945, 1 Ağustos). Çorum'un Pazaryerinde. *Ülkü (Yeni Seri)(93)*, s.8'den alıntı.



R.6 Köylüler, 1942, Duralit Üzerine Guaj, 40x31 cm., Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı, s.289'dan alıntı.



R.7 Köylüler, 1942, Kağıt Üzerine Guaj, 33x24 cm., Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı, s.290'dan alıntı.



R.8 Çorum, 1942, duralit üzerine yağlıboya, 33x35, Sara Koral Aykar Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.258'den alıntı.

Bedri Rahmi'nin, mevzuyu oluşturan hareketli unsurları yakalamadaki hız sorunu, eşine yazdığı 17 Ağustos 1942 tarihli ikinci mektubunun da konusu olur. Mektubunda Çorum'un peyzajını Edirne'ye benzediğini söyleyen sanatçı, insanları için ise “*bambaşka*” ifadesini kullanmaktadır (Eyüboğlu, 2006: 111). Gözlemediğine göre “*Köylü tipleri harika*”dır; öte yandan bu tiplerin peyzaj gibi sabit durmadıklarından yakınır. Yolda onlara, “*ne olursun dur birazcık da resmini yapayım.*” diye yalvarmak istediğini yazar. Çoğu zaman fotoğraflarını çeker (R.9). Kahvelerden krokiler/desenler çizmeye başladığından bahseder (R.10); ancak “*ha şimdi poz değişti, ha şimdi poz değişecek diye heyecanlanıp*” verimli olamamaktan şikayetçidir. Bununla birlikte eşine 25 Ağustos 1942 tarihli mektubunda yazdıklarından bu sorunu çözmek için bir yöntem oluşturduğunu görürüz. Sanatçı, Halkevi müzesindeki yerli kostümleri yöredeki gençlere giydirir (R.11), eskizler yapar. Çorum'dan döndükten sonra da bu eskizleri çoğu resimlerinde kullanır. Sanatçının Çorum'da bulunduğu süreçte çektiği fotoğraflar, yaptığı desenler ve eskizler<sup>2</sup>, birçok resminde beslendiği kaynakları oluştururlar.



R.9 Eyüboğlu, M. H. (Ed) (2006). *Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu Aşk Mektupları 1937-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 123'ten alıntı.



R.10 Han Kahvesinde Saz, Kağıt Üzerine Suluboya, 15,5x13,5 cm., Turan Erol Koleksiyonu Kaynak: Edgü, A. (Ed.) (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş. s.11'den alıntı.



R.11 Eyüboğlu, M. H. (Ed) (2006). *Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu Aşk Mektupları 1937-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 132'den alıntı.

Bedri Rahmi'nin eşine yazdığı ikinci mektupta Çorum'un çeşmelerinden de bahis vardır. Sanatçı, Çorum'da adım başı çeşme bolluğu olduğundan bahseder. Çorum'un çeşmeleri, sanatçının İstanbul'a geri döndükten sonra kaleme aldığı makalelerinden birinin de başlıca konusu olur (Eyüboğlu, 1944:5). Makalede yazdığına göre her kırk elli adımda bir çeşmeye rastladığını söyleyen Bedri Rahmi için bu durum bulunmaz bir nimettir; çünkü her ressamda, özellikle de suluboya ile çalışanlarda olduğu gibi bol bol su ihtiyacı söz konusudur ve Çorum'un çeşmeleri de sanatçının bu ihtiyacını fazlasıyla karşılar. Bununla birlikte yazdıklarından Çorum'un çeşmelerinin sanatçı için daha anlamlı bir yönü olduğunu anlarız. Çorum'un çeşmelerinden akan suyun zerre kadar ziyan olmadığını söyler Bedri Rahmi. Şehrin kadınları, testileri, bakraçları doldurup çamaşırlarını yıkarlar, hayvanlar da kana kana su içer. Çeşmeler, küçük bahçelerin de “*gönlünü yapar*”. Sonrasında bu çeşmelerden akan suyla tarlalar sulanır. “*Büyük tarlaların iştahı ve susuzluğu da büyük olunca, birkaç çeşme suyu el ele verir, bir havuzda nöbet bekler.*”

Yazısında yüzlerce kavak ağacı gördüğünden de bahseder Bedri Rahmi; “*el ele verdiklerinde Cennetten bir halka çevirdiklerini*” söyler. Kavakların altında gördüğü havuzdan bir hayli etkilenir. Gördüğü en güzel havuz olduğunu söyler. Havuz, bir evin bahçesindedir. Bahçe duvarının tam ortasından su akmaktadır ve bu su havuzu doldurur, sonra kavaklara ulaşır. Güzel ile faydalı, bu havuzda bir birine kavuşur. Su, evin çocuklarını güldürür, sonra kavakların köklerine ulaşır, yüzlerce meyve ağacını sevindirir. Bedri Rahmi, Çorum'da, şehir içinde ve bağlarda bu havuzların çeşitli türlerine rastladığından bahseder. Hepsinin birbirinden güzel olduğunu, Çorum'un çeşmelerini, şadırvanlarını, havuzlarını gördükçe gözü ve gönlünün yıkandığını söyler. Ne güzel adetlerimiz

<sup>2</sup> 1972 yılında, evindeki atölyede çıkan yangında, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimleri, desenleri ve eskizlerinin büyük bir bölümü kül olmuştur (Oral, 1972: 8–10). Sanatçının atölyesinde bulunan Çorum gezisi resimleri de bu yangınla birlikte tahrip olur. Bedri Rahmi, yangının ardından bazı resimleri tekrar yapacağından bahsetmektedir.

olduğunu düşünür ama bu konuda biraz üzgündür; çünkü Çorum'dan döndükten iki sene sonra (1944) kaleme aldığı bu yazısında artık Çorum evlerinde ne havuz ne de bahçe olduğunu dile getirir. Çorum'un eski evleri, dededen kalma havuzlu evler ona göre çok daha güzeldir.

Çorum'un çeşmelerinden, suyundan hakkında makale yazacak kadar etkilenen sanatçı, yaptığı resimlerde nedense bu temaya pek yer vermez; yalnızca eşi Eren Eyüboğlu'na yazdığı ikinci mektubunda Çorum'un çeşmeleri ile ilgili bir eskize rastlamaktayız (R.12). Sanatçı, bu resmin, Çorum'da ilk yaptığı, ancak sonradan bozduğu resim olduğundan söz eder. Aynı kökten beslenen bir armut ve bir kavak ağacı, orta yerde de bir çeşme bulunmaktadır. Bedri Rahmi, mektupta resmi yaparken halkın başına toplandığını, konuyu sardıkları için resmi yapamadığını söyler.



R.12 Eskiz, Çorum Çeşmesi, 1942

Çorum halayı ise, Bedri Rahmi'nin resimlerinde en az Çorum'un çeşmeleri kadar sevdiği, hem mektuplarında hem de yazılarında bahsettiği bir tema olarak karşımıza çıkar. Çorum'dan döndükten iki sene sonra Ulus gazetesinde yayımlanan "Çorum Halayı" başlıklı yazısında Çorum halayının, Trabzon'un Horonu, Erzurum'un Bar'ı ve Aydın'ın Zeybeği kadar gösterişli olmamasına rağmen onu daha çok sarstığını söyler (Eyüboğlu, 1944: 4). Bunun nedenini, Çorum halayında daha az jest olmasına bağlayan sanatçı, büyük hareketlerin de gayet az olduğunu belirtir. Sanatçının gözlemlerine göre her oyuncu, halayın ana ritminden dışarı çıkmayan kendine özgü bir edaya sahiptir. Çorum halayının her halkasını, kendine özgü güzelliği olan bir zincire benzeten Bedri Rahmi, bir sağanak, bir afet ve bir şimşek gibi bir anda olup bitmediğini, toprağın verimi, mevsimlerin akışı gibi sessizce başladığını ve olgunlaştığını söyler. Çorum halayı, "ne Karadeniz Horonu gibi sürekli bir heyecan ürpertisi, ne de Zeybek gibi soğuk kanlı bir kahramanın kendinden emin, açık ve gürbüz hareketleriyle doludur." Çorum halayı, hafif bir fısıltı, bir mırıldanmayı hatırlatan küçük hareketlerle başlar, sonra yavaş yavaş hareketler serpilir, genişler, kavranması zor bir hikaye, bir destan hissini uyandırır. Hikayenin en can alıcı noktası, halay halkasının merkeze doğru "alev gibi saldırışıdır" (R.13). Ancak, sanatçının yazdığına göre bu hareket tufanı çok az sürer, dinginleşir. Halay, tıpkı yatağından taşan bir ırmağın yatağından akmaya başlaması, kınından çıkan kılıcın kınına girmesi gibi mütevazı adımlarla sona erer.

Çorum'un halayı dendiğinde Bedri Rahmi'yi etkileyen, dikkatini çeken özelliklerinden biri de Çorum'luların halaya olan düşkünlüğüdür. Sanatçının yazdıklarına göre Çorumlular, bu oyuna karşı candan bir sevgi duyar; davul-zurnanın çalmaya başlamasıyla halay çekenlerin el ele vermesi ve etrafın ansızın kalabalıkla dolması an meselesidir (R.14). Sanatçı böyle bir olaya birkaç kez şahit olmuştur. Bunlardan biri Amasya yolu üzerindeki Beke Kaplıcası'na giderken gerçekleşir. Bedri Rahmi bu anısıyla ilgili olarak "Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair" yazısında bilgi vermektedir (Eyüboğlu, 1944:32-35). Yazısında, Beke Kaplıcası'nın Çorum'da gördüğü "en harikulade şeylerden biri" olduğunu söyler. Roma dönemine ait bu yapıyı tesadüfen görmüştür. Sanatçı buraya Ramazan Bayramı arefesinde gider. Arefe günü, civar köy sakinlerinin kaplıcaya yıkanmaya gittikleri gündür. Bedri Rahmi, Beke Köyü ve civar köy sakinlerini, kaplıcanın hemen yanındaki tepelerden birinde, "rengarenk demetler halinde", halka halka halay çekerek hamama doğru yaklaşırlarken görür. Kadın, erkek ve çoluk-çocuktan oluşan bu topluluk, kaplıcaya günlük iş elbiseleri ile giderler. Burada yıkandıktan sonra ise rengarenk bayramlıklarını giyerler. Sıra bekleyenler, beklerken türlü türlü oyunlar oynarlar. Bedri Rahmi, kırmızı dağların arasında kaybolan Beke Kaplıcası'nda, hayatının en güzel bayramını yaşadığını söyler.

Halay ile ilgili Bedri Rahmi'nin dikkatini çeken diğer bir durum ise halayı bitenlerin, davulcuya oynadıkları oyunun parasını vermeleridir. Bedri Rahmi, özellikle bu göreneğe hayran kaldığını ifade etmektedir. Oyunun parasını seyirciler yerine oynayanlar verir. Eşine yazdığı mektuplarda da bundan hayranlıkla bahseder (Eyüboğlu, 2006:121).



R.13 Köy Düğünü, Duralit Üzerine Guaj, 24x40 cm, Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu  
Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı, s.288'den alıntı.



R.14 Davul-Zurna, Duralit Üzerine Yb., 21x30 cm, Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu  
Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı, s.294'ten alıntı.

Bedri Rahmi “Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum’a Dair” yazısında, Çorum’da halaydan başka Sinsin ve İğdeli Gelin oyunlarını da izlediğinden söz etmektedir. İğdeli Gelini, özellikle sevdiğini belirtir. Yazdıklarına göre oyunda kadınlar ve erkekler karşılıklıdır ve oyuna güzel bir türkü eşlik eder. Çorum kadınlarının giydiği üç etek adlı geleneksel kıyafeti, İğdeli Gelin oyununda görmek mümkündür. İğdeli Gelin oyunu, sanatçının hem Çorum’da hem de Çorum’dan döndükten sonra gerçekleştirdiği ve son dönemlerine doğru da giderek soyutlamalara dönüşen resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir tema olurken, bu resimler Çorum’un renklerini, biçimlerini ve folklorunu doğrudan doğruya yansıtan en güzel örnekler arasında yer alır (R.15-17).



R.15 Çorum İğdeli Gelin Halayı, 1945, tüyb, Canan Yücel Eronat Koleksiyonu. Kaynak: Edgü, A. (Ed.) (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş. s.147'den alıntı.



R.16 Köylü Kadınlar, duralit üzerine yağlıboya, 48x63, Müşerref Cimcoz Koleksiyonu  
Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.263'ten alıntı.



R.17 Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Kağıt Üzerine Guaj, 205x162 cm. Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu  
Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.400'den alıntı.

Sanatçı, yazısında Sinsin oyunundan da etkilendiğini ifade etmektedir. Davul zurna sinsin havasını çalmaya başlayınca birisi oynayarak ortaya çıkar ve bir eli: “Sus!.. çok büyük bir iz peşindeyim! Gürültü yapma!” der gibi dudaklarında, diğer eli arkasında hem oynar, hem de kendine hücum edecek “babayiğidi” arar. Bu cesareti gösterebilen ortaya fırlar. Oyuncu, kurtulabilmek için can havliyle kaçır. Kaçmazsa fırlayanın yumruğunu yer. Tüm bunlar, Sinsin havasına, ritmine adım uydurarak yapılır. Çoğu zaman Çorum’un saat kulesi meydanında kurulan halay gibi (R.18) Sinsin havasını heyecanla icra edenler, pazaryerine gelen köylülerdir. Köylülerin hepsi oyuna dahil olmak için can atarlar. Bunların arasında nakışlı çoraplarını, paramparça iş elbiselerini giymiş,

perçemlerinden sıhhat ve neşe damlayan delikanlılar gördüğünü söyleyen sanatçı, bu delikanlıların kıyafetlerinin perişanlığını düşünmeden, “*yenlerinin yoğurdunu, poturlarının samanlarını silkmeden birden bire kalabalığın içinden fırlayışlarının*” insanın kanını kaydattığını ifade eder. Bedri Rahmi, Sinsin oyununda yaptığı gözlemlere köylü ile şehrili davranışlarını da dahil eder. Köylü oynarken, şehrili seyirci kesilir, sonra kendisi de oynamaya can atar; ancak utanır. Bunun için içki içmesi gerekmektedir. Döndüğünde ise kalabalık umrunda değildir. Öte yandan sanatçı burada bir detay verir; o da Çorum Halayı ile Sinsin oyununun fazlasıyla ayık olmayı gerektiren oyunlar olduğudur; nitekim sarhoş oyuncu, halayın halkaları arasında “*çürük bir diş gibi*” sıtır; Sinsinde ise dikkatine toparlayamazsa çok sopa yer.



R.18 Çorum'dan, tüyb, 50x65 cm., Özel Koleksiyon, Kaynak: Edgü, A. (Ed.) (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş. s.147'den alıntı.

Sanatçı, yazılarına konu olan Sinsin oyununu, “Çorum Saat Kulesi” resminde betimlemiştir. Resmin ismi, konunun saat kulesi olduğu fikrini çağırırsa da sanatçının asıl betimlemek istediği saat kulesinin bulunduğu meydan ve yazılarında bahsettiği işlevidir. Meydan, çoğu zaman halkın toplandığı ve halay çektiği yerdir. Bu işlevi yansıtırca resmin ön planına, saat kulesinin hemen önüne halka şeklinde dizilmiş bir grup insan yerleştirilmiştir. Kalabalığın içinde davulcu figürü bariz bir şekilde seçilmektedir. Halkanın ortasında bir erkek figürü yer alır. Bedri Rahmi'nin yazdıklarından yola çıkarak, betimlenenin Çorum yöresine özgü Sinsin oyunundan bir sahne olduğu anlaşılır (R.19).



R.19 Çorum Saat Kulesi, Kağıt Üzerine Guaj, 50x75 cm., Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı, s.303'ten alıntı.

Bedri Rahmi'nin Çorum ve yöresine özgü; özellikle de İskilip'te gerçekleştirdiği peyzajlar ise bu konuda satırlara döktüğü kelimeler kadar duygu yüklüdür. Bu duygu yoğunluğuna yine ilk kez eşî Eren Eyüboğlu'na yazdığı satırlarda rastlıyoruz. Sanatçı, 28 Eylül 1942 tarihli mektubuna İskilip için “Çok ilginç bir yer” diyerek söze başlar (Eyüboğlu,2006: 144). Burasının insanı büyüleyen, hoşuna giden ancak aynı zamanda da korkutan bir doğası olduğunu söyler. Sanatçı gözüyle İskilip, her yerde dağların olduğu, köşeye saklanmış bir yerdir. Burayı gördükten sonra, Çorum'da bir ay boyunca luzumsuz yere kaldığından yakınır, pişman olduğunu yazar. Doğrudan doğruya neden İskilip'e gelmediğinden dem vurur. Sanatçıya göre İskilip, resamlara göre yaratılmış bir yerdir. Sanatçının

deyimiyle İskilip, “*Kendi başına akça pakça bir köyün tam ortasında duran bir dağ silsilesi*”dir. Çorum’la bile karşılaştırılmayacak kadar konu zenginliği barındırır. Sanatçı, Çorum’da, İskilip’in doğal güzelliklerinden kimsenin bahsetmemiş olmasından yakınıdır. Çorum’a geldiği ilk günlerde ona yalnızca İskilip’in turşusunu övmüşlerdir ya da İskilip için “*Orası da ötekiler gibi küçük bir yer.*” demişlerdir. Oysa ki İskilip, Bedri Rahmi’ye göre paha biçilmez güzelliktedir. Sanatçının bu güzellik karşısında ne yapacağını şaşırması ise hem eşine hem de ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu’na gönderdiği mektuplarda dile gelir. Dağların resmini yapmanın çok zor olduğunu söyler sanatçı. Nefes almadan sekiz saat çalıştığını söyler kimi zaman; ancak yine de istediği sonuca ulaşamaz (Eyüboğlu,2003:181-183).

Ağabeyine yazdığı mektupta, bu sancılı süreçten epeyce söz eder. Hem çok mutlu, heyecanlı, coşkulu, ama aynı zamanda da çaresizlik içindedir. İskilip’te bir hafta kaldığını söyler ağabeyine. Buraya daha en başta kanı kaynayan sanatçı, “*Memlekete girerken aklımı oynatacaktım.*” ifadesini kullanır. İskilip’in bütün Anadolu anılarını bir araya toplasak bile yine de tasarlayamayacağımız bir memleket olduğunu söyler. İskilip’e daha önce neden gitmediğini ve içi dağlanarak şehri dolaştığından bahseder. Yazdığına göre bu sarsıntı tam bir hafta sürmüştür. On beş gün bile bu güzel yeri resimlemek için yeterli değildir. Ağabeyine, resim için bundan daha olağanüstü bir yer düşünmediğini söyler. Karşısında gördüğü dağlar, tam da arayıp bulamadığı dağlardır. Adım başı yeni bir görüntü, adım başı yeni bir ışığa kavuşan sırtları tarif eder. Tarifine göre “*tabak gibi bir dağ parçası, birkaç dakika sonra korkunç bir çukurun içinde kaybolmaya başlar*”. Sonra, karanlıklardan yükselerek birden belirir. “*Dağlar şaha kalkıyor, dağlar doğruluyor; gökler şaha kalkıyor, gökler doğruluyor*” dizeleri, gördüklerine tercümanlık eder.

Ağabeyine yazdığı mektupta şehirden de bahseder sanatçı. Dağlar, şehri yutmuştur. Evleri, “*dere boyunca salkım saçak sıralanan Ortaçağ evleri*” olarak tarif eder. Erkeklerden, dağ manastırlarından çıkmış siyah elbiseli, ağır başlı, hırçın yüzlü adamlar olarak söz eder. İskilip köylüleri, rengarenk demetler gibi bir yandadır. Ansızın yağmur yağar, bir sel, bir afet kopar, ardından “*mor salkımlı*” bir sürü bulut geçer gökyüzünden ve tüm haşmetiyle Ramazan topu duyulur. Davul ve zurna da onu takip eder. İskilip’e hemen vurulmuştur Bedri Rahmi ve Çorum’a geldiği andan itibaren yaşadığı “*şipşak*” resim yapamama durumu ile yine karşı karşıyadır. Sanatçıya göre İskilip’te en az üç ay kalmak gerekir. Çevreyi tanımak ve insanları ile kaynaşmak elzemdir. Bedri Rahmi’nin yazdıklarından bu konuda sıkıntı yaşadığı anlaşılıyor. Sanatçı, İskilip’e vali ile gitmiştir; bu yüzden saygınlık ve konukseverlik görmüştür, ancak Vali ayrıldıktan sonra semtine uğrayan olmamıştır. Bu durumu vakitsizlik nedeniyle İskiliplilerle kaynaşamamasına bağlar.

Üretim süreci de sanatçı için çok iç açıcı geçmemiştir. İskilip’ten dört-beş resim yaptığını söyler Bedri Rahmi ama, bu güzel yöreden aldığı izlenimlerin azameti karşısında yaptıklarını “komik ve sakat” olarak gördüğünü yazar. Burada geçirdiği ilk günler, sanat hayatının en ümitsiz ve yoksul saatlerini yaşadığını kaydeder. Resimlerine bakıp bakıp: “*bu ne perhiz, bu ne lahana turşusu*” diyerek aklını yitireceğini söyler. Bir süre sonra kendine gelir gibi olduğunu ifade eder ama bu defa da yağmura tutulur. Resim aşkına dağın başında birkaç defa iliklerine kadar ıslanmıştır. İskilip sokakları tenhadır. İn, cin geçmeyen bu sokaklarda, bir defasında dizlerine kadar sel sularında Halkevine döndüğünü yazar. Yağlıboyanı pek sevmeyen sanatçı, yine de bu malzemeyle çalıştığı o günlerde, sonuç olarak eline geçecek “tufan soyundan” bir yağlıboyanın geçtiğinden dem vurur (R.20). Ağabeyine yazdığı satırlarda, İskilip’e duyduğu hayranlığı, buradan giderken hangi duygular içinde olduğunu ifade eden kelimelerinden anlarız; zira sanatçı İskilip’ten, çok sevdiği bir kadından kaçır gibi ayrıldığını yazmıştır.

Bedri Rahmi’nin gerek mektuplarından gerekse de makalelerinden anlaşıldığı üzere İskilip, sanatçının üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bununla birlikte sanatçıyı duygu yüklü anlatımlara sevk eden sadece İskilip değildir; zira “*Reyhan Bacı*”, Bedri Rahmi’nin hem kaleminden çıkan sözcüklerin (Eyüboğlu, 1945), hem de Çorum resimlerinin hatırı sayılır kahramanlarından biri olur (R.21). Bedri Rahmi, Reyhan Bacı’yı Çorum’da, Mecitözü kasabasının Dağsaray köyünde görür. İskilip’teki Beke kaplıcasına giderken uğradığı bu köyde, muhtarın evinde kalır. Reyhan Bacı ile burada tanışır ve onunla sohbet eder. Reyhan Bacı, sanatçıyı derinden etkiler. O’nu bir insan gibi değil, bir tablo gibi,



bir heykel gibi seyrettiğini söyler. Bir türkü, bir hikaye gibi dinlediğinden bahseder. Birkaç krokisini çizer.



R.20 Kaleden İskilip, 1942, Kontraplak Üzerine Yb., 33x41 cm. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.247'den alıntı.



R.21 Reyhan Bacı, 1942, Duralit Üzerine Yb., 68x50 cm. Demsa A.Ş. Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.247'den alıntı.

Bedri Rahmi, muhtarın evinde gördüğü Reyna Bacı'yı, orta boylu, kırk-kırkbeş yaşlarında, başörtüsü yüzünü kapatmayacak şekilde başını çevrelemiş, elleri göğsünün üstünde kavuşmuş, heykel sukuneti içinde belli bir noktaya bakarken tarif eder. Bedri Rahmi önce Reyhan Bacı'nın heykel gibi sabit bir noktaya bakarak durmasını garipsediğini söyler; hüzünlü bir ifadesi vardır. Bu ifadeyi, başörtüsünün gölgesinde kalan gözlerinden anlamaya çalışır ancak başaramaz. Sanatçı, Reyhan Bacı'ya baktıkça içine hüznün çöker. Gözlerini görmeye çalışır ama yine olmaz. Neden sonra, Reyhan Bacı'nın kör olduğunu anlar. Doğuştan kör olan bu kadın uzak bir köyden, yalnız başına onca yolu teperek gelmiştir.

Bedri Rahmi, yazısının devamında Reyhan Bacı'nın muhtarın evinde neden bulunduğunu anlatır. Reyhan Bacı'nın eline bir tef verirler. Nakaratlı bir türkü söylemeye başlar. Bedri Rahmi'nin tarifine göre sesi ne yanık, ne donuk, ne gür, ne de cılızdır. Söylediği türkü ne uzun ne de kısadır. Ne neşeli, ne de hüzünlüdür. Bedri Rahmi, Reyhan Bacı'nın türkü söylemesinden çok etkilenir. Ertesi sabah ilk iş onu sorar. Sanatçı, Reyhan Bacı'yı tüm köy halkının sevdiğini söyler. Civar köylerde de namı duyulmuştur; çünkü oralara da gider. Maniler söyler, küçük çocuklara masallar anlatır. Çocuklara bakar, onlara ninniler, masallar söyler. O sabah, Bedri Rahmi Reyhan Bacıyı bulur, ondan türkü dinlemek üzere söz alır. Reyhan Bacı sözünü tutar ve Bedri Rahmi'ye tefiyle yüreğe işleyen türküler söyler. Bu türkülerde Karacaoğlan'la Yunus'un kol kola dolaştığını belirten sanatçı, türkülerin kimi zaman da Reyhan Bacı'nın yüreğinden kopup gelen kelimeler olduğunu yazar. Köyden ayrılırken tekrar Reyhan Bacı'yı gördüğünü söyler Bedri Rahmi, bütün misafirlerin adını söyleyerek "güle güle" nakaratıyla devam eden bir türkü ile onları uğurlar.

Reyhan Bacı kadar olmasa da Bedri Rahmi, "temiz ve duru beyaza bürünmüş" Çorum evlerinden de oldukça etkilenmiştir. Sanatçı, "Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair" başlıklı yazısında bu konudan hayranlıkla bahseder (Eyüboğlu, 1944:145). Çorum evlerini saran bu aydınlığın, Çorum'da yapılan alçıdan kaynaklandığını söyler. Saat kulesinden sonra, Çorum'da gördüğü ilk güler yüzü, "memleket toprağında kaynayan" Çorum alçısından gördüğünü kaydeder. Harikulade bir şey olarak tanımladığı bu alçının nasıl yapıldığını da anlatır yazısında. Buna göre, toprak duvarlara alçı hamurundan iki-üç santim kalınlığında bir siva sürülür. Alçı zamanla donar, mermerleşir ve toprak duvarların üzerinde güçlkle sökülen sert bir tabaka halinde donup kalır. Alçının, yanmadan önceki halini de gördüğünü sözlerine ekleyen sanatçı, kalın mika tabakaların, şeffaf kerpiçler halinde civar dağlardan söküldüğü, bu şeffaf kerpiçlerin yakıldığı ve bu kerpiçlerden Çorum'un "sakız kadar beyaz" alçısının elde edildiği bilgisini verir. Bu alçı ile sıvanmış duvarlara, Çorumlu sıvacıların, tutkallı boyalarla nakışlar işlediklerinden bahseder. Bu nakışların arasında yaprakların, çiçeklerle bezeli motiflerin yer aldığını söyler. Sanatçı bu nakış demetlerini duvarların çoğunda gördüğünü

belirtmektedir; öte yandan Bedri Rahmi'nin uzun uzadıya anlattığı nakışlı duvarlarla ilgili gerçekleştirdiği resimlere pek rastlayamayız. Temiz ve aydınlık, duru beyaza bürünmüş Çorum evleri, sanatçının betimlediği birkaç kent görünümünden sadece bir-iki tanesinde karşımıza çıkar (R.22-23).



R.22 Çorum-Mecitözü, 1942, Kontraplak Üzerine Yb., 45x38 cm. Maliye Bakanlığı Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.257'den alıntı.



R.23 Çorum, 1942 (?), Duralit Üzerine Yb., 23x33 cm. Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu Kaynak: Şerifoğlu, Ö.F. (Ed) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşasın Renk! (1911-1975)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları s.255'ten alıntı.

### Kaynakça

- Eyüboğlu, B. R. (1944, Ocak 1). Çorum'un Çeşmeleri. *Ulus Gazetesi*, s. 5.
- Eyüboğlu, B. R. (1944, Ocak 15). Çorum Halayı. *Ulus Gazetesi*, s. 4.
- Eyüboğlu, B. R. (1944, Nisan). Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair. *Hepbutopraktan*. (3), 32-36.
- Eyüboğlu, B. R. (1945, 1 Ağustos). Çorum'un Pazaryerinde. *Ülkü (Yeni Seri)* (93), 8-9.
- Eyüboğlu, B.R. (1945, 14 Aralık). Reyhan Bacı. *Büyük Doğu*.
- Eyüboğlu, M.H. (Ed) (2003). *Kardeş Mektupları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyüboğlu, M. H. (Ed) (2006). *Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu Aşk Mektupları 1937-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaptan, A. (1943, 9 İlkteşrin). Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu'nun Resim Sergisi. *Ulus Gazetesi*. s. 5.
- Oral, Z. (1972, 3 Kasım). Bedri Rahmi'nin Üç Yıllık Çalışmaları Yandı. *Milliyet Sanat*. 8-10.
- Tollu, C. (1950, 26 Nisan). Bedri Rahmi Eyüboğlu Sergisi. *Yeni Sabah Gazetesi*.

## ALGI PSİKOLOJİSİ VE GÖRSEL SANATLAR

**Bülent SALDERAY**

**Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü**

### ÖZET

Bu araştırmada, algı psikolojisi ve görsel sanatlar arasında yapısal bir etkileşimin olup olmadığı ve varsa bu etkileşim yapısının ne tür bir yapıyı desteklediği ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu amaç doğrultusunda; araştırma kapsamında, algı psikolojisi ve görsel sanatlar arasında yapısal bir etkileşimin olup olmadığına ilişkin, araştırma yapmış araştırmacıların, yapmış oldukları araştırmalar ve konuya ilişkin görüşleri irdelenmiştir.

Bu doğrultuda; algı ve duyumun ne olduğu, algının temel özelliklerinin ne olduğu ve bu özellikleri bilmenin önemi, duyu organlarının algılama ve duyum üzerindeki etki sırası, görsel sanatların psikolojisi, algı yönetimi, semboller ve görsel sanatlar arasındaki bağlantı, görsel sanat eserleri üzerinde kullanılan semboller ve algı yönetiminin kullanılması konusunda nasıl bir etkileşim içerisinde bulunduğu sorgulanarak değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirme kapsamında, elde edilen bulgulardan hareketle ulaşılan sonuçlara araştırma içerisinde yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Algı, Algı Psikolojisi, Görsel Sanatlar, Algı Yönetimi, Sembol

### Perception Psychology and Visual Arts

#### Abstract

In this research has been evaluated as to whether a structural connection between perception psychology and visual arts and if there is interactive relation what kind of support it gives. In the direction of that aim, within the aim of research, has been examined other researcher's researches and their opinions as to whether a structural connection between perception psychology and visual arts.

In this way has been evaluated questioningly: what is perception and sensation?, what is main characteristics of perception and why is important to know them?, what is affection order of sense organs on sensation and perception? Visual arts' psychology, mind control, the connection between symbols and visual arts, symbols which using on visual art works and what kind of interactive relation is there about using to mind control. As part of the evaluation, with reference to the findings has been given some results in the end of the research.

**Key Words:** Perception, Perception Psychology, Visual Arts, Mind Control, Symbol

## GİRİŞ

İnsan, anne karnından itibaren duyu organlarını kullanmaya ve içerisinde bulunduğu çevreyi duyumsamaya ve algılamaya başlar. Böylelikle; insan, duyu organları aracılığı ile duyumsamaya ve algılamaya başladığı çevresini anlamlaştırma yönünde kendini geliştirir ve şekillendirir. İnsanın kendini geliştirmesi ve şekillendirmesi sürecinde “duyum” önemli bir rol oynamaktadır. Diğer bir deyişle; insanın kendini geliştirmesi ve şekillendirme sürecinde duyular, servis sağlayıcı görevini üstlenmektedirler. Özetlenecek olursa; insan, içerisinde bulunduğu çevreyi (dünyayı) duyu organları aracılığı ile duyumsar. Ancak; her insanın her duyuma ilişkin bir algısının (görsel algı, işitsel algı, dokunsal algı, kokusal algı ve tatsal algı) gelişmesi, çok daha karmaşık bir süreci ve yapıyı içermektedir (Arnheim, 2001; Gordon, 2005; Goldstein, 2010; Demuth, 2013).

Algı, insanın içsel ve dışa ait dünyasındaki uyaran niteliğindeki durumların bir işlevi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Duyu organları (görme, işitme, dokunma, koku alma ve tat alma) aracılığı ile insan, algıladığı dış dünyayı hissetmeye, tanımlamaya başlar. Böylelikle; hissedilen, tanımlanan dış dünya, kişisel algı aracılığı ile anlamlandırılmış olur. Bununla birlikte; anlamlandırılmanın kişi algısında oluşabilmesi için, algılamaya yönelik iletişime geçilen unsura (nesne, ... vb.) ilişkin, kişinin sorgulama yapması ve sorgulama sonucunda da bir yargıya ulaşması gerekmektedir. Ancak; bir yargıya ulaşılmadan önce gerçekleştirilen sorgulama yapısı, tüm duyu organlarının etken kullanımını gerekli kılmaktadır. Daha açık bir ifade ile; her bir duyu organına ilişkin iletişime geçilen unsura (nesne, ... vb.) yönelik yapılan sorgulama işlemi, her ne kadar ayrı ayrı yapıları içerse de; bu sorgulama sürecinin anlamlandırılma boyutuna geçiş sürecinde tümünün kullanılması, algılanan unsurun algısal sağlamanın yapılmasında etken rol oynamaktadır. Diğer bir deyişle, sorgulama süreci, iletişim kurulan yapı (nesne) ile ilgili iletişimin sürdürülmesini sağlamanın yanında; duyu organlarının kendi aralarındaki hızlı etkileşimi tetiklemede ve iletişim kurulan yapıya ilişkin bir algı sağlamanın oluşumuna hizmet etmektedir. Böylelikle; iletişime geçilen unsura (nesne, ... vb.) ilişkin tüm duyu organlarının algılama sürecinden ayrı ayrı geçen, sağlamanın yapılan, analitik algı yapısı, bir yargısal durumu ifade etmektedir. Bu noktada; kişinin sorgulama sonucunda ulaştığı bu yargısal durum, anlamlandırmayı meydana getirmektedir. Diğer bir deyişle anlamlandırma, yapısal bir sorgulama sonucunda ulaşılabilen yargısal bir durumu ifade etmektedir (Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013; Burnston ve Cohen 2016).

Algı konusunda çalışma yapmış birçok araştırmacı, algının karmaşık bir süreci içerdiğini dile getirmektedir. Karmaşık olmasındaki başlıca sebepler ise; algıyı etkileyen bir çok etmenin süreç içerisinde rol oynayabilmesi olarak değerlendirilmektedir. Söyle ki! Algılama anında kişinin psikolojik durumu, kişinin geçmiş yaşantıları, geleceğe ilişkin beklentileri, eğitim yapısı, kültür yapısı, bulunulan ortam ve kişinin ilgi ve ihtiyaçları gibi bir takım belirleyici rol oynayabilen etmenler olarak belirtilmektedir (Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013).

### Algı ve Duyum Arasındaki Fark Nedir?

Duyum: görsel imge, ses, tat, koku, dokunma veya acı şeklindeki sinir dürtüleri gibi; geriye dönütü yorumlayan beyin yapısı için aktarımı sağlayan sinir sinyallerinin üretimi, duyu algılayıcılarını dürtüleyen süreç olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda; fiziksel anlamdaki dürtü, duyu organı (dönüştürme olarak bilinen yapı) ve sebep olan dürtü tarafından emilen enerji, çevresel çıkarımlarda ortaya çıkmaktadır (Goldstein, 2010; Beaty, vd. 2016).

Algı: sinirsel dürtüler aracılığı ile elde edilen bilginin, beyin performanslarının, organizasyonu ortaya çıkarması ve bunun sonrasında yorumlama ve aktarım sürecinin başlaması şeklindeki yapıyı temsil etmektedir. Bu süreç içerisinde, bilginin, fiziksel dürtü ile bağlantılı hareket ederek yapının duygulara dönüşmesine veya mantığa büründürülmesine yardımcı olmaktadır. Algı, duygular, hatıralar, ... vb. aracılığı ile bilginin beyinde işlenerek anlamlaştırılması şeklinde açıklanabilmektedir (Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013).

Sonuç itibarı ile algı, duyumların yorumlanarak anlamlı bilgiler haline dönüşmesi ve durumun örgütlenmiş bir yapıda bir bütün olarak kavranması ve yorumlanması sürecidir (Demuth, 2013; Beaty, vd. 2016).

Duyum ve Algı Arasındaki Bağlantı: duyum ve algı, birinin diğerini tamamladığı ve dengelediği unsurlar olarak düşünülmektedirler. Her iki unsur da insanın (kişinin), bilgi edinmeye dayalı bağlantılı dürtüden anlam yaratma ve tanımlamada bulunabilmesine yardımcı olabilmektedir. Her ne kadar duyum-ötesi algıya inanan insanlar böyle düşünmese de; duyum olmadan, algının olabilmesi mümkün değildir. Algı olmaksızın duyum yapısı, bilgilendirme olmaksızın kalmış olurdu ve böylelikle; hissedilen hiç birey hiçbir zihinsel işlemde geçirilememiş olurdu (Goldstein, 2010; Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013).

Duyum ve algı, bilgi edinmede, nasıl çalıştıklarına ilişkin, tamamı ile birbirinden farklı iki unsur olarak terminolojide yer almaktadırlar. Duyumda, fiziksel dürtü, duyumun fiziksel özellikleri ile birlikte, duyu organları tarafından kaydedilmektedir. Sonra duyu organları, sinirsel dürtüler veya sinyaller içerisinde bunların aktarımı ve bilgiye dönüştürülmesinde oluşan kodların şifrelerinin çözülmesine yardımcı olmaktadır. Bu sinyaller, beyin duyu kortekslerine iletilmektedir. Duyum ile algı arasındaki ayırımın çizgisi, aktarımlarıdır. Bu doğrultuda; algı duyumu takip etmektedir. Önceki algı bitirilmiş olandır; bir kişi, duyu organları tam aktif olmasa veya duyu organlarında yetersizlik söz konusu olsa da hissetme söz konusu olabilmektedir. Örneğin: ışığı görebilmek (duyum)ten ayarı olarak ışığın rengini tanımlayabilmek (algı) ayrı bir şeydir. Konu ile bağlantılı olarak bir diğer örnek şu şekilde ifade edilebilir: ortamdaki soğu havayı hissetmek (duyum)ten ayarı olarak kışın geliyor olduğunun farkında olmak (algı) ayrı bir şeydir (Goldstein, 2010; Demuth, 2013; Mather, 2015; Burnston ve Cohen 2016).

Birçok psikolog şuna inanmaktadır: duyum, alttan yukarıya doğru gerçekleşen işlemin önemli bir bölümüdür. Diğer bir deyişle; duyum, duyu organları aracılığı ile beyine bilgi aktarımı gerçekleştirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Bir diğer taraftan; algı yukarıdan aşağıya doğru gerçekleşen işlemin bir parçasıdır. Bu durumda; algı, beyin algılanan bilgiyi yorumlamaya (anlamlaştırmaya) başladığında ve ilgili sinyalleri duyu organlarına fiziksel uyarıların yanıtlaması için gönderdiğinde ortaya çıkmaktadır. Genel olarak; her insanda “duyum” aynı yapı içerisinde oluşmaktadır (hissedilmektedir). Ancak; “algı” ise insandan insana (kişiden kişiye) değişebilen bir özellik göstermektedir. Bununla birlikte; duyum, fizyolojik ve basit bir yapıyı içerirken; algı daha psikolojik ve karmaşık bir yapıyı içermektedir (Goldstein, 2010; Wageman, vd. 2012; Beaty, vd. 2016).

### **Algının Temel Özellikleri**

Duyu organları aracılığı ile duyumsanan uyarıcılar, beyin tarafından işlenerek anlamlandırılmakta ve bilgiye dönüştürülmektedir. Bu işlemin gerçekleşmesi sürecinde, algının özellikleri olarak nitelendirilen; algı alanı (1), algı dayanağı (2), algıda bütünlük (3), algıda değişmezlik (4), figür-fon ilişkileri (5), derinlik algısı (6), algıda seçicilik/dikkat (7) ve algı yanılmaları (8) gibi etmenler önemli düzeyde rol oynamaktadır. Bununla birlikte; algılama yapısını etkileyen bir takım etmenler bulunmaktadır. Bunlar; algıyı etkileyen iç etmenler/fizyolojik, psikolojik etmenler (1) ve algıyı etkileyen dış etmenler/çevresel etmenler (2) olarak nitelendirilmektedir (Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013; Burnston ve Cohen 2016).

Belirtilenlere ek olarak; algı sürecinde rol oynayan bir takım temel unsurlar yer almaktadır. Bunlar; duyum, organizasyon, yorumlama ve geçmiş deneyimlere dayalı verilerin kategorize edilmesi (gruplandırılması/sınıflandırılması) şeklinde ifade edilmektedir. Duyusal algı süreci, genellikle bir saniyeden daha kısa bir zaman biriminde, beyin yapısı içerisinde oldukça hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. Algının farklı türlerinin ortaya çıkması, beş duyu organının her birinden gelen ve kabul edilen verilerin (girdilerin) sinir sisteminin karmaşık etkileşimi (aktivasyonu) sayesinde söz konusu olabilmektedir. Bu veriler daha sonra; çevresel sinir sisteminin yanı sıra spinal cord aracılığı ile beyine iletilen sinyallerin dönüştürülmesine olanak sunmaktadır. Algının her bir özelliği, hem kişinin sahip olduğu fiziksel yapı hem de farklı kişilikler, önyargılar ve geçmiş yaşantılardan

kaynaklanan kişisel deneyimlerden etkilenebilmektedir (Wageman, vd. 2012; Goldstein, 2010; Beaty, vd. 2016).

Aslında, algının temel özelliklerinin belirleyicisi duyumdur. Bu doğrultuda; duyum, dış çevreye dayalı olarak elde edilen verileri yanıtlamaktadır. Örneğin; işitmeye dayalı algı, kulaklar sesleri belirlediğinde ve bunları algısal bilgi olarak beyine ilettiklerinde gerçekleşmektedir. Organizasyon, dinleyiciler sesin türünü tanımladıklarında ve geçmişte işitmiş oldukları diğer seslerle karşılaştırdıklarında ortaya çıkmaktadır. Yorumlama ve kategorize etmekse genellikle çok fazla algının öznel (subjective) alanlarını kapsamaktadır. Örneğin: dinleyicilerin dinlediklerini sevip sevmediklerini ve bunu dinleme eylemini sürdürüp sürdürmeyeceklerinin kararını içermektedir. Tüm bu seçimler saniyenin onda biri kadar kısa bir sürede ortaya çıkmakta ve duyum girdisinin birçok türü ile her gün yüzlerce kez insan yaşantısında gerçekleşmektedir (Goldstein, 2010; Demuth, 2013; Burnston ve Cohen 2016).

### **Algının Özelliklerini Bilmek Neden Önemlidir?.**

İnsan algısının nasıl gerçekleştiğini bilmek, algı kontrolünün sağlanması; bir diğer deyişle, algı yönetimi için oldukça kilit bir rol oynamaktadır. Özellikle, insanların “algı alanları” içerisinde yer alan unsurlara ilişkin yapılacak bilinçli müdahalelerle kişi algısının yönlendirilmesi söz konusu olabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle; “algı yönetimi” kullanılarak, insanların/kişilerin algı alanlarına, bilinçli, sistemli ve süreğen müdahalelerde bulunulabilmekte ve kişi algısı hünereli bir şekilde kontrol edilebilmektedir (manipüle edilebilmektedir). Bu noktada; bütün duyu organlarına ve duygulara hitap eden sanat, algının yönlendirilmesinde, masum görünerek kaleyi içten fetheden etkili araçlardan biri olarak algı sahnesinde hak ettiği tahtı alabilmektedir. Bu nedenle; günümüzde, toplumsal ve kişisel algı psikolojisinin önemini bilen birçok şirket, kurum ve kuruluş, kendi kurumsal kimliklerinin görüntüsünün (imajının) oluşturulmasında, tasarlanmasında ve yapılanmasında bu konuya ilişkin özel bir hassasiyet göstermektedir. Bu doğrultuda; belirli bir sistematik içerisinde, algı yönetiminin uygulanacağı hedef kitlenin algı alanına nasıl girileceği ve etki edileceği, kısa süreli ve uzun vadeli amaçlar ve etkiler göz önünde bulundurularak programlanmaktadır (Bowart, 1978; Gendelman, 2015; Mather, 2015; Burnston ve Cohen 2016; Jay, 2016; Taspınar, 2016).

Endüstri, reklamcılık, yeni medya gibi, ... görselliğin diğer bir deyişle görsel sanatların etken olduğu alanlar; organize edilebildiği takdirde algı yönetimini etkili kullanabilecek alanlar olarak ön plana çıkmaktadırlar. Bu doğrultuda; sanatı icra eden ve/veya yönlendiren kişinin, insan algısının nasıl gerçekleştiğini bilmesi ve bunu nasıl yönlendirebileceğinin farkında olması, hedef kitle kontrolünün sağlanmasını mümkün kılabilir (Hagtvedt, vd. 2008; Demuth, 2013; Gendelman, 2015; Gulf Digital News, 2016; Jay, 2016).

Belirtilenlerin yanı sıra; günümüz teknoloji ve bilişim dünyasında, görsel sanatların, teknoloji ve bilişimle gerçekleştirmiş olduğu etkileşim sayesinde de, kitle sayısının en üst düzeye ulaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu noktada; hedef kitle yapısına ulaşılabilir olma durumu, etkide bulunabilme; daha açık bir ifade ile etkileyebilme olasılığını en üst düzeye çıkarmaktadır. Kişi algı alanı içerisinde (gündemde) kalma, algı yönetiminin sağlanmasındaki en önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Görsel sanatların, her alan ve her yapı ile bağdaşabilme özelliği, bu hususta da etken rol oynamasına sebebiyet vermektedir (Arnheim, 2001; Gordon, 2005; Burnston ve Cohen 2016). Çünkü; görsel sanatlar günümüzde modadan dekorasyona, mimariden teknolojiye yaşamın her alanında karşımıza çıkmakta ve günlük yaşantımız içerisinde etken olarak yer alabilmektedir (Hagtvedt, vd. 2008; Mather, 2015;).

Yapılan birçok çalışmada, sanatın (görsel sanatların), insanlık tarihi boyunca kitleleri etkilemek, kişi algısını hünereli bir şekilde kontrol edilebilmek (manipüle edilebilmek), ayrıcalık sağlamak, ... vb. nedenlerden dolayı kullanıldığına ilişkin verilere değinilmiştir. Ancak; günümüzde, teknoloji ve bilişimin imkanları ile görsel sanatlar, küresel dünya yapısının tamamına ulaşabilme ve etkileyebilme olanağını verebilmektedir. Önceden; kişilere (hedef kitleye) ulaşmada, kısıtlı imkanlar söz konusu iken, günümüzde birçok kişinin yaşam alanına; kişilere tercihte bulunma olanağı

verilmeden girilebilmekte ve onların algı alanlarında yer işgal edilebilmektedir (Bowart, 1978; Gordon, 2005; Hagtvedt, vd. 2008; Jay, 2016).

Gelişmiş dünya yapısı, teknoloji ve bilişimin imkanları ile bu denli küçülmüş ve etkileşim olanakları artmışken, algının özelliklerini bilmek, mevcut yapı içerisinde yer edinebilmek ve var olabilmek için hayati bir rol oynamaktadır (Demuth, 2013; Burnston ve Cohen 2016).

### **Duyu Organlarının Algılama ve Duyum Üzerindeki Etki Sırası**

Genel yapı içerisinde duyu organları iki ayrı kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar; birincil duyu organları; görme (1) ve işitme (2) ve ikincil duyu organları; koklama (3), dokunma (4) ve tat (5). Duyum ve algılama üzerindeki duyu organlarının etki sırası, diğer bir deyişle işlevsel olarak kullanılma sıklıkları, bir birlerinden farklı düzeylerde olabilmektedir. Genellikle; birincil duyu organları ikincil duyu organlarına göre daha aktif ve öncelikli olarak duyum ve algılama üzerinde etki sırası oluşturabilmektedir. Daha açık bir ifade ile; insan, duyu organları aracılığı ile dış dünyayı duyumsamaya ve algılamaya başladığı süreçte her duyu organını aynı düzeyde kullanamamaktadır. Bu doğrultuda; konu ile ilgili olarak gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar, birincil duyu organlarının ikincil duyu organlarına göre bir insanın günlük yaşamı içerisinde daha ön planda kullanıldığı, duyumsandığı ve algılandığını yönündeki sonuçları ortaya koymaktadır. Bununla birlikte; birincil duyu organlarında (görme ve işitme) bile, öncelik, etkililik ve üstün gelme (egemenlik sağlama) sırasının değişebildiğine ilişkin gerçekleştirilen bir takım araştırma sonuçları bulunmaktadır. Örneğin: görme ve işitme algısını test etmeye yönelik gerçekleştirilmiş olan bir çalışmada, araştırmacılar, deneklerden dijital ekran yüzeyi üzerinde çeşitli yönlere hareket eden, farklı renklere sahip geometrik şekillerin, deney süresi içerisinde kaç kere hızlanıp yavaşladıklarını belirlemelerini istemişler. Ancak; araştırmacılar, deneklere izletilecek olan dijital ekran görüntüsüne (hareket eden geometrik şekillerden oluşan dijital görüntüye) eşlik eden, bir fon müziği de ekleyerek dijital görüntünün kurgusunda görsel ve işitsel yapıları birleştirmişlerdir. Böylelikle yapılandırılmış bu dijital kurgu, deneklere, bu yapılandırma doğrultusunda gösterilerek, deney süresi içerisinde kaç kere hızlanıp yavaşladığının belirlenmesi istemiştir. Deneklere izletilen dijital görüntüde, dijital ekran yüzeyi üzerinde çeşitli yönlere hareket eden, farklı renklere sahip geometrik şekillerde her hangi hız artışı uygulanmamış, sadece görüntü ile birlikte dinletilen fon müziğinde müzik temposunda bir hızlanma ve yavaşlama uygulanmıştır. Dijital ekran yüzeyi üzerinde çeşitli yönlere hareket eden, farklı renklere sahip geometrik şekillerde her hangi bir hız artışı olmamasına rağmen denekler geometrik şekillerin görsel ritimlerinde bir hareketlenme olduğuna ilişkin görüş bildirmişlerdir. Bu çalışmanın sonuçları temelde şunu göstermektedir: görme ve işitme duyu organlarının, duyumsama ve algılama alanlarına ilişkin eş zamanlı ortaya çıkan/çıkarılan verilerde/girdilerde, işitme duyusunun görmeye kıyasla insan algısında öncelikli olarak algılandığı, diğer bir ifade ile algı yapısında daha baskın olduğu yönündedir (Goldstein, 2010; Wageman, vd. 2012; Demuth, 2013; Trianon, 2015).

### **Görsel sanatların psikolojisi**

Beyin yapısının nasıl çalıştığına ilişkin, görsel sanatlar izleyiciye ne anlatmaktadır? Beyin yapısı görsel sanat çalışmalarının nasıl algılanması ve yaratılmasına ilişkin izleyiciye ne ifade etmektedir? İnsanlık, tarih süreci boyunca sayısız görsel sanat eseri oluşturmuştur; görsel sanatların önemine ilişkin, mevcut cazibesi ve onun hakkında süre gelen tartışmaların kaynağı hiçbir zaman bir sona ulaşmayacaktır. Sonuç itibarı ile görsel sanatlar, insanın beyin yapısının bir ürünüdür. Ancak; aynı zamanda görsel sanatlar, beyin fonksiyonunun oldukça sofistike ve karmaşık yönünü ortaya koymaktadır ve sanılanın aksine kişilerin kişisel anlayışı ile bağlantılı değerlendirmeyi yansıtmamaktadır (Gordon, 2005; Hagtvedt, vd. 2008; Mather, 2015; Beaty, vd. 2016).

Sanatsal çıktılar olarak değerlendirilen, sanat eserleri üzerinde göz ve beyin bozukluklarının, kullanılan renkler ve hareketin ve alan algısı üzerindeki beyin yapısının çalışma şekliinden kaynaklanan kısıtlamaların algıya etki ettiği bilinmektedir (Salderay, 2014; Mather, 2015).

## Algı yönetimi, Semboller ve Görsel Sanatlar

Gerçekleştirilen birçok çalışmada; algı özelliklerini bilmenin, algı yönetiminin bilinçli ve sistematik şekilde yapılabilmesinde önemli rol oynadığını ortaya koymaktadır. Kişilerin, toplulukların ve/veya toplumların algı alanlarına, algı özellikleri göz önünde bulundurulurken yapılan görsel müdahalelerde görsel sanatların aracı olarak kullanılması, kişi algısını hünere bir şekilde kontrol edilebilmenin (manipüle edilebilmenin) yolunu açmaktadır (Bowart, 1978; Arnheim, 2001; Gordon, 2005; Getty, 2010; Burnston ve Cohen 2016).

Kişilerin, toplulukların ve/veya toplumların algı alanlarına, görsel sanatlar aracılığı ile etki edilirken; sembollerin sunulan görsel uyaran/girdi içerisinde bilinci ve sistematik olarak kullanımı da, algı yapısının hünere bir şekilde kontrol edilmesinin bilinen en eski, etkili yolunu oluşturmaktadır (Bowart, 1978; Hagtvædt, vd. 2008; Demuth, 2013; Jay, 2016).

İnsanoğlunun, görsele dayalı, somutlaştırılmış iletişime başladığı andan itibaren semboller, bilginin, duygunun ve düşüncenin aktarımında aracı olmuştur. Sembollerin anlamını ve çözümlemesini bilen kişiler, topluluklar ve toplumlar için semboller; şifrelenmiş mesajları ve anlamları aktaran ve kitlesele iletişimi sağlayan yapılar olarak işlev kazanmıştır. Bu doğrultuda; soyut olan duygu, düşünce, tecrübeye dayalı bilgi ve birikim, sembollerin kullanılması ile somutlaşmış ve kişiden kişiye, toplumdan topluma ve/veya nesilden nesile bunların aktarımını sağlamıştır. İnsanlık tarihi sürecinde, görsel sanatların bu aktarımın gerçekleşmesine sağladığı büyük boyutlu katkı şüphesiz yadsınamaz (Getty, 2010; Morrell, 2011; Gendelman, 2015; The British Museum, 2016).

Sembollere, görsel sanat eserleri içerisinde yer verilmesi, soyut olan olguların görsel anlamda somutlaşmasına aracılık etmiş ve hedef kitlelerin (belirli toplulukların, kesimlerin ve/veya toplumların, ... vb.) hünere bir şekilde yönlendirilmesinin yolunu açmıştır. Dünya üzerinde yaşamış, etkili ve güçlü bir uygarlık haline gelebilmiş toplumların kurmuş olduğu medeniyet yapıları incelendiğinde, görsel sanatları kendi yönetim politikalarını oluşturmada, geliştirmede ve uygulamada etken olarak kullanabildiklerini göstermektedir (Getty, 2010; Morrell, 2011; The British Museum, 2016).

Genellikle görsel sanatlar alanında semboller, temeli oluşturan somut, tanımlanabilen öğelerdir (bir hayvan, bitki ve/veya nesne tasviri gibi). Ancak; bu yapıları, bir heykelde veya resimde, ... vb bir görsel sanatlar eserinde doğru duruşu, anlamı ve ifadeyi yansıtabilecek şekilde kullanmak, zaman zaman zor olabilmektedir. Bu yapıları kullanmak, teknik bilginin yanında; algı özelliklerini bilmek ve hedef kitlenin algı alanına müdahale edebilmek ve/veya algı alanında bulunabilmek de önemlidir (The British Museum, 2016; Burnston ve Cohen 2016).

Belirtilenlerin yanı sıra; algı yönetimini, semboller ve görsel sanatların potansiyel olanaklarını bilmek veya bunların farkında olmak, doğal yapı içerisinde gelişebilen ve giderek güçlenebilen dinamik bir gücün oluşumunu tetiklemektedir. Ortaya çıkan bu güç, görsel sanat çalışmasını oluşturan yapının duygu ve düşüncesinin kitlelere ulaşarak, kişi algısını hünere bir şekilde kontrol edilebilmenin yolunu açmaktadır (Bowart, 1978; Gendelman, 2015; Jay, 2016).

Bir sembol, bir kişiyi, bir genel düşünceyi, bir fikre direnmek veya onu desteklemek, görsel bir imaj, inanış, hareket veya maddi varlığı temsil edebilmektedir. Semboller, sözlerden, mimiklerden, fikirler, düşünceler veya görsel imajlardan alınmakta ve bir başka düşünceyi ve inanışı yaymak için kullanılmaktadır. Örneğin: kırmızı bir sekizgen “DUR” işaretini sembolize ederken, harita üzerinde mavi bir çizgi bir nehri sembolize edebilmektedir. Bununla birlikte; rakamlar sayıları sembolize eden ifadelerdir. Alfabenin harfleri ise seslere ilişkin sembollerini ifade etmektedir. Ayrıca; kişisel isimler bireyi sembolize eden ifadelerdir. Bunun dışında; kırmızı bir gül şefkat ve aşkı sembolize eden göstergelerdir. “X” in sembolik ifadesi matematikte çarpma işlemi ifade ederken; uzayda bir cisim/parçasığı sembolize edebilmektedir (Gordon, 2005; Getty, 2010; The British Museum, 2016; Taspınar, 2016 ).

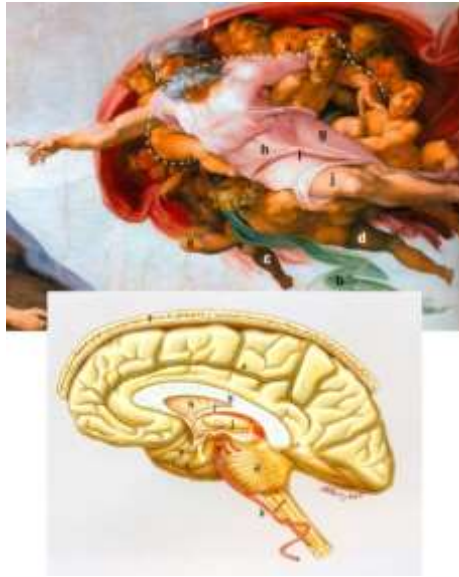




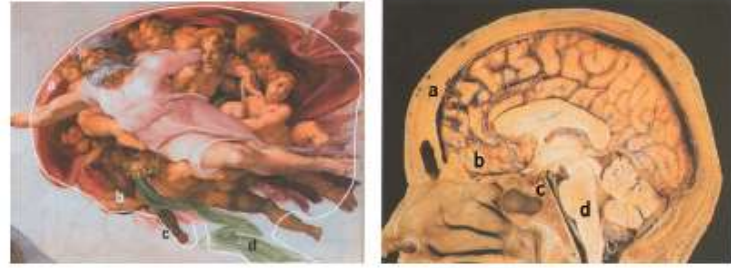


Resim 2: Türk Kilimlerinde Kullanılan Semboller

Semboller, geliştirilen ve/veya kurgulanan iletişim yapısının somut görsel ifadeleri olarak ele alınmakta ve değerlendirilmektedirler. Her kültür ve toplum, kendi yapısında etkileşimli bir iletişim ağı sağlamış ve geliştirmiştir. Gereklilikle birlikte, anlaşılabilir ve anlaşılabilir bu iletişim olgusu, toplumsal iletişim yapısı içerisinde kendine yer bulmuş ve nesilden nesile aktarılabilir olarak süreğenliğini sağlamıştır. Her toplumun ve kültürün nesilden nesile aktarımını sağlayarak oluşturduğu bu semboller, kendi kültürel farklılığını oluşturmaktadır. Sembollerle görsel olarak ortaya çıkan bu farklılık, her toplumun kültürel bir değeri ve zenginliği olarak tarihsel literatürde kendine bir yer edinebilmektedir (Getty, 2010; Morrell, 2011; Özyurt, 2016).



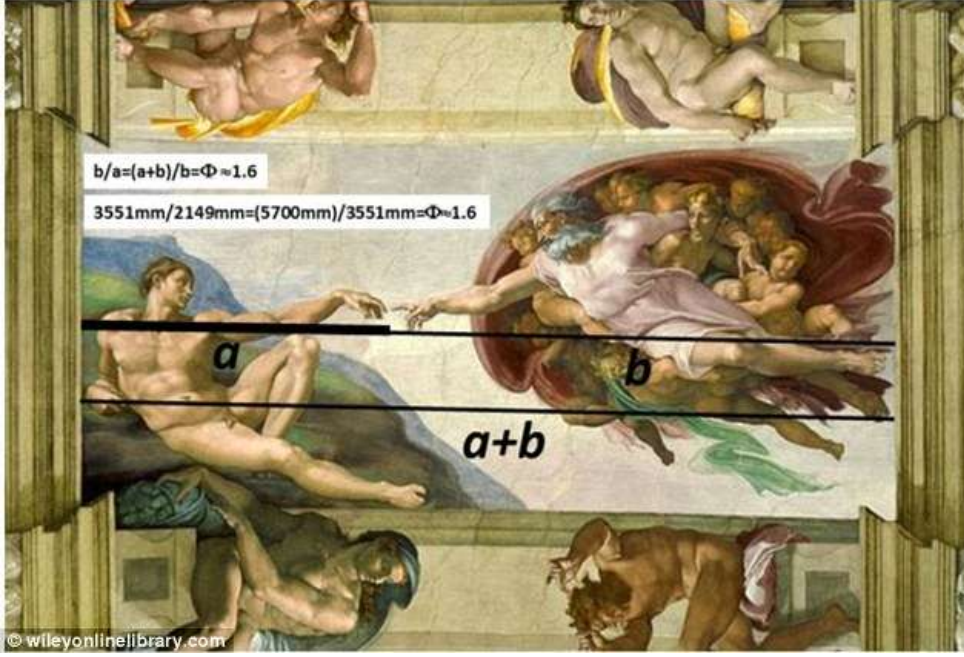
Resim 3-A: Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapel Tavanı; Ademin Yaratılışı, 1508-1512 yılları arası, Vatikan.



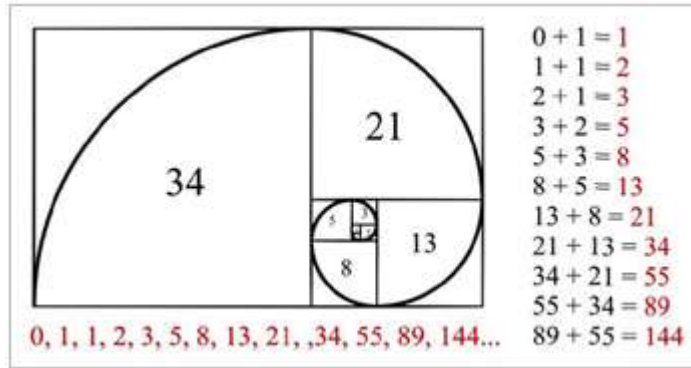
BARRETO, Gilson e OLIVEIRA, Marcelo G. de. A arte secreta de Michelangelo - Uma lição de anatomia na Capela Sistina. ARX.

**Resim 3-B:** Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapel Tavanı; Adem'in Yaratılışı, 1508-1512 yılları arası, Vatikan.

Resim3-A ve 3-B'de ifade edildiği gibi, tıp doktoru Frank Lynn Meshberger (1990), Michelangelo'nun Sistine Şapel tavanındaki Adem'in Yaratılışı sahnesindeki tanrı tasvirinin insan beyin yarım küresini sembolize ettiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte; Adem'in Yaratılışı sahnesi dışında, şapel tavanında insan beyin yarım küresini çağrıştıran başka birçok betimlemenin de var olduğunu öne sürmektedir. Michelangelo'nun eserlerinde; bir gizemin söz konusu olduğu, üst düzey bir zeka gerektiren bir takım düzenlemeler gerçekleştirdiği ve bilim alanındaki bilgileri ve yenilikleri çarpıcı bir şekilde kullandığına ilişkin her ne kadar yazılı belgeye dayalı, bu konuda yapılmış bir çok çalışma bulunsa da; Tıp kökenli bir araştırmacı olan Meshberger, Michelangelo'nun eserlerine baktığında, ister istemez kendi algısal yapısına göre eseri değerlendirebilecektir. Sonuç itibarı ile Meshberger, kendi savını destekleyecek verileri, güçlü temellere dayalı, somut ve objektif bir şekilde sunabildiği oranda, başka kişilerin varlık alanına girebilecek ve Michelangelo'nun eserinin onun bakış açısı ile algılanmasına sebebiyet verebilecektir. Böylelikle; Meshberger'in ortaya attığı sav başkalarının algı alanına ve yapısına etki ettiği oranda varlık gösterebilecektir (Meshberger, 2011).

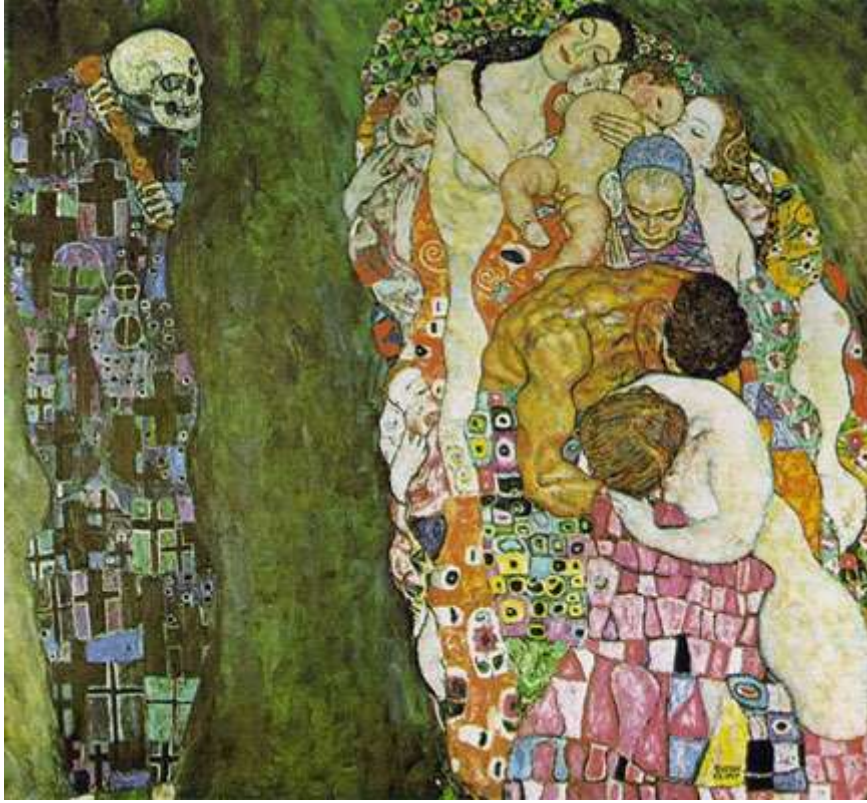


**Resim 3-C:** Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapel Tavanı; Ademin Yaratılışı, 1508-1512 yılları arası, Vatikan.



**Resim 3-D:** Leonardo Fibonacci, İtalyan Matematikçi, "Fibonacci Sayıları", 1202.

Resim 3-C ve 3-D'de belirtildiği gibi; Ellie Zolfagharifard (2015), yapmış olduğu bir çalışmada, Michelangelo'nun Sistine Şapelin tavanına yapmış olduğu "Ademin Yaratılışı" sahnesini oluştururken "Altın Oranı" kullandığından bahsetmektedir. Bu doğrultuda; Zolfagharifard, Adem tasvirinin bu kadar mükemmel görünmesindeki nedenin, altın oran kriterlerine uygun olarak yapılmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Altın Oranın alt yapısı, İtalyan matematikçi Leonardo Fibonacci'nin 1202 yılında yazmış olduğu kitabında bahsettiği teoriye (Resim 3-D) dayanmaktadır. "Fibonacci Sayıları" olarak bilinen bu teori, sanat alanında altın oran olarak bilinen sistematığın alt yapısını, temelini oluşturmaktadır. Bir çizgi iki bölüme ayrıldığında ve uzun olan bölüm daha küçük parçalara bölündüğünde, uzun olan bölümün bölünen uzunluklarının çizginin bütün uzunluğuna eşit olmasına "Altın Oran" denilmektedir. Zolfagharifard'ın Resim 3-C ve 3-D'de bahsettiği teorinin eser üzerinde var olup olmadığını, normal bir bireyin tanımlayabilmesi zor bir olasılık olarak görülebilmektedir. Ancak; Fibonacci'nin teorisini bilen, görsel sanatlarda altın oranın kullanıldığının farkında olan, sanat ve bilim arasındaki tarihsel etkileşimleri bilen, disiplinler-arası bir yaklaşımla konuyu irdeleyebilen ve bunlar arasındaki bağlantıları kurgulayabilen kişiler bu teorilerin kullanılıp kullanılmadığına ilişkin tanımlamada bulunabilmektedirler. Daha açık bir ifade ile Fibonacci'nin ve/veya Zolfagharifard'ın teorileri ve düşünceleri, başka kişilerin algı alanı ve yapısında yer edinebildiği oranda ve onların algılarını, Michelangelo'nun "Ademin Yaratılışı" ve diğer eserlerine karşı etkileyebildiği oranda var olabilecektir.



**Resim 4:** Gustav Klimt, “Ölüm ve Yaşam”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Leopold Museum, Vienna,1908-16)

Gustav Klimt, sembolizm akımının öncüleri arasında gösterilmektedir. Dolayısı ile; Gustav Klimt'in sembolizm akımı içerisinde yer alması, eserlerinde (Resim 4) sıklıkla sembollere yer verdiğinin somut bir kanıtını ortaya koymaktadır. Modern sanat yapılanması içerisinde de yer alan Gustav Klimt, hem yerel hem de evrensel hale gelmiş sembolleri eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Farklı yapılara ait sembolleri (kültürel, dini, etnik, ... vb.) eserlerinde kullanan Gustav Klimt, kullandığı sembollerin anlamları, başkaları tarafından doğru bir şekilde algılanabildiği ve anlamlandırılabilirdiği oranda tutarlı bir sanatçı ve izleyici ortak algısı sağlanabilecektir. Aksi takdirde; sanatçı tarafından kullanılan sembol dilinin eseri algılayanın algı dilinde (anlamlaştırma yapısında) farklı bir anlamı çağrıştırmaması, aynı dilin konuşulmaması gibi bir sorunu ortaya çıkarabilmektedir. Bu da kişilerin algı alanlarında yanlış algılamaların olmasına sebebiyet verebilmektedir (Getty, 2010; Morrell, 2011; Hornik, 2013; Wikipedia, 2016).



Resim 5-A: Toblerone Çikolata Markası Logosu, İsviçre, 2000



Resim 5-B: Toblerone Çikolata Markası Logosu, İsviçre, 2000

Jean Tobler, 1899 yılında İsviçrenin Berne kentinde bir çikolata imalat fabrikası kurar. 1900 yılı Haziran ayında, firmasını oğlu Theodor Tobler'e devretmesi ile sıra dışı üçgen formundaki çikolatalar üreilmeye başlar. 2000 yılında ise firma, Resim 4-A ve 4-B'de görünen logonun tasarımını, firmanın ilk kurulduğu yıldan itibaren oluşan vizyonundan taviz vermeden yaptırır. Oluşturulan çikolata markasının ismi, kurucularının soyadını (Tobler) yansıtmasının yanında; Berne kentinin sembolü olan ayı, toblereone çikolata paketinin üzerinde tasarlanan Matterhorn Dağı logosunun içerisine gizlenmiş bir şekilde tasarlanır. Bununla birlikte; İsviçrenin önemli bir sembolü olan Matterhorn Dağı, üretildiği ilk yıllardan itibaren üretilen çikolatanın bar şekline de ilham vermiştir. Günümüzde birçok tasarımcı tarafından toblereone çikolatanın logosu zekice bir tasarım olarak ele alınmakta ve değerlendirilmektedir (Toblerone, 2010; Audree, 2010; Gendelman, 2015; Toblerone, 2016; The Daily Trends 2016). Bunun dışında; Resim 4-B'de belirtildiği gibi toblereone kelimesi içerisine Berne kentinin isminin yerleştirilmiş olduğuna ilişkin bir takım varsayımlar da bulunmaktadır. Ancak: bunun, bilinçli olarak, tasarımcı tarafından oluşturulduğuna ilişkin somut, açık bir bilginin olmaması, bu konuyu tartışmalı bir konuma sürükleyebilmektedir (The Daily Trends 2016; Gulf Digital News, 2016).

Görsel sanatlar çalışmaları içerisinde, güncel olarak değerlendirilebilen bu logo tasarımı, algı psikolojisini kullanarak ve algı alanına girdiği insanları şaşırtarak, belleklerinde yer edebilmekte ve kalıcı hale dönüşebilmektedir. Bununla birlikte; şaşırtma yaptığından dolayı insanların algı alanlarında ilgi oluşturmakta, yeni bir şey keşfetmenin hazının yaşanmasına neden olmakta (mutluluk hormonunun salgılanmasını sağlamakta) ve bu yeni duyguların başka kişilerle paylaşılması isteğini tetiklemektedir (Arnheim, 2001; Gendelman, 2015; The Daily Trends 2016).

## SONUÇ

Duyum, algı, algılımanın özellikleri, duyu organlarının algılama ve duyum üzerindeki etkisi, görsel sanatların psikolojisi, algı yönetimi ve sembollerin ne olduğunu bilmek, bunların nasıl bir yapılanma içerisinde kullanıldığı ve/veya kullanılabileceğini bilmek, algı alanlarımıza sokulan her uyarı tanımlayabilmek, kullanılacak algı yönetimleri konusunda farkındalık geliştirebilmek açısından oldukça önem taşımaktadır. Bununla birlikte; bu yapıları bilen kişiler ve sanatçılar tarafından, kendi tasarladıkları veya oluşturdukları görsel sanatlar uygulamalarında bunları kullanmaları, belirlenen hedef kitlenin psikolojik yapısı üzerinde daha etken ve yönlendirici olabilecekleri sonucuna ulaşılabilir.

Görsel sanat eserini oluştururken kullanılan sanatsal düzenleme öğeleri, ilkeleri, semboller, ... vb., eseri oluşturan kişinin (sanatçının) eseri oluşturma mantığı, psikolojisinde, görsel sanatları bir iletişime geçme aracı olarak kullanması ve anlam yüklemesi, söz konusu olabileceği gibi; sanatçı için bu durum söz konusu da olmayabilir. Bu nedenden dolayı; bir eserin oluşumunu sağlayan temel duygu ve düşünceleri, açıkça ve somut olarak bilmeden, bundan emin olmadan dile getirmek, ifade etmek, konuyu bir varsayımdan öte bir konuma getirmeyeceği sonucuna ulaşılabilir.

Semboller, paleolitik dönemden günümüz modern, çağdaş sanatına varıncaya kadar insanlık tarihinin her aşamasında, görsel betimlemelerde ve tasvirlerde yer almış ve insanoğlunun algı alanına girmeyi başarmıştır. Hangi çağ olursa olsun semboller, anlam taşıma ve aktarma görevini üstlenmiş ve insanoğlunun algı psikolojisinde yer etmiştir. Bu doğrultuda semboller, sembolize edilen anlamı, doğru anlamlandırıldığında anlamı doğru anlaşılmalı; yanlış anlamlandırıldığında ise anlamı yanlış anlaşılmalıdır. Ancak; semboller, çağlar boyunca, iletişimin bilginin, duygu ve düşüncenin aktarımında, doğrudan veya dolaylı olarak etkili bir aracı olmayı başardığı sonucuna ulaşılabilir.

## KAYNAKÇA

ARNHEIM, Rudolph (2001). Art and Visual Perception. <https://ai2-s2-pdfs.s3.amazonaws.com/7b6d/5e0bf07df8cdf65a5c19d31027b18ffa22e8.pdf>. 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

BEATY, Roger E., Mathias Benedek, Paul J. Silvia, and Daniel L. Schacter, (2016). Creative Cognition and Brain Network Dynamics. Trends in Cognitive Sciences, 20 (2), 87-95.

BOWART, Walter, (1978). Operation Mind Control; A Magnificent Book... Moral, Sagnificant and Unforgettable. William Collins Sons & Co. Ltd, Glasgow, Great Britain-UK.

The BRITISH MUSEUM (2016). Art & Design: Symbols, [https://www.britishmuseum.org/PDF/Art\\_Guide\\_04Symbols\\_KS2to4.pdf](https://www.britishmuseum.org/PDF/Art_Guide_04Symbols_KS2to4.pdf) 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

BURNSTON, Daniel and Jonathan Cohen (2016). Perception of Features and Perception of Objects. [http://aardvark.ucsd.edu/perception/features\\_and\\_objects.pdf](http://aardvark.ucsd.edu/perception/features_and_objects.pdf). 11 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

DEMUTH. Andrej (2013). Perception Theories. Trnave: Edícia kognitívne studia.

GOLDSTEIN, E. Bruce (2010). Sensation and Perception, (Eighth Edition). Wadsworth, Cengage Learning, Nelson Education, Ltd., Canada.

GENDELMAN, Vladimir (2015). 25 Famous Company Logos & Their Hidden Meanings <http://www.companyfolders.com/blog/25-famous-company-logos-hidden-meanings> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

GETTY, J. Paul (2010). Allegory in Art: Symbols in Art. [https://www.getty.edu/education/teachers/trippack/center\\_selfguides/downloads/allegory\\_symbols.pdf](https://www.getty.edu/education/teachers/trippack/center_selfguides/downloads/allegory_symbols.pdf) 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

GORDON, Ian E. (2005). Theories of Visual Perception, (Third Edition). United States of America: Psychology Press, Taylor & Francis Group.

GULF DIGITAL NEWS (2016). Did you know these popular brand logos carry secret messages? <http://www.gdnonline.com/Details/1674/Did-you-know-these-popular-brand-logos-carry-secret-messages> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

HAGTVEDT, Henrik, Reidar Hagtvedt and Vanessa M. Patrick (2008). The Perception And Evaluation of Visual Art. Empirical Studies of The Arts, 26 (2) 197-218.

HORNIK, Heidi J. (2013). The Grim Reaper, <http://www.baylor.edu/content/services/document.php/205052.pdf> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

JAY, Mike (2016). The Art Of Mind Control. <http://mikejay.net/the-art-of-mind-control/>. 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

MATHER, George (2015). The Psychology of Visual Art: Eye, Brain and Art. United Kingdom: Cambridge University Press.

MCKIE, Robin (2012). Did Stone Age cavemen talk to each other in symbols?. <https://www.theguardian.com/science/2012/mar/11/cave-painting-symbols-language-evolution> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.



MESHBERGER, Frank Lynn (2011). MD An Interpretation Of Michelangelo's Creation Of Adam Based On Neuroanatomy. Wellcorps International, LLC. <http://www.wellcorps.com/files/TheCreation.pdf> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

MORRELL, Malissa (2011). Signs and Symbols: Art and Language in Art Therapy. Journal of Clinical Art Therapy,1(1), 25-32.

ÖZYURT, Üzeyir (2016). The Language Of Kılım of Anatolia. <http://www.dervishbrothers.com/kilimsymbology/Kilimingilizce.pdf> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

SALDERAY, Bülent (2014). Psikolojik Temelli Zihinsel Rahatsızlık, Sanat ve Yaratıcılık. Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, 2 (1), 10-26.

TASPINAR, Seyda Eraslan (2016). Reading Image and Thinking Image in a New Visual Age. Global Journal on Humanities and Social Sciences. 3(1), 417-426

THE DAILY TRENDS (2016). <http://www.thedailytrends.net/2013/04/illuminati-announces-record-sales-of.html> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

TOBLERONE (2010). <http://blog.crowdspring.com/2010/08/logo-design-toblerone/> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

TOBLERONE (2016). <http://www.toblerone.co.uk/history/howitbegan/1900> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

TRIANON, Andres M. (2015). How a Person With Color Synesthesia Perceives Music. <https://www.youtube.com/watch?v=pMK7dTU0jn0> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

WAGEMAN, Johan., James H. Elder, Michael Kubovy, Stephen E. Palmer, Mary A. Peterson, Manish Singh Rutgers and Rüdiger von der Heydt Johns (2012). A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception: I. Perceptual Grouping and Figure–Ground Organization. American Psychological Association, 138 (6) 1172–1217. DOI: 10.1037/a0029333

WIKIPEDIA (2016). Gustav Klimt, [https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klimt](https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt) 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

ZOLFAGHARIFARD, Ellie (2015), Why Adam is perfect: Michelangelo deliberately used the Golden Ratio when painting the Sistine Chapel, claims study. <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3168863/Why-Adam-perfect-Michelangelo-deliberately-used-Golden-Ratio-painting-Sistine-Chapel-claims-study.html> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

## RESİM GÖRSELLERİ

**Resim 1:** <https://www.theguardian.com/science/2012/mar/11/cave-painting-symbols-language-evolution> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 2:** <https://tr.pinterest.com/pin/89227636345493537/> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 3-A:** <http://www.jandyranavarro.com/coreprosa/?cat=1&paged=4> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 3-B:** <http://www.literaturaeshow.com.br/2011/08/postagem-28-o-cerebro-humano-no-teto-da.html> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 3-C:** <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3168863/Why-Adam-perfect-Michelangelo-deliberately-used-Golden-Ratio-painting-Sistine-Chapel-claims-study.html> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 3-D:** <http://blog.tradesmartonline.in/fibonacci-numbers-how-important-are-these-for-trading/> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 4:** <https://xgfk12gms.wordpress.com/90-2/> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 5-A:** <http://www.financetwitter.com/2014/06/twenty-five-famous-logos-with-secret-hidden-messages.html> 28 Şubat 2016 tarihinde alınmıştır.

**Resim 5-B:** <http://www.companyfolders.com/blog/25-famous-company-logos-hidden-meanings> 02 Temmuz 2016 tarihinde alınmıştır.

## TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YORUMLARIYLA NEŞET GÜNAL VE ESERLERİ

**Pelin AVŞAR KARABAŞ<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
pelin.avsar@dpu.edu.tr

**Cemil SERTTAŞ<sup>2</sup>**

<sup>2</sup>Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı,  
cemil.serttas@ogr.dpu.edu.tr

### ÖZET

Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ile birlikte büyük bir ivme kazanan sanat hareketlerinin gelişerek sürdürülmesinde, Batı’daki çağdaş resim anlayışlarının etkisinin yanı sıra dönemin sanatçılarının tuvallerinde ulusal kavram ve temalara yer vermelerinin de önemli bir etken olduğu tartışılmazdır. Türk Resim Sanatı’nın köklü temellerini oluşturan bu süreçte, özellikle 1950’li yıllar sonrasında Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki değişimlerin etkisiyle; birçok sanatçı tarafından eserlerde temel konu olarak Anadolu insanının günlük hayatından kesitler ele alınmış ve resme ulusal bir bakış açısı kazandırılarak, toplumsal gerçekçilik anlayışı benimsenmiştir. Bu süreçte; Anadolu’nun kırsal kesimlerindeki yaşantıları kendine özgü vurgularla biçimlendirdiği figürleri ve renk paleti ile sembolik öğelerden de faydalanarak ortaya koyduğu resimleri ile dikkat çeken en önemli sanatçılardan birisi Neşet Günal’dır. Bu araştırma; Türk resminin klasiklerinden birisi olarak kabul edilen ve akademisyenlik yönü ile de ön plana çıkan Neşet Günal’ın, eserlerini ve sanat anlayışını ele alan tarama modelinde bir çalışmadır. Neşet Günal, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olmuş; akademide Nurullah Berk, Sabri Berkel, Leopold Levy, Paris’te Andre Lhote, Fernand Leger gibi hocalardan ders almış, Nuri İyem, Turgut Zaim, Avni Arbaş, Selim Turan gibi ressamlarla aynı atölye ortamlarında bulunmuştur. Öğrenim gördüğü akademiye eğitimci olarak atanmış, yöneticilik yapmış; Mevlüt Akyıldız, Neşe Erdok, Kemal İskender, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban ve Sabahattin Tuncer gibi sanatçıların yetişmesine katkıda bulunmuştur. Yurt içi ve yurt dışındaki kişisel-karma sergiler ve bienallerde yer alan eserlerinin yanı sıra yarışmalarda kazandığı ödülleri ile de tanınan sanatçı, özellikle yaşam gerçeğinin anlamını vurgulamak düşüncesi üzerine kurulu kompozisyonlarıyla ön plana çıkmaktadır. Resimlerindeki figürlerde yer alan abartılı büyüklükteki eller ve çoğunlukla çıplak ayaklar, çıkık elmacık kemikleri, iri gözler, dağınık saçlar, özensizce örtülmüş başörtüleri, yoksulluğu ve bakımsızlığı niteleyen eski ve yırtık kıyafetler, yorgun ifadeler, mekanlardaki kurak, çatlak, susuz topraklar, kurumuş ağaçlar, eskimiş evler gibi ayrıntılar; sanatçının eserlerini diğerlerinden ayıran en belirgin özelliklerdendir. Anadolu insanının zorluklarla sürdürdüğü hayat, yoksunluklarla yaşadığı çevre ve içerisinde bulunduğu psikolojiyi gözler önüne seren eserler, Neşet Günal’ın fırçasında plastik olarak şekillenen toplumsal gerçekçilik anlayışının yansıtıldığı en vurgulu anlatımlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Neşet Günal, Türk Resmi, Toplumsal Gerçekçilik, Anadolu Resimleri.

## NESET GUNAL WITH HIS REALISTIC SOCIAL INTERPRETATIONS AND ARTWORKS

### ABSTRACT

Besides the effect of Western contemporary sense of art, the artists' use of national concepts and themes were an important factor for the sustainability and development of the great art movements which has gained great momentum in the Republican era in Turkey. Scenes from the daily life of the Anatolian people have been the main topic for many artists and social realism has been adopted with a national perspective within this process which forms the basis of Turkish Painting, by means of social, political and economic changes especially years after the 1950s. During this period Neset Gunal is one of the most important artists, who attracts attention with his unique figures of the daily lives in the rural areas of Anatolia and the artworks benefiting from the color palette and symbolic elements. This study is a scan model research that examines the artworks and sense of art of Neset Gunal who is regarded as one of the classics of Turkish Painting and also prominent with his academic side. Neşet Gunal was graduated from Istanbul Academy of Fine Arts, Department of Painting, has taken lessons from Nurullah Berk, Sabri Berkel, Leopold Levy in the academy, Andre Lhote, Fernand Leger in Paris and has been in the same workplaces with artists such as Nuri Iyem, Turgut Zaim, Avni Arbas, Selim Turan. He has assigned as an educator to the Academy where he graduated and contributed to the growth of artists as Mevlut Akyıldız, Nese Erdok, Kemal Iskender, Husnu Koldas, Nedret Sekban and Sabahattin Tuncer. The artist -also known for his domestic and foreign solo/joint exhibitions, biennials, awards- especially focused on to emphasize the meaning of life in his compositions. The details such as the exaggerated size of hands, mostly bare feet, high cheekbones, big eyes, messy hair, hasty headscarves, old and torn clothes that characterize poverty and disrepair, tired facial expressions, dry, cracked lands, dead woods, old houses are the figures are the most prominent features distinguish him. His artworks that reveal the difficult lives, deprivation and psychology of the Anatolian people are the most highlighted expressions which reflect the understanding of social realism formed with Neset Gunal's brush.

**Keywords:** Neset Gunal, Turkish Art, Social Realism, Paintings Of Anatolia.

## GİRİŞ

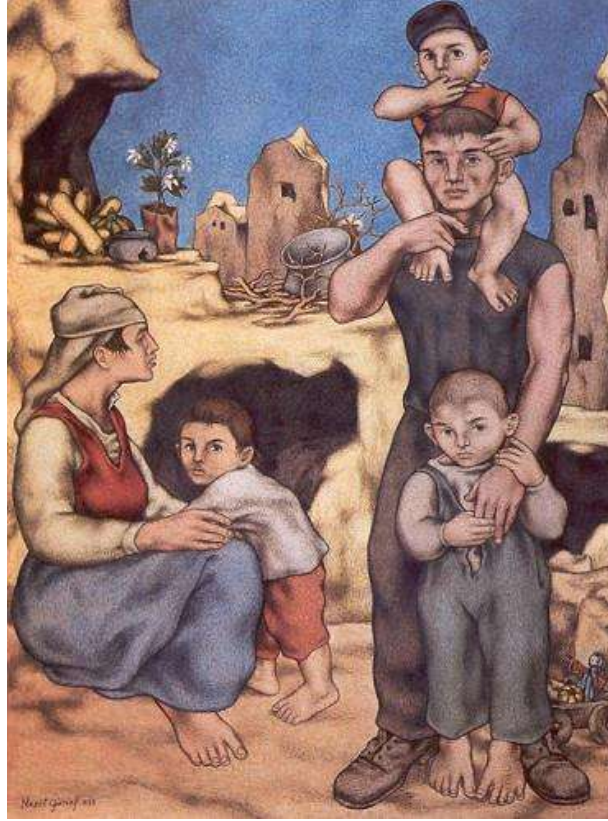
Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ile birlikte büyük bir ivme kazanan sanat hareketlerinin gelişerek sürdürülmesinde, Batı’daki çağdaş resim anlayışlarının etkisinin yanı sıra dönemin sanatçılarının tuvallerinde ulusal kavram ve temalara yer vermelerinin de önemli bir etken olduğu tartışılmazdır. Türk Resim Sanatı’nın köklü temellerini oluşturan bu süreçte, özellikle 1950’li yıllar sonrasında Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki değişimlerin etkisiyle; birçok sanatçı tarafından eserlerde temel konu olarak Anadolu insanının günlük hayatından kesitler ele alınmış ve resme ulusal bir bakış açısı kazandırılarak, toplumsal gerçekçilik anlayışı benimsenmiştir. İşçi-köylü sınıfına politik açıdan da oldukça önem verilen bu dönemde insanların günlük yaşamı ve içinde bulunduğu çevre figüratif üslubun temel alındığı bir anlayış ile resimlere taşınmış, Anadolu insanının sıradan yönleri ve fiziksel özellikleri oldukça açık bir şekilde betimlenmiştir.

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; toplumsal gerçekçilik anlayışı içerisinde gerçekleştirdiği figüratif eserleriyle tanınan en önemli sanatçılardan birisi olarak Neşet Günal, özellikle yaşam gerçeğinin anlamını vurgulamak düşüncesi üzerine kurulu kompozisyonlarıyla ön plana çıkmaktadır. 1923 Yılında Nevşehir’de doğan ve ortaokul yıllarında resme ilgi duymaya başladığı bilinen Günal, 1939 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde öğrenim görmeye başlamış; Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy atölyelerinde çalışmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 728). Sosyal içerik yönünden çarpıcı bir üslubun temsilcisi olmuş, akademik bir figür titizliği içinde ürettiği resimleriyle dikkat çekmiştir (Tansuğ, 1995: 55). Paris’te Andre Lhote, Fernand Leger gibi hocalardan ders almasının yanı sıra Nuri İyem, Turgut Zaim, Avni Arbaş ve Selim Turan gibi ressamlarla aynı atölye ortamlarında bulunmuş, ilerleyen yıllarda öğrenim gördüğü akademiye eğitimci olarak atanmış, Prof. ünvanı almış, yöneticilik yapmış; Mevlüt Akyıldız, Neşe Erdok, Kemal İskender, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban ve Sabahattin Tuncer gibi sanatçıların yetişmesine katkılarda bulunmuştur (Özsezgin, 2000: 74-76).



**Görsel 1: Neşet Günal’ın Fotoğrafi.**

Anadolu insanının çaresizliğini ve çektikleri güçlükleri yansıttığı resimleriyle Neşet Günal, çizginin hakim olduğu yapısalcı bir üslubu tercih etmiş, sağlam duruşlu figürlerini anıtsal birer betimleme öğelerine dönüştürmüştür. Kurak bir çevrede, yoksulluk içinde yaşamını sürdüren insanların durumlarına sorgulayıcı bir bakış açısı ile yaklaşan sanatçı, figürlerinde bilinçli olarak ölçü bakımından büyüttüğü el ve ayaklar gibi unsurlarla, insanların çalışma azmine ve üretkenliğine duyduğu saygıyı simgelemek istemiştir (Erkal, 2013: 202). Toplumsal gerçekçi yorumları ve özgün anıtsal karakterleri ile tüm sanat yaşamı boyunca sürdürdüğü bu tavır, sanatçının Türk resminin klasiklerinden birisi olarak kabul görmesinin en belirgin sebeplerinden birisidir.



**Görsel 2: Neşet Günal, Yaşantı I, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185 x 140 cm., 1958.**

1948 -1954 Yılları arasında Paris'te duvar resmi ve fresk öğrenimi gördüğü sıralarda; bireysel biçim arayışlarını sürdüren ve o dönemde gündemde olan “yerel” kavramını benimseyen sanatçı, 1960'lı yıllara kadar bir doğu –batı sentezi yakalamak çabası ile çalışmıştır. Sarı yanık toprakla bütünleşen yanık tenli insanlar; eski ve yırtık elbiselerinin açıkta bıraktıkları kolları, gövde ve bacakları, çoğu kez çıplak ya da parçalanmış ayakkabılardan fırlayan ayakları ve ağaç dalları gibi kıvrılıp bükülen iri elleri ile Günal'ın resimlerinin sembolleşen figürleridir (Giray, 2002: 230). Sanatçının resimlerinde vazgeçilmez bir unsur olarak figür, kompozisyon kurgusunun en temel ve karakteristik öğeleridir.



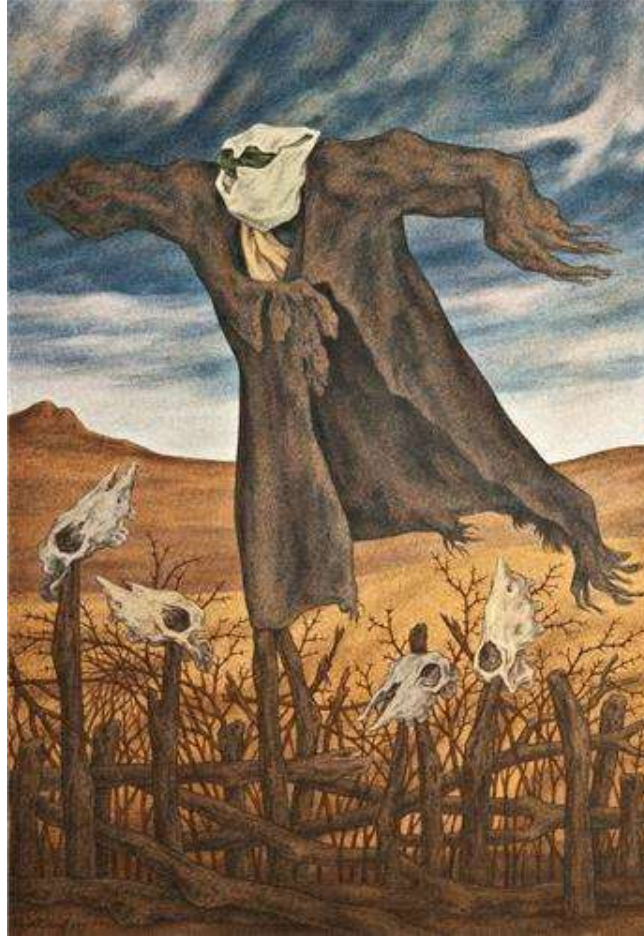
**Görsel 3: Neşet Günal, Çocuklar, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 27x 27 cm., 1963.**

Her resim; duruşu, oturuşu, giyinişi, çevresi ve vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenmiş sonrasında ise abartılı bir deformasyon anlayışıyla tuvalere aktarılmıştır. Anadolu toprağı ve bu toprağın insanların vurgulanmak istenilen özellikleri; titiz, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri olarak sanatçının fırçasından tuvalerine aktarılmıştır (Ersoy, 1998: 82). Özellikle yüz ifadelerinde belirgin bir endişe ve kaygı hissettiren portreleriyle dikkat çeken eserlerden, cepheden resmedilmiş yarı çıplak oğul ve arkasından onu sarmalayan baba figürünün betimlendiği “Kör Hasan'ın Oğlu” isimli eser ise 1946 yılında akademiden birincilik derecesi ile mezun olan Günal'a, 30. Devlet Resim ve Heykel Yarışması'nda yine birincilik ödülü kazandıran en tanınmış resimlerinden birisidir (Ayan, 2005: 154).



**Görsel 4: Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 84 cm., 1962.**

Sanatçı Anadolu'da çeşitli büyüklerdeki ekili tarım alanlarını çevredeki canlıların verebilecekleri istenmeyen zararlardan korumak amacıyla; gövde ve kolları uzunca bir ağaç parçası üzerine artı işareti biçiminde eklenen başka bir parça ile oluşturulmuş, genellikle eski giysiler giydirilerek ürkütücü bir insan silüeti görünümündeki korkuluk yapıları üzerinde durmuş ve 1980'li yıllarda ağırlıklı olarak korkuluk imgesini ele aldığı eserler üretmiştir. Çoğunlukla resmin merkezine konumlandırılan korkuluklar, gelişi güzel yerleştirilmiş çalılıklar, kurumuş otlar ile çevrelenmiş; kimi zaman tek başına herkesten uzak ıssız bir ortamda, kimi zaman ise etrafında bir veya birkaç figür ile ufka kadar uzanan çorak topraklar ve kapalı bir gökyüzü ile birlikte betimlenmiştir. Sanatçının “Toprak Adamlar” olarak da bilinen figürlerinin yer aldığı kompozisyonları kadar, korkuluk imgesi ile tasarlanmış kompozisyonları da başyapıtları arasında sıralanabilir.



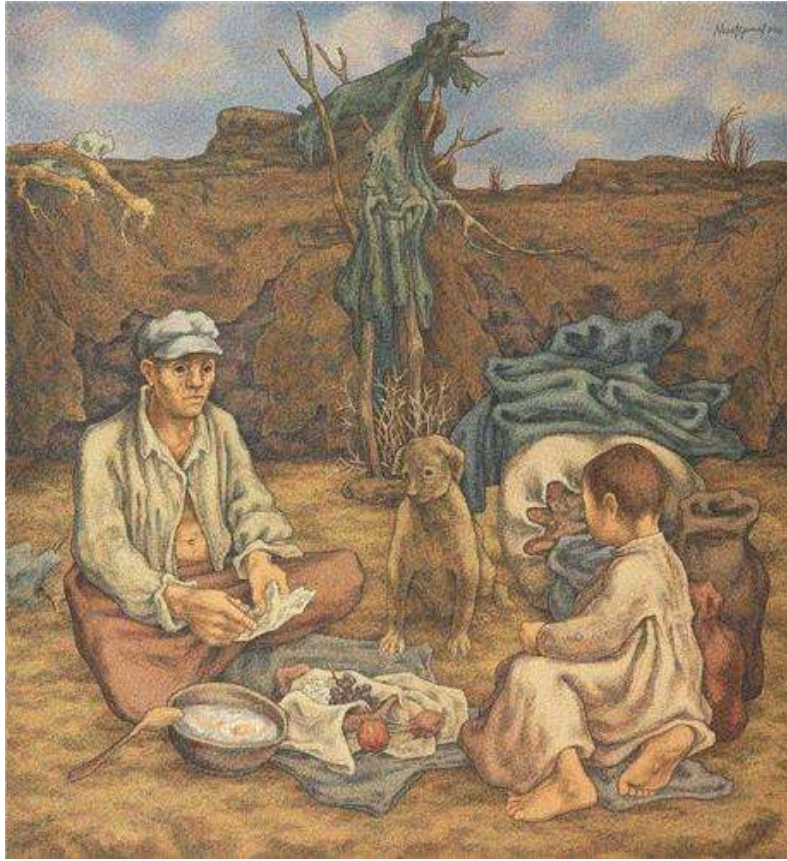
**Görsel 5: Neşet Günal, Korkuluk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 163 x 114 cm., 1989.**

İç Anadolu yöresinin kurak, çatlak, susuz topraklarının, kurumuş ağaçlarının, eskimiş kerpiç evlerinin, derme çatma ağaç dallarıyla yapılmış salıncaklarının, yere serilmiş örtülerinin, toprağı ekip biçmekte kullanılan iş aletlerinin, taş yığınlarının, duvarların; baskın oranlarda kullanılan sarı ve kahve tonlardaki kızıl renklerle betimlendiği eserlerde; sanatçının ele aldığı konuyu, simgesel öğelerle destekleyerek sunduğu tavrını ileri dönem eserlerine de duyarlılıkla taşıdığı görülmektedir.



**Görsel 6: Neşet Günal, Sorun-Sorum 5, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148 x 192 cm., 1991-1992.**





**Görsel 7: Neşet Günal, Sorun-Sorum 11, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152 x 142 cm., 1996.**

Kompozisyonlardaki biçimlendirme öğeleri, çevredeki diğer öğelerle oldukça bütünleşen resimlerde; her bir parçayı çevreleyen belirgin kontur çizgileri olmasına rağmen figürlerin tenleri ile toprak parçalarının aynı renklerde boyanması dikkat çekici ayrıntılardan birisi olmakla birlikte Anadolu'da tamamen kendi çabalarıyla çeşitli zorluklar içerisinde sürdürülen yaşam mücadelesi de bireylerin beden dili ile oldukça etkili bir şekilde aktarılmaktadır. Ellerin bu dilin en güzel anlatım aracı olarak kullanıldığı dramatik yanı ağır basan her bir kompozisyon; emeğin, yöre insanının doğasındaki çalışkanlığın ve toprağa duyulan saygının vurgulanışıdır.



### **Görsel 8: Neşet Günal, Duvar Dibi 6, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114 x 145 cm., 1984.**

Eserlerde yetişkinler kadar, bebek ve çocuk figürlerinin de oldukça fazla sayıda kullanıldığı görülmekte; bu durumun nedeni ise Anadolu'da küçük yerlerde yaşayan ailelerin, çok çocuklu nüfuslara sahip olmaları olarak düşünülebilmektedir. Tüm masumiyetleri ile çaresizce bakan çocuklarda, tıpkı büyükleri gibi, güçsüz bedenleriyle kendilerine sunulan hayatın tam ortasında yer almaktadırlar.

### **SONUÇ**

Neşet Günal içinde yetiştiği Nevşehir yöresinin insanının günlük yaşantısını resimlerine temel konu olarak ele almış, sağlam desenini gözler önüne seren anıtsal figürlerini, yarattığı özgün tavrı ve yine kendine özgü seçtiği renklerle ortaya koymuş, Türk resminin toplumsal gerçekçi anlayışı benimsemiş en ünlü akademisyen ve sanatçılarından birisidir. Resimlerinde Anadolu insanının zorluklarla sürdürdüğü hayat, yoksunluklarla yaşadığı çevre ve içerisinde bulunduğu psikolojiyi yaş ve cinsiyet ayrımı yapmaksızın yorumlamıştır. Figürlerde yer alan abartılı büyüklükteki eller ve ayaklar, çıkık elmacık kemikleri, iri gözler, dağınık saçlar, özensizce örtülmüş başörtüleri, yoksulluğu ve bakımsızlığı niteleyen eski ve yırtık kıyafetler, yorgun ve çaresiz ifadeler, kurak, çatlak, susuz topraklar, kurumuş ağaçlar, eskimiş evler gibi ayrıntılar; sanatçının eserlerini diğerlerinden ayıran en belirgin özelliklerdendir.

### **KAYNAKÇA**

- Ayan, A. (2005) Güzel Sanatlar Akademisi Öğretim Elemanları, Resim ve Heykel Sergisi (1928-1982), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Muka Matbaası, İstanbul.
- Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Erkal, O. (2013). Resim Sanatında Portre, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Giray, K. (2002). Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997) Cilt II, YEM Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1995). Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2000). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

## ÇOK YÖNLÜ SANATSAL KİŞİLİĞİ İLE ABİDİN DİNO VE ÇAĞDAŞLARI

**Pelin AVŞAR KARABAŞ<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
pelin.avsar@dpu.edu.tr

**Muzaffer Çağatay UMay<sup>2</sup>**

<sup>2</sup>Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı,  
muzaffer.cagatay.umay@ogr.dpu.edu.tr

### ÖZET

Bu araştırma; 1913-1993 yılları arasında yaşamış çok yönlü kişiliği ile gerek Türkiye, gerekse Avrupa başta olmak üzere dünya sanat piyasasında kendisine ayrıcalıklı bir yer edinmiş olan gazeteci, yazar, yönetmen, karikatürist, dekoratör, heykeltıraş ve ressam olarak tanınan Abidin Dino'nun sanat hayatının ve eserlerinin tarama modeli ile irdelendiği bir çalışmadır. Sanat kariyerine resim, karikatür ve yazılar üreterek başlayan sanatçı; Türkiye'deki öncü sanat gruplarından ilk olarak 1933 yılında Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılarla birlikte D Grubu'nun kuruluşunda, daha sonra ise 1940 yılında Nuri İyem, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Agop Arad, Kemal Sönmezler gibi ressamlarla birlikte Yeniler Grubu'nun oluşumunda yer almıştır. Cumhuriyet tarihinin ilk ve en önemli sanat hareketlerinden birisi olan yurt gezilerine katılmış, önceleri kent hayatını karikatüristik bir yaklaşımla ele almış, sonraları ise Anadolu insanının mağrur, güçlü ve karakteristik yapısını çizgileriyle bütünleştirmiş ve yarattığı farklı imgesel anlayıştaki eserlerle Türk Resim Sanatına katkılar sağlamıştır. Çağdaşları olan ressam, şair, yazar, fotoğraf sanatçısı ve gazeteci gibi birçok meslek grubundan insanlarla gerek yurt içinde gerek yurt dışında ilişkilerini sürdürmüş ve kurduğu ilişkileri dostluklarla pekiştirerek sanatsal yönünü beslemiştir. Hayatının belli dönemlerinde bulunduğu çeşitli ülkelerde; geliştirdiği kariyerini kimi zaman Avrupa resmi ve ustalarından, kimi zaman ise Türk kültüründen izler taşıyan eserlerle zenginleştirerek kendine özgü yorumlarıyla sanat piyasası gündemindeki varlığını sürdürmüştür. Resme olan ilgisinin başlangıcından itibaren sürekliliğini koruyan portre ve desen çalışmalarından da anlaşılacağı gibi eserlerinde çizginin gücünü oldukça önemseyen bakış açısı, olgunluk döneminde hat sanatından ve folklorik öğelerden esinlenerek oluşturduğu soyut resimlerinde de kendisini göstermiştir. Dino'nun bu tavrı; sanatçının hayatının büyük bir bölümünü Avrupa'da geçirmiş olmasına karşın Avrupa'dan edinilen izleri Türk sanatına taşımak yerine Türk motifini çağdaş Avrupa sanatıyla sentezleyerek Avrupa'da da beğeniyle kabul gören ve ülkesindeki sanat anlayışını derinden etkileyen bir üslup doğurmasını sağlamıştır. Eserleri incelendiğinde Orta Asya ve Türk kültürünün kültürel öğelerini resimlerine modern bir uygulamayla taşımış ve kendine özgü renk ve biçim bozmalarıyla sahip olduğu üne kavuşmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Abidin Dino, Türk Ressamlar, D Grubu, Yeniler Grubu, Türk Resim Sanatı.

## ABIDIN DINO WITH HIS VERSATILE ARTISTIC PERSONALITY AND HIS CONTEMPORARIES

### ABSTRACT

This study is a scan model research that examines the art life and artworks of Abidin Dino known as a journalist, writer, director, cartoonist, decorator, sculptor and painter who lived between the years 1913-1993 and became one of the most important artists among both Turkish and European art world. The artist began his art career as a painter, cartoonist and writer. Afterwards, in 1933 he established The Group D with Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu and Zuhtu Muridoglu and later in 1940 he involved in The Newcomers Group with Nuri İyem, Turgut Atalay, Avni Arbas, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Agop Arad and Kemal Sonmezler. He participated in Nationwide Tours - one of the most important art movements in the history of the Republic of Turkey-. In the beginning he handled the city life with a caricaturistic approach, then he integrated the proud, strong and characteristic structure of the people of Anatolia with his art and contributed the Turkish Painting with his artworks in a different way of an imaginative understanding. He maintained his relationships with his contemporaries from various national and foreign professional groups as artists, poets, writers, photographers and journalists and these relationships nurtured his art. He has maintained his presence in the art world by enriching his career with his unique interpretation and with the works bearing the traces of Turkish culture as well as European paintings and masters. As understood from his early period portraits and patterns his perspective valued the power of lines and this perspective can be observed also in his maturity period abstract paintings inspired by calligraphy and folkloric elements. This attitude led to the emergence of a new style of art deeply affected his country and was appreciatively accepted in Europe through synthesising Turkish motifs with contemporary European art instead of using European traces in Turkish art. He has gained his reputation by use of the modern application of Central Asian and Turkish culture elements with unique color and shape practices.

**Keywords:** Abidin Dino, Turkish Painters, The Group D, The Newcomers Group, Turkish Paintings.

## GİRİŞ

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte; toplumun yeni bir ideolojiyi anlamaya çalıştığı ve yeni alışkanlıklar edindiği yıllarda gerçekleşen ekonomik, siyasi ve sosyal olaylar göz önünde bulundurulduğunda, dönemin sanatçıları ve sanat piyasası açısından böyle bir toplumda sanat üretimi yapmanın ve bir sanatçı olarak var olabilmenin oldukça zorlu bir mücadele gerektirdiğini tahmin etmek kaçınılmazdır. Bu dönemlerde karikatürist olarak sanat hayatına başlamış olan Abidin Dino, toplumun tarihini oluşturan motifleri modern bir üslupla eserlerine taşıma anlayışını gözetmiş, Avrupa resmi ve Avrupa sanat akımlarından etkilendiği yönleri ise ülkesine ait kültürel öğelerden izler taşıyan imgelerle birleştirerek eserler üretme çabası içerisinde uzanan bir yolda ilerlemeyi amaç edinmiştir. Abidin Dino'nun sanat çevrelerinde kabulünü kolaylaştıran bu bakış açısı; kent ve kent soylu hayatı karikatürist bir yaklaşımla ele alan sanatçının, sonraları Anadolu insanının mağrur, güçlü ve karakteristik yapısını çizgileriyle bütünleştirerek ürettiği eserleriyle farklı bir imgesel anlayış kazanmasına sebep olmuştur. Sanatına figürden kopmuş ve folklorik öğelerle desteklenmiş soyut çalışmalarla devam eden sanatçı; dünya savaşlarının sürdüğü, yıkıcı, yok edici gelişmelerin yaşandığı bu dönemlerde sanatçı olmanın dezavantajlarına da göğüs germek zorunda kalmış, hatta bir dönem eserlerinin siyasi bir yapılanmanın uzantısı olarak görülmesi ve kabul edilmesi nedeniyle sürgün gibi üzücü durumlara da maruz bırakılmıştır.



**Görsel 1: Abidin Dino'nun Fotoğrafı.**

Akademik resmin doktrinlerine bağlı olarak doğanın bire bir kopyası ve akademik üslubun resim sanatına hakim olduğu yıllarda Abidin Dino; Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühti Müridoğlu olarak sıralanabilen sanatçılarındaki girişimleri ile Türkiye'deki sanat topluluklarının 4. sü olan "D Grubu" nun kuruluşunda etkin olarak yer almıştır. Bu grubun kurulmasında gözetilen temel amaçlardan biri; Türkiye'deki sanat etkinliklerini canlandırmak ve sanata ilgiyi özendirmek, öteki ise Batı'yı, "en az 50 yıl geriden izleyen" Çağdaş Türk Resmi'ne, "yaşayan sanat" doğrultusunda yeni bir atılım kazandırmak olmuştur (Gökçöl,1993:934).

D Grubu'nun desenlerden oluşan ilk sergisine katılan Abidin Dino, yaptığı desen çalışmalarıyla dikkat çekmiş ve eserlerine, karikatür temelli olmasının izlerini ustalıkla taşımayı başarmıştır. Abidin Dino'nun sanat hayatı boyunca yaptığı nerdeyse tüm desenlerde ve illüstrasyonlarda karikatür tadına rastlanılmaktadır.



**Görsel 2: Abidin Dino, Desen Çalışmalarından Örnekler.**

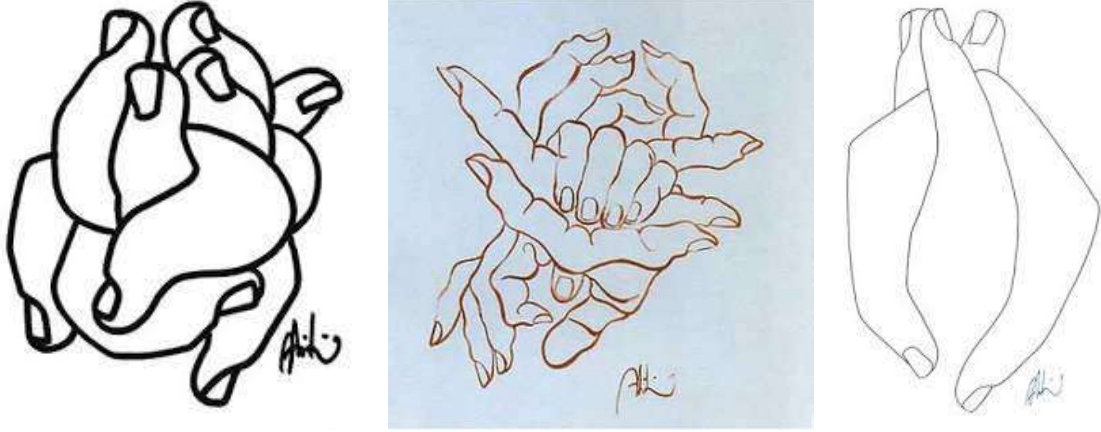
1934'te Atatürk ile İstanbul'da karşılaşan Abidin Dino, Ata'nın karikatür tadında ilginç bir portresini çizmiş, Atatürk ise bu portreyi beğenmiş ve imzalamıştır. Abidin Dino, Atatürk'ün iznini aldıktan sonra bu portreyi; Ata hayatta iken Fuat Cerim'in çıkardığı gazetede, Ata'nın ölümünden sonra ise 1939 yılı Aralık ayında yayınlattmıştır (Avcı,2001:43).



**Görsel 3: Abidin Dino, Atatürk Portresi, Kağıt Üzerine Fügen, 1934.**

Batı'daki sanat akımlarından etkilenerek ortaya çıkan D Grubu'nun ardından kurulan Yeniler Grubu, öncelikli olarak düşün ve yazın alanında kendini göstermiş; 2. Dünya Savaşı'nın tedirginliği, ekonomik sorunlar ve beraberinde getirdiği toplumsal çalkantılar sonucunda kültür ve sanat hayatını, ulusal görüşün ağırlık kazandığı bir yönde etkilemiştir (Arslan,2008:1634). Türkiye'de toplumsal gerçekçi sanat anlayışının yaygınlaşmasında etkili olan Yeniler Grubu'nun ilk grup sergisine Abidin Dino'nun yanı sıra Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Agop Arat, Faruk Moral ve Yusuf Karaçay katılmış, 1941'de düzenlenen ikinci grup sergisinde ise Abidin Dino yer almamıştır (Gökçöl,1993:4454).

Sanat hayatını üretken bir kişi olarak sürdüren Abidin Dino'nun resimleri, biçimsel ve dönemsel olarak farklılıklar göstermektedir. Sanatçının özellikle bağımlı kaldığı bir sanat malzemesi olmadığı gibi resim yapmakta birçok materyali kullandığı, yağlı boyanın beraberinde guaj ve akrilik boya uygulamaları da yaptığı görülmektedir. Sanat üretmekteki arayışlarını kesintisiz bir şekilde sürdüren Dino'nun imzasını attığı çalışmaların birçoğuna biçimsel açıdan bakıldığında ise çizginin, eserlerinin oluşumunda yer alan en temel öge olduğu fark edilmektedir.



**Görsel 4: Abidin Dino, El Desenleri.**

Sanatçı arayışlarını farklı materyallerle sürdürürken evrensel boyutta işler ortaya koymasının yanı sıra; eserlerinde Türk kültüründen çağrışımları yapabilmeyi de ustalıklı başarımıştır. Bazı eserlerinde ise bilinçli kurgular ile kompozisyonları figürden arındırmış ve soyut sanata daha fazla yaklaşarak Avrupa'da hızla değişmekte olan sanat piyasasında da belirgin bir yer edinmiştir.



**Görsel 5: Abidin Dino, Tılsımlı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1978.**



**Görsel 6: Abidin Dino, Labirent, Karton Üzerine Sulu Boya, 57x78 cm.**

Abidin Dino'nun ritim ve dengeyi birbirine paralel dairesel çizgilerle yakaladığı "Labirent" isimli eserde, su bazlı bir boyanın dahi çizgisel etkisinden yararlanmış ve fonda yer alan kartonun nötr rengi üzerine siyahın tonlarının oluşturduğu optik sanat benzeri bir efekt ile kompoze edilen spirallerde hareket algısını uyandıran bir izlenim hissedilmektedir. Sanatçının eserlerinde kendi içsel dünyasına yaptığı yolculukların izleri bulunmaktadır. Gerek toplumsal gerçekçi, gerekse soyut ve soyutlama olarak ürettiği eserlerinde daima, izleyiciyi kendi gerçeküstü dünyasına davet eden bir tavır olduğu söylenebilir.



**Görsel 7: Abidin Dino, Çiçek, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 70x50 cm.**



Nitekim bir çiçeği dahi ele alırken, oldukça incelikli bir usulü belirlemiş olması ve seçtiği renklerin arka planla birbirini tamamlayan sıcak - soğuk beraberliğinin yanı sıra, ana figür olan çiçeğin beyazla bütünleşen kırmızı tonlarda ve yoğun bir boyamayla uygulanması, izleyiciye herhangi bir çiçek imgesini betimlemekle kalmamakta, gerçek üstü bir dünyanın da kapılarını aralamaktadır.

Hat sanatı yazı stiline karakterlerini ve işleniş biçimini kendi renk algısı ve biçim bozmalarıyla bazı tuvallerinde görebildiğimiz sanatçı, Türk kültürü ve İslam Sanatı'nın hat gibi kendine özgü öğelerini modern resmin unsurlarıyla birleştirmiş ve çiçekler serisinde yakaladığı sanatsal tadı modern bir şekilde harmanlayarak sunmuştur.



**Görsel 8: Abidin Dino. Çiçek, 1990, Kağıt Üzerine Guaj ,70 x 50 cm, Özel Koleksiyon.**

Çoğunda soğuk renklerin hakim olduğu eserler, beraberinde bıraktığı beyaz boşluklar ve saydam fırça darbeleriyle belirginleşmiştir. Mekansız kompozisyonlarının içerisinde havada asılı duruyormuş gibi görünen ustaca tasarlanmış biçimler kullanmaktadır. Örneğin "Balık" isimli eserde hat sanatının "Vav"ı içerisinde kalan basitçe ele alınmış bir balık figürü ile karşılaşmaktadır.



**Görsel 9: Abidin Dino, Balık, Mukavva Üzerine Akrilik Boya, 47x63 cm.**

Sanatçının imzası niteliğindeki çalışmaları, hayatı boyunca sürdürdüğü yoğun tempoya bağlı olarak sürekli yukarı hareket eden bir ivme ile varlıklarını artırarak devam etmiştir. Sanatçı çizimleri ve resimleri kadar seramikleri, dekor tasarımları, yazarlığı, sanat danışmanlığı ve film yönetmenliği yönleri ile de tanınmaktadır. Büyük bir kültür adamı olan Abidin Dino'nun üretken kişiliğinin sonuçları olan bu eserler izleyiciyi hala ilk günkü gibi etkilemeye devam etmektedir.

## SONUÇ

Sanat tarihinin önemli isimlerinden birisi olan Abidin Dino, hayatının neredeyse tamamını çok farklı sanat alanlarında eserler üretmekle geçirmiş, ülkesinde olduğu kadar yurt dışında da tanınmış ve değer bulmuş çok yönlü Türk sanatçılardan birisidir. Türkiye'deki karikatüristlerinin birçoğunun, Abidin Dino'nun ortaya attığı özgün karikatür çizgilerine öykünerek ortaya koydukları çalışmalar dikkat çekicidir. Sanatçının klasik karikatür üslubunun dışına çıkarak; 1930'lu yıllardan itibaren yapmış olduğu eserlerde kullandığı doku, renk ve benimsediği farklı ifade biçimleri, günümüz sanatçıları tarafından da beğenilmekte ve ilham kaynağı olarak yararlanılmaya devam edilmektedir. Aktif sanat hayatı boyunca birçok sergi, yazı, heykel ve seramik eserler üreterek ilerleyen sanatçının, bunların yanı sıra piyesler yazdığı ve sahnelediği de bilinmektedir. Abidin Dino, Türkiye'de bulunduğu yıllarda hak ettiği değerin çok altında bir ilgi görmüş olsa da yurt dışında yaşamaya başladığı yıllardan sonra, birçok övgü ve ödülün de sahibi olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Avcı, Z. (2001). A'dan Z'ye Abidin Dino, 2.Basım, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul.
- Arslan, N. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Basım, C. III, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Gökçöl, T. (1993). Gelişim Hachette Ansiklopedisi, No:8, Sabah Gazetesi Interpres Basın ve Yayıncılık, İstanbul.

## VAN/BARDAKÇI KÖYÜ'NDE SERAMİK PİŞİRİMİ

Atilla BATMAZ

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü  
atibatmaz@yahoo.com

### ÖZET

Van'ın Bardakçı Köyü tarih boyunca geleneksel yöntemler ile yerel çanak çömlek üretimi gerçekleştirmiş olmasına karşın bu çömlekçilik faaliyetleri yeteri kadar araştırılmamıştır. Köyde 2013 yılında etno-arkeolojik ve deneysel arkeoloji çalışmalarının yanı sıra yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Bardakçı seramik üretimini ayrıntılarıyla belgelemeye yönelik çalışmalar başlatılmıştır. Bu çalışmalar, kilin yerel kil yataklarından çıkartılması, işlemeye hazır hale getirilmesi, işlenmesi, kap formlarının belirlenmesi, Bardakçı Köyü'ndeki kendine özgü seramik terminolojisinin kayıtlanması, pişirim süreçlerinin belgelenmesi şeklinde özetlenebilir.

Bugün köyde hayatta olan eski çömlekçi ustaları olmasına karşın çeşitli sebeplerle bu gelenek devam ettirilememektedir. Köyde aktif olarak üretim gerçekleştiren tek atölye Osman Eşme'ye aittir. Eşme modern alet kullanmadan seramik hamuru hazırlar, klasik, uzun bir mile monte edilmiş ayakla dönen yataklı bir çarka sahip seramik tezgâhı kullanır ve ateşi alttan verilen ve üst kısmında seramik yüklüğü bulunan yuvarlak formu ve kemerli kerpiç fırında pişirim gerçekleştirir. Fırında kullanılacak yakacak için çok miktarda ve çeşitte yerel bitkiler kullanılmaktadır.

Bu yazıda geleneksel Bardakçı çömlekçiliği hakkında genel bir çerçeve çizilmiş sonra özellikle pişirim süreçleri üzerine odaklanılmıştır.

### Abstract

The ethno-archaeological studies in Bardakçı (Van) village began in 2013 focusing on ceramic studies. While studying the production methods of Urartian pottery, we aimed to document the ceramic ethnography of Bardakçı and to integrate this background with archaeological data. One important target of the research was to document of local pottery producing consist of raw material procurement, paste preparation, identifying forms of vessels, local terminology of pottery making, modelling process and firing.

The last known potter producing Bardakçı pottery is Osman Eşme. He shapes pottery via a kick-wheel with a disc spun on a long spindle. The vessels are placed in the upper area of an arched, rounded, sectioned kiln. It has three arches, an open top, heating from below and pottery fired in a heap above. Many plants and trees are provided for the fire from the immediate vicinity.

The present paper outlines the traditional Bardakçı pottery making and focuses especially on the firing processes.

## 1.GİRİŞ

Anadolu'da yaşamış kültürlerle ait izler, bugüne ulaşan ve günümüz Anadolu köylerinde var olan uygulamalar ile kısmen de olsa hayattadır. Bu kültürlerin toprak altındaki kalıntılarında yola çıkarak, günümüzde yaşayan geleneklerin işlevsel çözümleri arasında bağ kurmak etno-arkeolojinin çalışma alanını oluşturur. Bu şekilde edindiğimiz bilgiler ile geçmişi anlayıp değerlendirmemiz kolaylaşır. Ne var ki teknolojik yenilikler bir taraftan gündelik yaşamı kolaylaştırırken diğer taraftan geçmiş ile olan bağları zayıflatmaktadır. Teknolojinin sağladığı olanaklar, yeni malzemelerin ortaya çıkmasına olanak tanırken önceden kullanılan ve üretilen malzemeleri çoğu kez yok etmekte veya ikinci plana atmaktadır. Bu durum pek çok sanat dalında olduğu gibi Anadolu çömlekçiliği için de geçerlidir.

Anadolu çömlekçiliği gibi geçmişi anlamamızı kolaylaştıran kültürel değerleri bilimsel bir metodoloji ile belgeleyerek gün yüzüne çıkartmak, toplumumuza tanıtmak ve daha önemlisi yaşatarak gelecek kuşaklara aktarmak dünya kültürel mirası açısından da önemlidir. Bu yazıda hala geleneksel

yöntemler ile üretim yaparak geçmişin izlerini taşıyan **Van/Bardakçı** çanak çömlek üretimindeki pişirim üzerine odaklanılacaktır.

Van'ın **Bardakçı Köyü**, Van merkezden yak. 15 km kuzeyde Van Gölü'nün güneybatı kıyısına konumlanmış 200 haneli bir köydür. Köyün bulunduğu yer bir zamanlar köye ait topraklar olan Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Zeve kampüsünün hemen bitişiğidir.

Köyde bir erkek uğraşı olan çanak çömlek yapım tarihi Osmanlı'nın son dönemlerine kadar uzanmaktadır. Osmanlı döneminde Ermenilerin çanak çömlek yaparak sattıkları, Cumhuriyet döneminde ise çanak çömlek üretiminin Türkler tarafından devam ettirildiği bilinmektedir. Seramik yapımına uygun kil özelliklerine sahip zengin toprak rezervlerine; yaşam ve çanak çömlek yapımı için gerekli bol suya sahip köyde 1960'larda 45-50 hane ve 12 çömlekçi atölyesi vardı (Güner 1988: 66.). 1970'li yılların ortalarına kadar köy, geçimini büyük oranda çömlekçilik yaparak sağlamaktaydı. O yıllarda plastik endüstrisinin yaygınlaşmasıyla bu sanat terk edilmeye başlandı ve köyde seramik üretimi hemen hemen tümüyle terk edildi. Çömlekçiliğin köyde son bulmasının başka bir sebebi olarak, 1980'de Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nin zengin kil yataklarına sahip köyün arazisini satın alarak üniversiteyi oraya kurması ve çömlekçi ustalarının göç ederek seramik fabrikalarında çalışmaları olarak gösterilmektedir (Işık ve Işık 2010: 380, 382.). Günümüzde faal tek çömlekçi atölyesi babası gibi çömlekçi ustası olan Osman Eşme'ye aittir.

2013 yılında başlayan köydeki çalışmalarımızın (Batmaz 2015; 2016: 17-18.) temel amacı yerel killer ve geleneksel seramik üretim yöntemleri kullanarak Urartu çanak çömleğini üretim süreçlerinin araştırılması ve uygulama denemeleri temelinde oluşturulan bir etno-arkeoloji çalışmasıydı. Ancak köyün çanak çömlek üretiminde köklü bir geçmişe sahip olduğu fark edilince bu zengin kültürel bakıyenin kayıtlanması zorunluluğu doğdu. Bu ikinci hedef de ilk hedef derecesinde önemlidir ve geleneksel seramik üretimi hakkındaki bilgileri kayıt altına alarak tümüyle kaybolmadan belgelemek ve gelecek kuşaklara aktarabilmek düşüncesine dayanır. Böylece Van çömlekçiliği hakkında detaylı veri elde etmek mümkün olacaktır.

Köyde yapılan çalışmalar tümüyle Osman Eşme'nin fırın ve atölyesinde gerçekleştirilmiştir. Elde edilen etnolojik veriler başta Osman Eşme olmak üzere köyde hayatta olan ustalardan, atölyelerde çalışmış *şagirt*lerden (çırak) ve babası, dedesi usta olan ve o dönemde çocukluğunu geçirmiş kişiler ile yapılan görüşmeler ile sağlanmıştır.

**Bardakçı Köyü**'nde iki toprak türü kullanılır. Bunlardan bir "kahçin" adı verilen açık yeşil renkli toprak, diğeri ise "tandır toprağı" adı verilen kırmızımsı kahverengi topraktır. Her iki toprağın özellikleri farklı olduğundan farklı formlarda kullanılırlar ve farklı pişirim derecelerine sahiptirler. Köyde üretilen farklı formların göbek bardağı, kılçık, bavanik, su bavaniki sürahi, kasık, khedele gibi kendine özgü yöresel isimleri de mevcuttur. Ayrıca testi, kurutezen, çiçek saksısı, birlik, ikilik küp, yayık (tuluk ya da nehre de denmektedir), güveç gibi çanak çömlek çeşitleri mevcuttur (**Fig. 1**). Formların üzerinde birkaç dişli tarakla yapılan basit işaret ve bezemeler bulunmakla beraber, **Bardakçı** kapları astarsız, perdahsız ve sırsız olur.



**Figür 1.** Fırın ve kap formları

Kil çeşitli işlemlerden geçirilerek ayakla ezilir ve elle çekilecek hale getirilir. Bu köyde vals, vakum veya pres gibi makinalar hiç kullanılmadığı gibi pişirim de, aşağıda ayrıntılı olarak açıklanacağı gibi, iki bölmeli, ateşi alttan verilen ve üst kısmında seramik yüklüğü bulunan yuvarlak formu kerpiç fırında gerçekleştirilmektedir. Kaplar klasik, uzun bir mile monte edilmiş ayakla dönen yataklı bir çarka sahip tezgâhta çekilir ve çeşitli aletler kullanılarak şekillendirilir.

## 2.KURUTMA

Kapların kurutma işlemi kapalı alanda ve yavaş yavaş olmalıdır. Kapalı ortamda Van Gölü kıyısından alınan ince taneli kumun üzerinde kapların kendi verdiği nem ile ve çok sıcak olmayan bir ortamda ortalama 7-10 gün dinlendirilir. Yavaş yavaş nemleri alınan kapların kuruması üstten alta doğru olmaktadır. Kuruma yarıya gelince dibi kalın olduğundan çatlamaması için ters çevrilir. Kapalı alanda kuruyan kapların rutubetlerini gidermek için gölgede ve havadar bir ortamda birkaç gün daha dinlendirmek gerekmektedir (**Fig. 2**). Kuruyan kaplar güneş batarken veya gün doğmadan açık bir alana alınır. Bunun nedeni kapları doğrudan güneş ışığından korumaktır.



**Figür 2.** Kurutmak üzere dama taşınan kaplar

Seramik fırınlamak için en uygun mevsimler yağışların olmadığı aylardır. Ancak havaların da aşırı sıcak olmaması gerekmektedir. Bu nedenle günümüz mevsim şartlarında ideal pişirme Haziran'ın ortaları itibariyle başlar. Bu aynı zamanda kuru yakacak toplanabilmesi için de önemlidir.

### 3.FIRIN ÖZELLİKLERİ

**Bardakçı Köyü**'nde yuvarlak formlu iki bölmeli *pur* adı verilen fırınlar kullanılmaktadır (**Fig. 3**). Şuanda köydeki tek fırın Osman Eşme'ye aittir. Orta büyüklükte olarak kabul edilen yuvarlak formlu fırın yak. 3 m. taban çapına sahiptir. Fırının baca çapı 1.35 m. dir. Fırın inşası için öncelikle yere çukur açılır. Yere çukur açılan alan sonradan fırının ateş yerini oluşturacaktır. 13 sıra kerpiç örüldükten sonra kemer ayakları örülmeye başlanır. Fırın alttan yukarı doğru daralarak yükselecek olan fırının toplam boyu 4 m. olacaktır. Fırının zemin kısmının geniş olmasının sebebi bu kısmın ateş yanacak kısım olmasıdır. Bu alanda ateş yanacağından yakacağın bu alanı çabucak doldurmaması gerekmektedir. Aksi takdirde istenilen ısıya ulaşmaz. Ateşe dayanıklılığın sağlanabilmesi için ateş yerinin duvar kalınlığı fırının diğer kesimlerinden fazladır. Fırının içi, bir kübün ters çevrilmiş haline benzetilebilir. Fırının ateşlik yerine *huncilek* denen yerden yak. 0.50 m. yükseklikte bir seki inşa edilir.



**Figür 3.** Fırın ve çocuklar

Bu boyutta bir fırını 3 kemer üzerine inşa etmek gerekmektedir. Kemerin büküldüğü yere kadar olan kısım fırının dıştan görünen birinci kademesini oluşturmaktadır. Fırın kemerleri 1200 °C kadar dayanıklıdır. Daha fazla ısıda ise zarar görür. Bazı eski fırınların etrafı yuvarlak kerpiç duvar ile çevrenir. Bu duvar fırının ısınınca çatlamasını ve zarar görmesini önlemektedir.

Fırının dışında görülen kademeler fırın duvarının kalınlığını gösterir. Bu kalınlıkta duvar ile çevrenmez ise fırın çatlar ve içteki eğimi vermek mümkün olmaz. Isı kaybını önlemek ve kapları eşit ısıda pişirmek için fırın alttan yukarı doğru daralarak tasarlanmıştır. Fırının bu formu ısı kaybını en aza indirmek ve ısının fırın içine eşit dağılmasını sağlamaktır.



Figür 4. Seramik yüklüğünün ızgara tabanı, üstten görünüm

Fırının iki kapısı bulunmaktadır. Fırının alt kesiminde bulunan kapı ateş kapısı olarak isimlendirilir ve fırının yanmasını sağlayan yakacaklar buradan verilir. Üstteki kapı seramikleri yüklemek için kullanılır. Seramikler tabanı ateşin düzenli bir şekilde üst kesime ulaşabilmesi için deliklerden oluşturulmuş taban üzerine yerleştirilir (Fig. 4). Bu boyutlarda bir fırın yaklaşık 400 irili ufaklı kap almaktadır. *Hincilek* kısmına ise 40 kadar peynir kübü konabilir. Bu fırın türü **Bardakçı Köyü**'nde kullanılan en eski fırın türüdür ve anıtsal olarak nitelenmektedir (Güner 1988: 66, res. 125.).

#### 4.YERLEŞTİRME

Fırına yerleştirmek için ideal olan zaman öğle saatleridir. Kapların sıcaklığı özümsemiş ısınmış, rutubetleri giderilmiş olmalıdır. Aynı durum fırının kendisi içinde geçerlidir. Fırın asıl yakma işlemine geçilmeden önce ısıtılarak neminin alınması ateşe alıştırılması gerekmektedir. Buna *herekleme* adı verilir.



Figür 5. Seramik yüklüğü ve kaplar

Fırının altta bulunan ateşlik yerinin üzerine nispeten daha kalın duvarlı küp formundaki kapları onların üstünde testileri yerleştirilir. Fırının seramik yüklüğü olan üst kesimine 30-35 lt sıvı alan birlik, ikilik adı verilen küpler, iri testiler gibi (Fig. 5) büyük formlar alta gelecek şekilde yerleştirilir. Bunun nedeni üzerine diğer kapların oluşturduğu çok ağır yükün binecek olmasıdır. Bu ağırlık 7 tona kadar ulaşabilir. Kapların fırına yerleştirilmesi büyükten küçüğe doğru yükselir. Çünkü büyük kapların dip kısımları daha kalın olacağından pişmesi için daha fazla ısıya maruz kalması gerekmektedir. Isı dolaşımının düzenli olabilmesi için kapların fırına yerleştirilmeleri esnasına ateş deliklerinin kapanmamasına dikkat edilmelidir. Bu yüzden ilk (en alt) sıranın yerleştirilmesi çok önemlidir ve fırının iyi yerleştirilmesi pişme kalitesini doğrudan etkilemektedir. Seramik yüklüğünde hareket edecek yer kalmayınca en üste bacaya çıkılarak ucu kıvrık bir demir kullanılarak kapların ya kulplarından tutularak ya da ağızlarına geçirilerek üstten homojen bir biçimde fırın içine

yerleştirilmeye devam eder (**Fig. 6**). En üst kesime ince, küçük kadehler yerleştirilir. En üst kırık parçalar ile kapatılarak pişen kapları rüzgâr çatlamasını engellenir.



**Figür 6.** Fırın yerleştirme

Seramik yükleme işi bittikten sonra, üst kapı kerpiç örülerek samansız çamur ile sıvanır ve hava almaması sağlanır. Çalışmamız sırasında fırının kaç dereceye ulaştığını ölçmek için bu kapıya bir termokupl yerleştirdik.

## 5.YAKILACAK OT VE AĞAÇLAR

Anadolu'daki birçok çanak çömlek üreten köylerin aksine burada odun nadiren ve genellikle de pişirimin sonuna doğru kullanılır. Pişirim sırasında meşe dalları, yabani akasya, gül, yumuşan (Alıç) ağacı, çam dalları, köknar dalları, hocabaşı diken, çatakuş otu, batbat otu, deve karnı diken, söğüt dalları, iğde dalları, eşek yoncası, kamış, geven, it sıçırtan otu (abdest bozan), buğday samanı, ağaç yongası gibi çeşitli bitkiler kullanılmıştır.

## 6.PİŞİRME

Fırın içinde ateşin yanması itibariyle pişirim 4-5 saat kadar devam eder (**Fig. 7**). İlk bir saat çok harlı olmayacak şekilde yavaş yavaş ot, saman ve diken yakılarak fırın ısı 100-150 °C'ye kadar çıkartılır. Özellikle kalın duvarlı ve dipli kapların eğer nemi tam olarak gitmediyse ani ısı bu kapları kıracaktır. Bu işlemin amacı kapların tamamen nemden arınması ve yüksek ısıya alıştırmasıdır. Daha sonra ısı, kademeli olarak yükseltilir. Fırın ısı ortalama olarak her 20-30 dakikada 100 °C artar.

Fırınının ısını almasından bir süre sonra odun kullanılır ve en fazla 2 saat kadar yakılır. Kalorisi yüksek odun tercih edilmeli ve ısıyı yavaş yavaş yükseltmelidir. Seramik pişiriminde önemli olan fırın ısının yavaş yükselmesidir. Fırın küçük boyutlu ise iç atmosferin ısı çabuk yükseleceğinden kapların çatlama riski fazladır. Fırın büyük olursa ısı yavaş yükseleceğinden risk ve kayıp az olur. Termokupl fırındaki en yüksek değeri 1050 °C olarak gösterdi. Fırınlama işlemi yaklaşık olarak 5 saat kadar devam eder. Isı sürekli yükselen bir şekilde tutulmaya çalışılır. Yükselme işlemi durduğunda fırın ısının düşmesine izin vermeden fırının ateş kapısı hemen kapatılır kerpiçle örülerek çamur ile sıvanır. Bu esnada içeri soğuk hava ve oksijen girmesi, kapların çatlamasına neden olacaktır. Ertesi güne kadar fırının ısı yavaş yavaş düşer. Ertesi gün seramikler çıkartılır. Pişirim hava kararana kadar sürer ve kaplar ertesi gün fırından çıkarılır. Bazen kaplar halen sıcakken içlerine süt ya da tereyağı sürülür. Böylece fırınlama işlemi sonlanmış olur. Kırık veya çatlak olanlar



dikkatlice ayrılır. Özellikle sıvı kaplarında kılcal boyutta, bazen gözle görülmeyen çatlaklar olabilir. Bu nedenle tüm sıvı kaplarına sağlamlık testi yapılır. Önce taş ile vurarak çıkan sese göre kabın durumu tespit edilir sonra içlerine su doldurularak test edilir. İçlerine su doldurulan kaplarda çatlak var ise doldurur doldurmaz damla damla sızdırır. Testiler sağlamsa ancak birkaç saat sonra dış yüzeyleri nemlenir.



**Figür 7.** Seramik pişirimi

Sonuç olarak **Bardakçı Köyü**'nde çanak çömleklerin pişirimi uzun ve yorucu bir süreçtir. Pişirim kurutma, yakacak toplama, yerleştirme ve yakma işlemleri tek bir kişinin üstesinden gelebileceği bir emek değil, bir ekip işidir. Köyün ekonomisinin çanak çömlek üretimine dayandığı yıllarda pişirim kolektif bir çalışmaya dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. O dönemlerde köydeki fırınların ortak kullanıldığı ve bu ortak kullanımının gerek fırın sahibine gerek fırın kullanıcılarına yararı olduğu bilinmektedir. Örneğin fırın sahibi kira karşılığı kullanıcının pişen kaplarından almaktadır. Fırın henüz soğumadan diğer fırın kullanıcısı kaplarını yerleştirir ve bir gün içinde bekletmektedir. Böylece ısı kaybı engellenmiş olur, kapların sıcak fırın içinde nemleri alınır. Günümüzde köyde sadece tek fırın ve tek atölye olması nedeniyle kolektif çalışmayı gerektiren bu uğraş tamamen yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle **Bardakçı**'nın geleneksel seramik sanatının kentin ilgili yönetim ve kültür birimlerince rasyonel bir program çerçevesinde yaşatılması, geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması için acil çalışma başlatması şarttır. Aksi takdirde birçok kültürel değerimiz gibi bu geleneksel üretim de yok olacak ve yalnızca anılarda yaşayacaktır.

## KAYNAKLAR

Batmaz, A., (2015) “Studies on Revealing the Mystery of the Urartian Red Polished Pottery”, SAA Current Research 242.

[http://www.saa.org/CurrentResearch/pdf/saa\\_cro\\_242\\_Studies\\_on\\_Revealing\\_the\\_.pdf](http://www.saa.org/CurrentResearch/pdf/saa_cro_242_Studies_on_Revealing_the_.pdf).

Batmaz, A., (2016) “Van Bölgesindeki Eski Çömlekçilik Gelenekleri Işığında Kırmızı Astarlı Parlak Urartu Çanak Çömleğinin Üretim Sürecinin Araştırılması ve Yeniden Üretim Denemeleri 2014-2015 Yılı Çalışmaları”, *Haberler* 41: 17-18.

Güner, G., (1988). Anadolu’da Yaşamakta Olan İkel Çömlekçilik, İstanbul: Ak Yayınları Kültür Serisi 16-5.

Işık, C. ve Işık, N. E., (2010). Yüzüncü Yıl Üniversitesi’nin Bardakçı Köyüne Etkisi, V. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu, 9-13 Haziran 2009-Van, (ed. Oktay Belli), İstanbul, 374-382.

## YÖRESEL KADIN GIYIMI ANALİZİ; ÇORUM İLİ ÖRNEĞİ

Nuray DEMİREL AKGÜL<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu,  
nuraydemirel@gazi.edu.tr

Zekiye REYHAN ŞENTÜRK<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu,  
z.reyhan53@gmail.com

### ÖZET

İnsanların giyinme şekilleri buldukları toplumun kültürel değerleri ile biçimlenerek, diğer toplumlardan ayırıcı özelliklere sahip olmaktadır. Yüzyıllarca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, değişik kültürlerin etkisi altına girmiş olan Anadolu da bütün bölgelerin kendine has geleneksel kıyafetlerinin olmasına hatta aynı ilde bile merkez ve köy arasında giyim farklılıklarının olmasına neden olmuştur (Koç vd.2013:47).

Araştırmanın amacı; Çorum İli yöresel giysilerinin kalıp özelliklerini ve süsleme tekniklerini inceleyerek, geçmişi gün yüzüne çıkartmak, geleneksel giysileri tanımak ve tanıtmaktır.

Araştırmada, Çorum ili geleneksel kıyafetlerinden üste giyilen; üçetek, salta, şalvar ve kuşağın kalıp analizi yapılırken, başa giyilenlerden ise; canfes ve yazma, süsleme açısından araştırılmıştır. Giysiler, oluşturulan giysi analiz formları doğrultusunda incelenmiş, tasarım öğeleri belirlenmiş, fotoğrafları çekilerek belgelendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çorum, Geleneksel Giysiler, üçetek, salta, şalvar, kuşak, canfes ve yazma

## THE ANALYSIS OF LOCAL LADIES' DRESS MATERIALS; THE EXAMPLE OF ÇORUM PROVINCE

### SUMMARY

Clothing style of people has distinctive features of other society by shape with their own cultural values. Anatolia which has been home to many civilizations throughout history and come under the influence of different society, caused all region has specific local dresses, even caused clothing differences between village and city center. (Koç vd.2013:47).

Research objective is investigate the pattern features and adornment techniques of local dresses of Çorum province, bring to light and introduce the local dresses.

In this research, whereas doing pattern analysis of loose robe, shirt, jacket as top clothing, headscarf has been investigated in terms of taffeta decoration. The picture of clothing types were taken with mannequin or without using mannequin. Also, Technical pattern drawing were documented.

**Key Words:** Çorum, Local dresses, loose robe, headscarf, salwar, waistband, taffeta

### 1. GİRİŞ

Geleneksel giysiler toplumun gelenek, görenek, değer yargıları, örf adetlere göre şekillenip sadece o toplumun üyeleri tarafından kullanılırken, modern yaşamda kullanılan giysiler moda akımlarının getirdiği evrensel değer yargıları tarafından şekillenerek tüm toplumlarca eş zamanlı kullanılırlar (Koç ve Koca, 2007:248).

Kadın bütün içerisinde gelenekleri ve toplumdaki yerine göre neyi, nerede, ne zaman, nasıl giyeceğini yaşayarak öğrenir. Böylece giyim-kuşam geleneği kuşaklar arası yaşatılır bununla birlikte tarihi, coğrafi konum ile ekonomik ve sosyal yapı gibi farklılıklar, doğal olarak kıyafet tarzını etkilemiş ve yörelere özgü giyim tarzlarının gelişmesini sağlamıştır (Şener, 2006:230).

Giydiğimiz giysilerin ve benimsediğimiz ilkelerin birer kültür ögesi olduğu düşünüldüğünde, kültürel değişimin, toplumların karakteristiklerinin belirlenmesindeki önemi ortaya çıkmaktadır. Günümüzdeki hızlı toplumsal değişim kültürler arasında da yoğun bir etkileşim yaratmaktadır. Eğitim düzeyinin yükselmesi, kültürel etkinliklerin ve bunlara katılan bireylerin artması, kültür ve tabiat varlıklarının korunmasını kapsayan kültürel gelişim toplumların gelişim düzeylerindeki önemini daha da artırmaktadır. Çağdaşlığın ve güncelliğin bir gerekliliği olarak; bütün dünyayı etkileyen oluşumun sonuçlarını iyi kestirmek, geçmişi yadsımadan, toplumların etkileşimlerini güçlendirerek, kültürel farklılıkların korunmasıyla kültürel etkileşimden olumlu sonuçlar elde edebilmeye çalışmak gerekmektedir ( Koca,2015:794-795).

Bütün halk sanatlarında olduğu gibi kültürlerin en canlı belgelerinden biri olan giysi, tarihler boyunca her uygarlıkta yaşayış biçimi ve yaşam şartlarının etkileriyle birbirinden ayrı özellikler göstermiştir. Bunun sonucu olarak milli ve geleneksel giysiler meydana gelmiştir (Kılınç ve Yıldırım,2008:19). Geleneksel giysi kültürü, ait olduğu toplumlarda yüzyıllardan beri yaşatılan önemli kültürel değerlerden biridir. Her yöre, bölge ve hatta köyler kendine özgü bir giyim kuşam özelliği taşımaktadır. Bu özellikler, giyim zenginliği olarak karşımıza çıkmaktadır ( Salman,2007:25).

Geleneksel giysi denildiğinde; dünyada bir çok milletin benimsediği milletlerarası moda kıyafetler dışında her milletin tarihinden gelen, günümüzde bazı köylerde hala yaşatılan çoğunlukla müze vitrinlerine kaldırılmış müzelerde kültürel miras olarak saklanan giysiler anlaşılmaktadır (Çivitçi,2008:146;Özel, 1992:11).

Türk giysileri tarihi süreç içerisinde günümüze ulaşmaya kadar bölgelere ve değişen toplumun yapısına ve gelişim evrelerine göre farklılıklar göstermektedir. Ancak genel anlamda Türk geleneksel giysilerinin yaygın kullanılan giysi türleri arasında; başlıklar, entariler, (bindallılar), şalvarlar, cepkenler (yelekler, hırkalar), kaftanlar, feraceler ve önlükler bulunmaktadır (Erden,1999: 21).

Günümüzde moda olgusuna verilen ve gösterilen değerle artmasıyla birlikte, geleneksel giysilere olan ilgi zamanla azalarak, geleneksel giysiler zaman içinde yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Geleneksel giysilerin günlük hayatta değerini oldukça kaybetmesi, aslında bu giysilerin tarihi-kültürel değerini de ortaya çıkarmaktadır. Türk giyim kültürü araştırıldığı takdirde; Çorum İline ait geleneksel giysilere yeterli sayıda ulaşılamaması ve bilimsel çalışma kapsamında ele alınmamış olması, araştırmanın konu seçiminde etken olmuştur. Bu araştırmanın; tarihi-kültürel mirasımızda yer alan geleneksel giysilerin belgelenmesine katkı sağlaması açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

## 1.1. ÇORUM VE YÖRESEL KADIN GIYSİLERİ

Karadeniz Bölgesinin İç Anadolu'ya açılan kapısı olan Çorum İli Anadolu kültür mozaïği içerisinde eşsiz bir konuma sahiptir. Günümüzden 7 bin yıl öncesine ait kültürel verilere rastlanan Çorum'da ilk organize devleti kuran Hititlerin ilk başkenti Hattuşa bulunmaktadır. Hattuşa Anadolu'nun kalbinde UNESCO tarafından Dünya Kültür Mirası Listesine alınmış ülkemizdeki 9 değerden biridir. Hitit uygarlığı en az Mısır Uygarlığı kadar eski ve zengin bir uygarlıktır. Hititlerle Mısırlılar arasında yapılan Kadeş Antlaşması metin tabletleri Boğazköy'de bulunmuştur.

Hititlerin diğer önemli kült (dini) merkezlerinden sayılan arkeolojide Arinna olarak bilinen Alacahöyük Ören Yeri; 13 Kral Mezarı Hattı Tunç Güneş Kursu ve Sfenksli Kapıları ile görülmeye değer tarihi bir yerdir. Ulu Önder Büyük Atatürk'ün bizzat direktifleriyle ilk milli kazılarımızın başlangıç noktası olması ile de önem arz eder.

Geleneksel Anadolu giysilerine kültürel süreç boyutu ile bakıldığında; Ege, Akdeniz ve Doğu Anadolu bölgesi geleneksel kadın giysileri ile Karadeniz bölgesi kadın giysilerinin bazı farklılıklara rağmen birçok yönden benzeştiği söylenebilmektedir( Kuru,2003:557).

Çorum'da halkın eski giysilerinin % 92 si kendi imalatı ile sağlanmaktadır. Endüstrileşmenin gereği evlerdeki tezgahları dükkânlardaki imalat yerlerini söndürmüştür. İmalatın bir kısmı köylerde devam etmekte, köylüler bunları çeşitli ev eşyası olarak kullanmaktadır. Tezgâhlarda dokunan bezler iç çamaşırı olarak yün ve tiftikten dokunan kumaşlar ise elbiselik giysilerde kullanılmaktadır.

Bu cins kumaşlar Avrupa'ya satılan boya ve kimya endüstrisinde ham madde olan bir çeşit meşe cinsi bitkinin tohumundan halk arasında boyalar yapılarak tezgâhlarda dokunan kumaşlar boyanmakta idi. Deri endüstrisinin ilk başlangıcı olan dericilik çok eskilerden olduğu gibi merkez ilçe ile İskilip İlçesinde halâ devam etmekte pek çok mest ve pabuçlar terlikler kunduralar çocuk ayakkabıları yapılmakta deri imal edilmektedir.

Fotoğraf 1. Çorum yöresi kadın ve erkek folklorik giysileri  
(<http://www.folklor.gen.tr/halk-giysileri/corum-yoresi-giysileri.html>)



**Kadın Giysileri:** Eski kadın giysileri biçimine üç etek denir. Üç etek entari şu parçalardan meydana gelir.

**a) Üç etek:** buna zıbın da derler. Bunun tilikli favası yenli keleş yenli veya vereli diye söylenen çeşitleri vardır.

**b) Şalvar:** Her çeşit yünlü kumaşlar veya donluk dediğimiz ipekli pamuklu kumaştan yapılır. Çok geniş olan bu şalvar bele bağlamak için bir bezek yeri olduğu gibi baldıra bağlanan yerde de bezekyeri vardır.

**c) Paşa:** Bir nevi kilot olup şalvar altına giyilir. Halk arasında çakşır (Çağşır) mandık veya tumman da denir.

**d) Delme:** Bir çeşit yelek olup kapaklı veya kapaksız iki çeşidi vardır, işlik dediğimiz gömleğin üzerine giyilir.

**e) Ceket:** Saltadan daha uzun çuha veya kadifeden yapılır. Sırma işlemeli sade olarak yapılır. (Saltaya kazeki livade erhane fermane adları da verilir.)

**f) İçlik:** İç gömlek üzerine giyilir. Donluk veya bezden yapılır. İçine pamuk konulursa pamuklu içlik denir.

**g) Sıktırma:** Bir çeşit yelek (Bir çeşit delmedir, şimdiki korsa görevi görür. İşlik altına gömleğin üstüne sıktırılır.) Ve göpçalarına takılır.

**h) Gömlek:** Yakalı yakasız iki çeşit olduğu gibi süs bakımından da (Güzel oyalı, kirpik oyalı, sıçan dişi oyalı) olmak üzere üç çeşidi vardır. Üç etekten başka fistan dediğimiz giysiler de çeşitli modellerde olurdu. Aynalı, fırçalı, şemsiyeli, karpuz kolları 4 peşli yakadan büzmeli çeşitleri vardır.

Fotoğraf 2. Yöresel kadın giysisi



**Ayakkabılar:** Mes, (Mest) ve pabuç olmak üzere iki çeşittir. Derileri (santiyen) tamamen Çorum'da imal edilen mesler sarı ve siyah olmak üzere iki renkli olup uzun boğazlı kısa boğazlı kopça ile yandan sah-ratlı denilen mest üstten bağlamalı olmak üzere dört çeşit giyilmekteydi. Pabuçlar Çorum'da yerli sanat malı olup içi çuhalı işlemeli (Laleli) pabuç olmak üzere iki çeşidi vardır. Köylerde daha çok altı kabaralı (Başı yuvarlak çivi kunduralar giyilmekte idi. Bu kunduralara katır adı da verilmekte idi. Gençler çizme giyerlerdi. Çizmeler de yerli malından yapıp sarı ve siyah renkte olurdu. Kötane ürüzgar asdarsız, uluorta ve boğazı körüklü çizme çeşidi vardır.

**Çoraplar:** Çoraplar, yünden, iplikten ve tiftikten örülür. Siyah, beyaz, kahverengi kurşunî renklerde olur. Ayrıca bu çoraplar üzerine çeşitli nakışlar konur. Nakışlar civankaşı, tavşan izi, süt yüzü, kaseli, masalı, melez hanım camdan sallandı, düzü bıyığı, akıtmalı, yar küstü, gönül karıştı, hanım cimciği, sarhoş yolu, kabak çiğidi, kaz ayağı, dinari, yılan eğegüsü, baklava kesimi, kışla penceresi, fıstıklı, burmalı, saç örgüsü, yar yare küstü, incili göbek, ciğer deldi, örümcek ağı, çatık kaş, albayram, irendeli (Rendeli) yaran çimciği, hanım teri, kordonlu, karanfilli, lifli, güllü pencereci, bütün tor, bademli ve güllü dallı gibi isimler alır.

**Fesler:** Fesler, erkekler ve kadınlar tarafından giyilir. Al, mor ve şarabî renklerde olur. Kadın fesleri küçük ve dar, er-kek fesleri büyük olur. Püskül ve gamze sayısına göre (5-6-7 ve 8 daha çok) ad alırdı. Püskülün boyu kadınlarda uzun erkeklerde kısa olur. Kadınlarda feslerin üzerine altın dizilir. Bu altınların feste çok oluşu ailenin zenginlik durumuna bir ölçü olur.(<http://www.corum.com.tr>)

Araştırmanın bir sonraki bölümünde, materyal ile Yöresel Kadın Giyimi Analizinde Çorum İli Örneği üzerine izlenen yöntem ele alınacaktır.

## 2. MATERYAL ve YÖNTEM

### 2.1. Materyal

Araştırma materyalini Çorum il merkezinde ve çeşitli köylerinde yaşayan geleneksel giysi üretimi yapan bireylerden toplanan bilgiler, yörede giyilen giyim elemanları, bu konuda literatürde yer alan yazılı kaynaklar ve geleneksel kıyafetler oluşturmuştur.

## 2.2. Yöntem

Kaybolmakta olan kıyafet kültürümüzün günümüze ulaşabilmiş örneklerini belgelemeyi ve gelecek kuşaklara tanıtılabilmeyi amaçlayan bu çalışmada, günümüze kadar aslına uygun olarak korunabilmiş, sayılı kıyafet örneğine ulaşılabilmiştir.

Araştırmanın amacı, önemli bir tarihi geçmişe sahip olan Çorum İli'nin geleneksel giysi kültürünü araştırmak, geleneksel kadın giysilerini inceleyerek genel özelliklerini ortaya koymak ve zamanla kullanım önemini yitiren bu giysilerin tarihi- kültürel giysiler olarak belgelenmelerine katkı sağlamaktır. Ayrıca araştırma ve incelemeler sonucu ulaşılan Çorum İli geleneksel kadın giysilerinin teknik çizimi ve kalıplarını oluşturmaktır.

Araştırmada, geçmişte meydana gelmiş olay ve olguların araştırılmasında yada bir problemin geçmişle olan ilişkisi yönünde incelenmesinde kullanılan tarihi yöntem ile geçmişte yada halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan tarama yöntemi kullanılmıştır.

Yörede giyilen giyim elemanları incelenirken bu elemanlar kadın giyimi olmak üzere; dış giyim, iç giyim olarak sınıflandırılarak incelenecektir. Yöreeye ait giyim elemanları teknik kalıp çizimleri yapılarak belgelenmiştir.

Araştırma verilerini toplamak için, yazılı kaynaklar, eski tarihli gazeteler, eski tarihli belgeler, tarih ve giyim kitapları incelenmiştir. Araştırmanın evrenini, Çorum ili geleneksel kadın giysileri, örneklemi ise taramalar sonucunda yazılı kaynaklarda yer alan görsel dokümanlardan, Çorum halkına ait olan gömlek, sıktırma, içlik, paça(don), bağlama şalvar, zıbın ( Üç entari) veya fistan, gümüş kemer ya da Trablus kuşağı, ceket/ salta, başa canfes, krep veya yazma, ayağa yün veya tiftik çorap, mes, edik papuçtan oluşan 11 parça geleneksel giysi oluşturmaktadır. Çalışmaya konu olan kıyafet parçalarının eni-boyu, yaka-kol oyuntuları, etek uçları, bel, ağ, paça ve kıyafetlerin bütün özellikleri kağıtlar üzerine kopya edilmiştir. Kalıplar küçültülerek çizilmiş, dış giyim kıyafet parçalarından cepken, salta, üç etek ve şalvar tek tek ele alınarak teknik dikim işlemleri ve çizgilerle modelleri belirlenmiştir. Kıyafet parçaları üzerindeki süsleme özellikleri de çizgilerle belirtilmiştir.

## 3. BULGULAR -YORUM

Bu bölümde incelenen 11 parça giysiye ilişkin görseller ve Çorum geleneksel kadın giysileri incelenerek giysi özellikleri ortaya koyulmuş ve özellikler doğrultusunda cepken, salta, üç etek ve şalvar giysi türlerinin kalıp analizi yapılmıştır.

### 3.1. İç Giyilen Giysiler

**3.1.1. Gömlek:** Doğrusu gönlektir; gönderi, ten demektir. Gönlek çıplak tene giyilen giysidir. Erkek gömleklerinin eteği dizden yukarda kalır ve belden aşağı iç donunun içine sokulur, kadın gömlekleri ayak bileklerine kadar uzun olur. Gömleklik bezler ya düz beyaz veya beyaz üzerine kırmızı, sarı, mavi renklerin uçuk tonları ile ince çubuklu (çizgili) olarak dokunurdu. Bürümcükten dokunanlara "helali, helali gömlek" denilmektedir.(Koçu,1967:125)

Çorumlu kadınların giydikleri gömlek türleri yakalı ve yakasız olmak üzere iki türdür. Yakasız gömlek türü " O" şeklinde kesilirken, yaka çevresine ve kol kenarına "sıçan dişi, kirpik oya, güzel oya v.b." oyalar işlenir ve gömlekler bu oyalarla isimlendirilir. Yakalı gömleklerin yaka çevresine ve öndeki yırtmacına 2cm eninde beyaz ipekli kumaş geçirilir. Ön kısım ise 4-5 adet sedef düğme ile kapatılır. Kollar bedene kol yeri oyulmadan monte edilir. Bu kol kesimi yörede "Şeytan Biçimi" olarak bilinir. Yakalı gömlek türleri ise yapıldığı kumaşa göre isim alır. İdare gömlek; atkı ipi ipek, çözüğü ipi, pamuktur. Heril gömlek, çok ince ipek kumaştan; Melez gömlek, biraz daha kalın ipekliden; Kıvratma gömlek, gündelik yaşamda kullanılan, atkı ve çözüğü ketenden yapılan gömlek türüdür. Gömleklerin boyu kalçaya kadar uzun, kolların boyu bileğe kadar bol ve manşetli, tek düğme ile kapatılır.

**3.1.2. Sıktırma:** Gömlek üzerine giyilen ve korse görevi gören bir çeşit giysi türüdür. Yelek türü olan sıktırma, kalın donluktan veya bezden yapılır. Çitilenecek dikilir. Ön kısmı oldukça sık dikilen düğmelerle iliklenip göğüste birleştirilir.

**3.1.3. İçlik:** Gömlek üzerine giyilen ve kenefi adı verilen Çorum dokumasından yapılır. Bazılarının içine pamuk konup astarlanarak üzeri kapitone yapılır, bunlara “ pamuklu içlik” denir.

**3.1.4. Paça( Don) :** Şalvarın altına giyilir. Bedenin alt kısmına giyilen don, halk arasında “Çakşır/ Çakşır, Mandik veya Tumman” denir.

### 3.2. Dışa Giyilen Giysiler

#### 3.2.1. Bağlama Şalvar:

Şalvar Anadolu kadının vazgeçemediği giysidir. Bu giysi Türklerden öncede Anadolu'da var olduğunu gösteren belgeler vardır. İzmirli "şalvar", Eskişehir'de "dattiri", İç Anadolu'da "don çağşır", "çintiyan", Antalya'da don şalvar, Sinop'ta paça, dizlik, adana şalvarı, Ege'de topan don, köncek, gök don, tuman denilmektedir.

100 çeşit şalvar tespit edilmiştir. Karadeniz'de diz altından bağlanmakta, diğer yörelerde ise ağı dar olmaktadır. Türkmenlerde paça kısmına renkli ikinci kumaş eklenmiş veya hesap işi işlemelerle işlenmiştir. Hatta uçkur uçlarının işlemeleri de aynıdır.(Koçu,1967:125)

Donun üzerine giyilen, her türlü yünlü kumaştan yada don'luk denen ipeklî, pamuklu kumaştan yapılır. Geniş kesimli olan şalvarın ağı boldur, bel ve paçaları bağlamak için uçkur (bezek) yerleri oluşturulur. Uçkur yerine kaytan geçirilerek bağlanır. Paçalarda kaytanla baldırdan bağlanarak bolluk aşığı sarkıtılıp, bağlar içeri sokularak saklanır.

#### 3.2.2. Üçetek (Zıbn) :

Üçetek üstlüklerin ilk örnekleridir. Selçukluklarda bu örnekleri görmekteyiz ve bazı tasvirlerde bunların, günümüzdeki gibi bele toplandıklarına tanık olmaktadır. Dede Korkut masallarında da geçen "ardı yırtuklu"dan üçetek kastedilmektedir. Yakın zamana kadar, Anadolu kadınları arasında yaygın olarak giyilen ve bu giysi için İbn-i Bibi'de "emir çağşnigir eteklerini kemerine sokup, Keykubadi külâhı başına koymuştur", denilmektedir. O dönemde erkekler tarafından da giyildiği anlaşılan üçetek giysilerden bahsedilmektedir (Türkoğlu, 1994: 151).

Üçetek; sarayda, beyliklerde, kasabalarda, köylerde erkekler ve kadınlar tarafından giyilmiştir. Kıymetli kumaşlardan dikilmiş üşpeşentarıler günümüzde halen sandıklarda ve müzelerde karşımıza çıkmaktadır. Gelinin ya da damadın üçetek kumaşı, düğünden aylarca önce sipariş olarak verilirdi (Tansuğ,1988:27 ).

Anadolu'nun birçok yerinde üçetekler; atlas şalvar, içine helali gömlek giyilen ve üçeteğin beline gümüş kemerle ön eteklerin uçları yürümeyi kolaylaştırsın diye kancalarla kemere tutturulurlar. Üçetekler çizgili kumaşlardan veya seraser denilen işlemeli kumaşlardan yapılırdı. (Araz,1980:11-14)

Fotoğraf 3. Çorum Yöresel Üçeteği





Çorum'da Üçetek entariler, biçimlerine göre renkli parlak kumaşlardan; Tilikli, kavası, yenli, keleş yenli ve verev gibi isimler alırlar. Üçetekler çoğunlukla atlas, yanar döner, üsküfe, meydana, kutnu gibi direkli, çiçekli ve simli kumaşlardan yapılır. Üçetekler, "U" yakalıdır, önden bele kadar 5-6 düğme ile kapanır. Önler, etek etrafı ve kol ağzı dilimli ya da düz olmaktadır. Bu dilimlerin ya da düz dikilen kenarların etrafı simli harçlarla süslenir. Kol altında hareket kolaylığını sağlamak için üçgen kesiminde "kuş" parça vardır. Kolların iç tarafında yırtmaç vardır. Üçeteğin boyu bileklere kadar uzun, belden aşağı etek ucuna kadar yandan yırtmaçlıdır. İç kısmı Üç eteğin rengine uygun, düz renkli ipekli kumaşla ya da beyaz bezle astarlanır.

### 3.2.3. Salta/Ceket:

Kısa cekete benzer üstlülere de "çekrek" denmiştir. Çekmen de eski bir üstlüktür. Cepkenin bu sözcükten geldiği sanılmaktadır (Türkoğlu,1994:150).

Anadolu'nun birçok yöresinde kadın ve kızlar kollu ve kolsuz cepken giymektedirler. Genellikle çuha ve kadifeden yapılanlar altın ve gümüş tellerle işlenmiştir. İlikli ve iliksiz örneklerine rastlanılmaktadır. Bitkisel ve hayvansal motiflerin yanı sıra mimari özellikte olanları da vardır. Cepkenlerin kısa oluşları kalın kuşak bağlama geleneğinden ve bele takılan maden, kumaş ve boncuk kemerlerin, üzerini örtme endişesinden olabilir. Uzunlarına salta ya da sarka denilmektedir. Libade ise hırka ve kolsuz yeleklerdir (Türkoğlu, 1994:53).

Fotoğraf 3. Ceket



Üçetek entari üzerine giyilen ceket/salta, yörede kazeki, libade, erkane, fermene gibi isimler alır. Genellikle mor, bordo renkli kadife veya çuhadan yapılır. Boyu belin altına gelecek şekilde, önü açık olan saltanın yakası, üç parmak genişliğinde dik yakalı ve uzun kolludur. Kolun altına üçgen şeklinde "kuş" parça kumaş yapılır. Yaka, arka, önler, omuz ve kol üzerleri simli klaptan ile Blonya iğnesi tarzında stilize çiçek motifleri işlenir. Yörede bu işleme türüne "tulumbalı" denir. Yaka kenarı, kol ağzı ve etek uçlarına yan yana dört sıra halinde simli kaytanla süsleme yapılır. İç kısmı astarlanır.

**3.2.4.Kuşak ve Gümüş Kemer:** Yörede bele gümüş kemer veya Trablus (Darabülüs ) kuşağı bağlanır. Kumaş ipekli olup, inceli kalınlı, mor-turuncu-yeşil-sarı-kırmızı-beyaz çizgili, kare şeklinde ucunda uzun saçakları bulunan dokumadır. Uzun ucu arkaya gelecek şekilde, dar uçlarındaki ucu püsküllü bağlarla bele bağlanır. Bu kuşak dışında yörede bele şal kuşak da bağlanır. Şal kuşak yünden kare şeklinde 2 cm. eninde çizgili ve ufak çiçekli desenlidir. Üçgen katlandıktan sonra uzun tarafı arkaya gelecek şekilde kısa uçlardaki bağlarla bele bağlanır.

Fotoğraf 4. Kuşak



**3.2.5.Fes (Canfes):** Çorum kadın fesi, başa oturamayacak kadar küçüktür, erkek feslerindeki püsküllerden daha uzun püsküllüdür. Püskül renkleri genellikle siyah olmakla beraber renkleri de kullanılır. Canfes üç parmak eninde ve makara şeklinde yapılıdır. Tepesi incilerle süslenir. Tepesinin ortasında büyük bir mahmudiye altını vardır. Kenar kısımlarına ise üst üste, sık sık yirmilik altınlar dikilir. Bu altınlara da “ tepelik altını” denir. Daha küçük altınlarda fesin alın üzerine gelen kısımlarına dikilir, “almaltını” ismini alır.

**3.2.6. Çorap:** Ülkemiz kırsal kesiminde geleneksel yaşam içinde çorap; çeyizlerde yer alan örnekleri renk ve motifleri açısından zengindir. El eğirmesi yünden beyaz ya da doğal kahve renkli olanları vardır. Gül, kuş, hançer ve tabanca motifleri bulunur. Bunlar aşkı ve özlemi simgeler (Öztürk,1991:491-494).

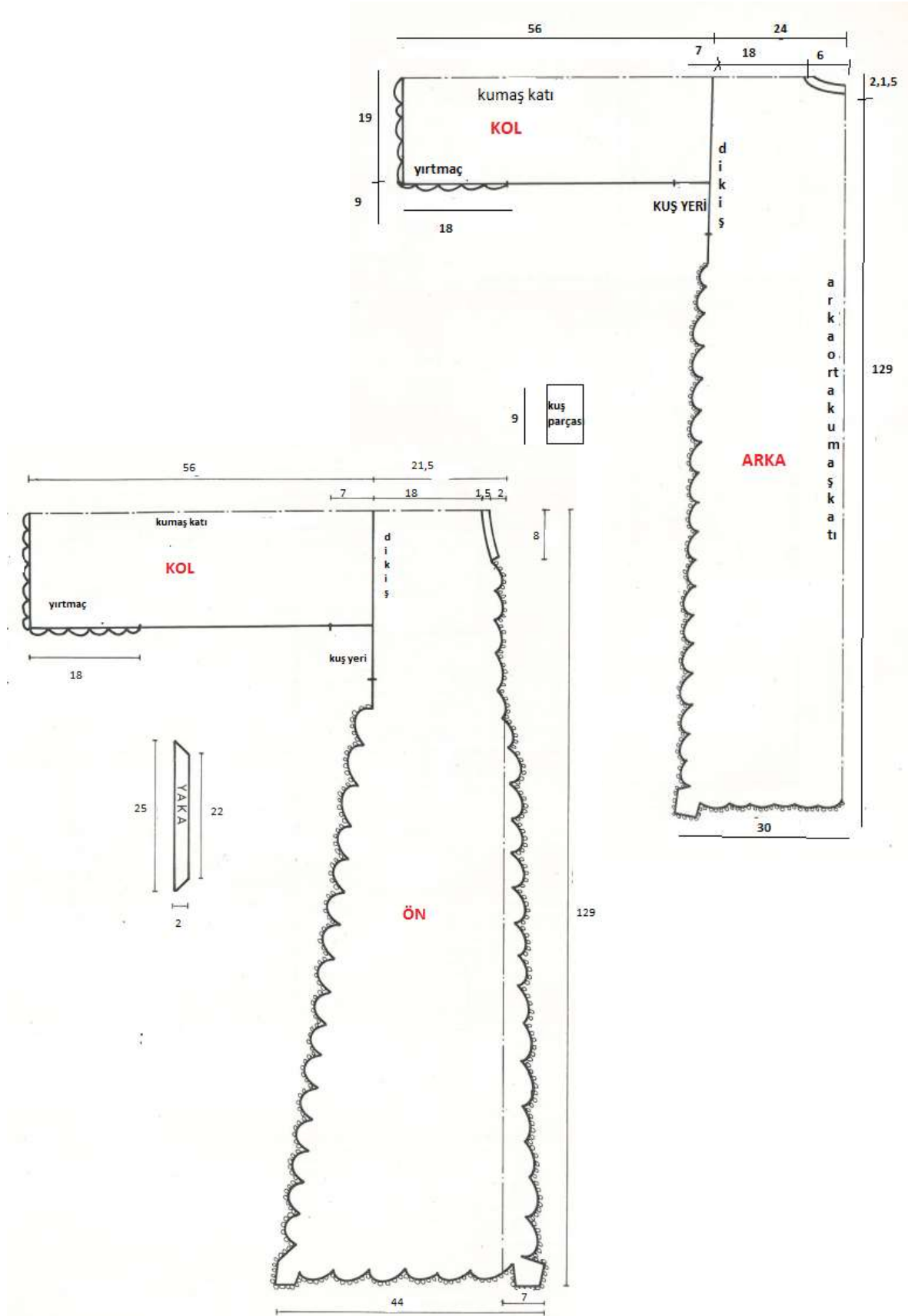
Çoraplar yünden ya da tiftikten örülür. Yünden örülenler “Tire” çorap olarak da bilinir. Renkleri doğal renkler ve ajurlu örülürler. Tiftik çoraplarda en çok tercih edilen renkler beyaz üzerine renklidir. Çoraplar diz altına kadar uzun olurlar.

**3.2.7. Ayakkabı:** Türkler Anadolu'ya geldiklerinde çoğunun ayaklarında değişik konçları olan çizmeler vardı. Ata binerken giydikleri altlıklar ayak ve dize kadar giyilecek en ideal giysinin de çizme olduğunu görmüşlerdi. Şalvarların alt kısmını da çizmenin içine sokuyorlardı. Türkmen boylarının karakteristik ayak giysisi olan "etük" günümüzde "edik" denilmektedir. Kadın pabuçlarına ise "büküm edik" denir. Bu kelimeler Oğuzca'dır.

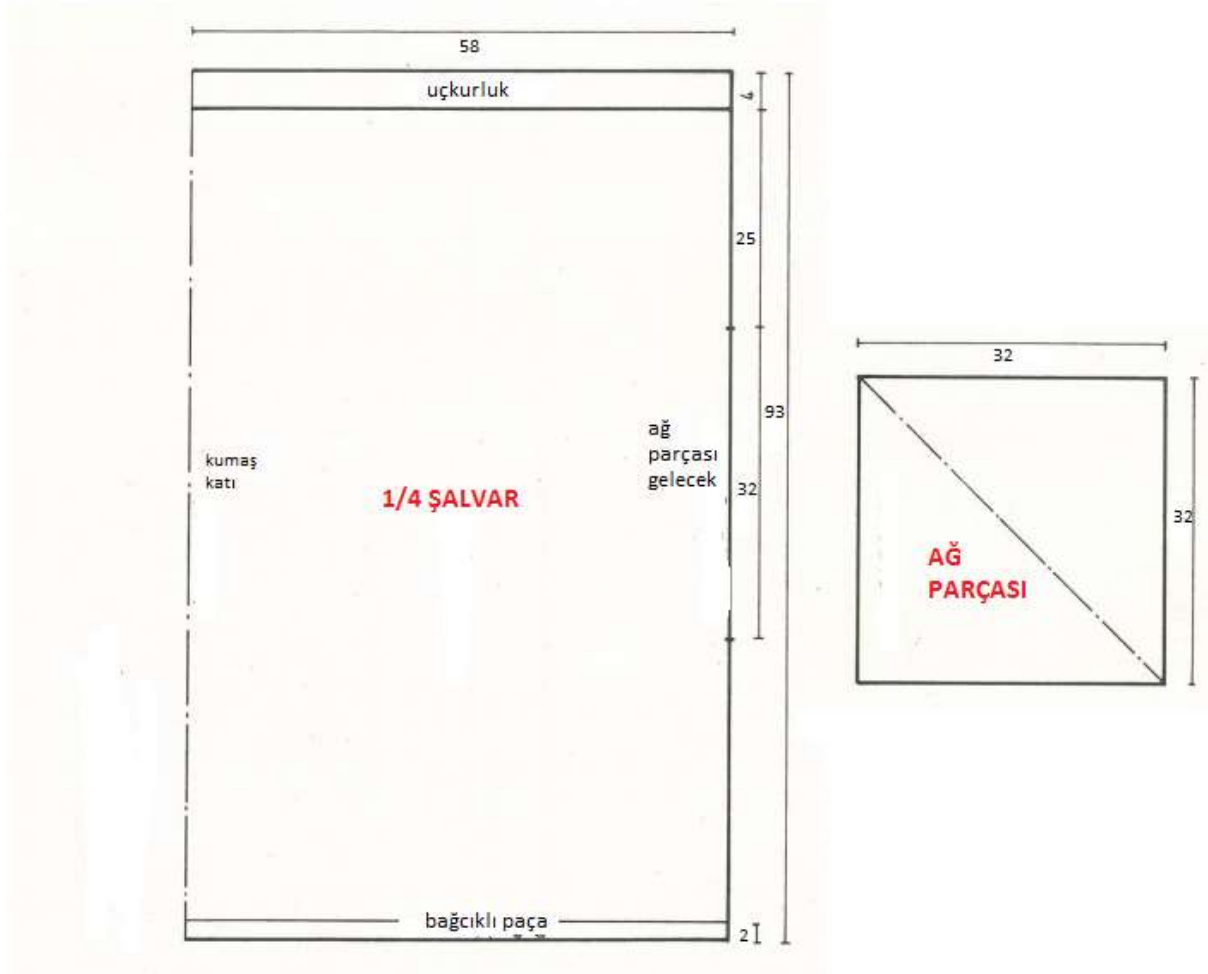
Çorum ilinde de çorabın üzerine mest ve edik denilen ayakkabı giyilir. Derileri tamamen Çorum'da imal edilen mes'ler, sarı ve siyah olmak üzere iki renktir. Uzun boğazlı, kısa boğazlı, kopça ile yandan sarhatlı denilen, mes üzerine bağlamalı olarak 4 çeşit mes giyilir. Ayakkabılar yerli sanatı olup, içi çuhalı, işlemeli olmak üzere iki çeşittir. Köylerde daha çok altı kabaralı ( başı yuvarlak çivili) kunduralar giyilir. Kunduralar yörede “katır” ismini alırken, renkleri deriden, burnu sivri, ucu kalkık, önden bağcıklıdır.

### 3.4. Kalıplar

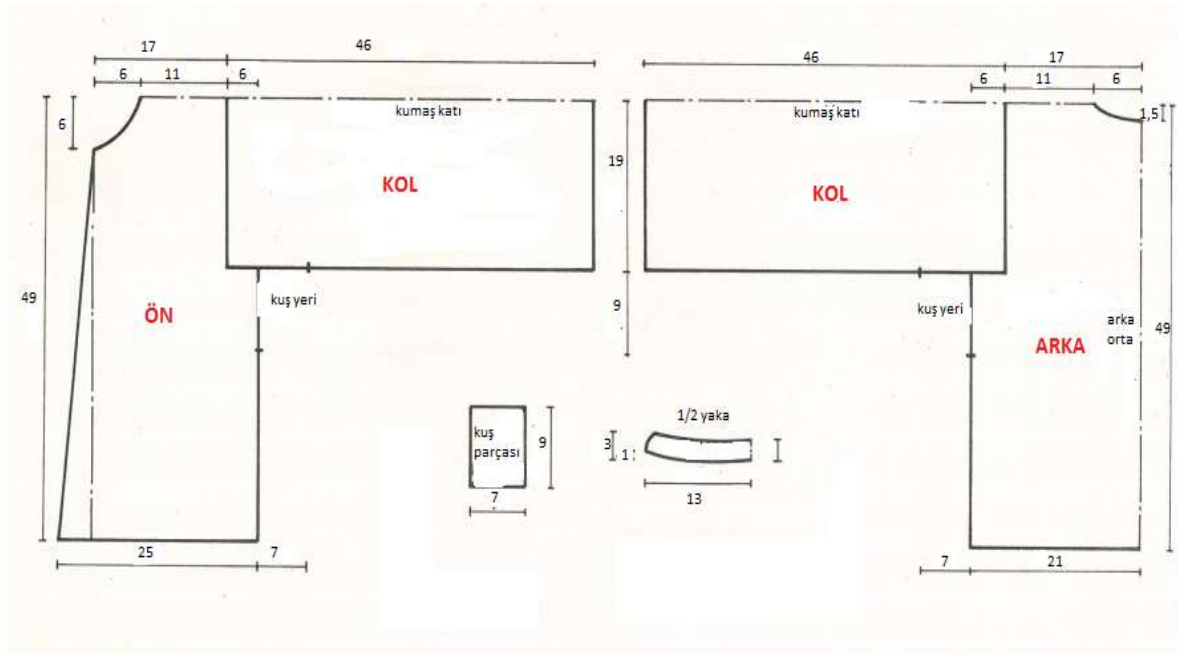
#### 3.4.1. Üç Etek



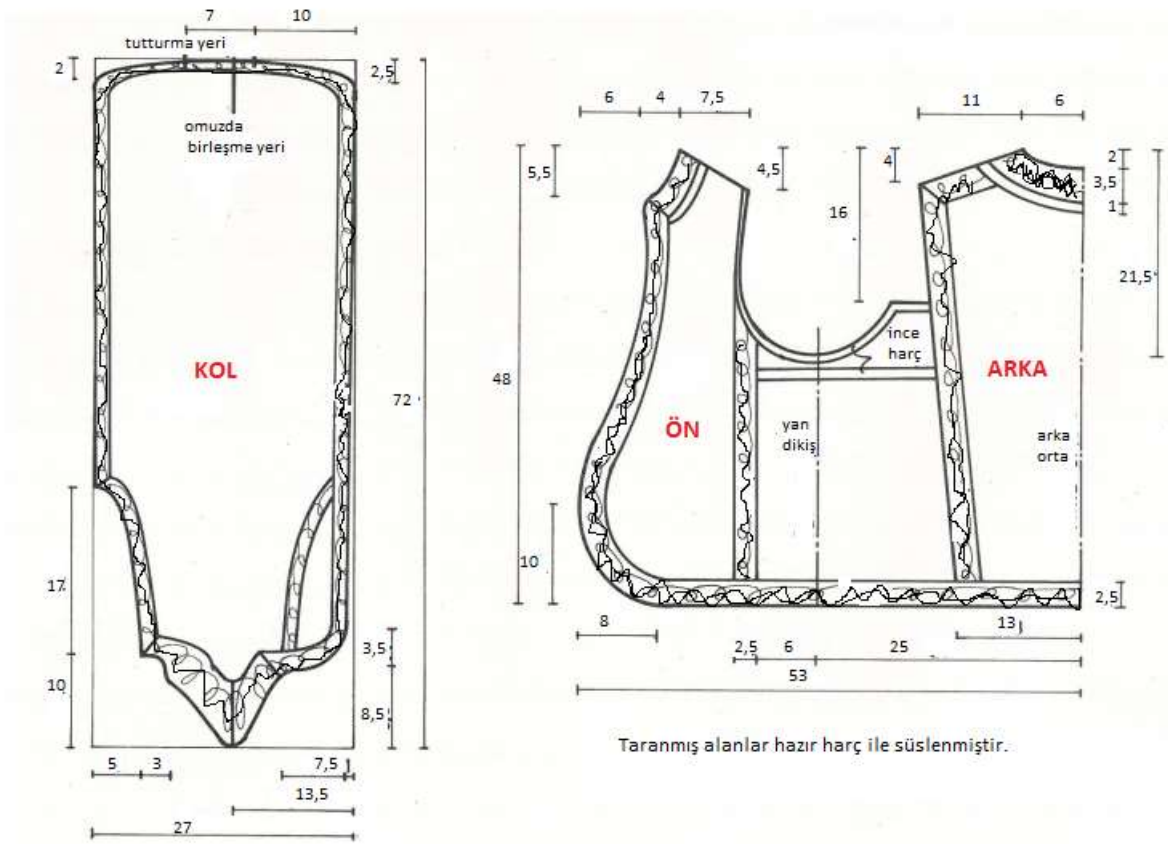
### 3.4.2.Şalvar



### 3.4.3. Salta / Gömlek



### 3.4.4. Cepken



## 4. SONUÇ

Yöre halkının kıyafetlerinin tarihi geçmişi incelendiğinde maalesef eski tarihlere dayanan kıyafetlerin günümüze çok fazla gelmediği görülmektedir. Özellikle genç kuşağın modern kıyafetlere eğilim göstermesi, yaşlı kesiminde bu otantik kıyafetleri saklanması gerektiği kanısını uyandırmıştır. Yöreye özgü de olsa daha modem kıyafetlerin ilçede dikilmesi, ihtiyaç olduğu anda bulabilmesi ve daha parlak renklere sahip olması kişide ilgiyi o yöne çekmektedir.

Günümüze kadar gelen kıyafetlerde ise bu kıyafetlerin çok detayı olmasından dolayı bazı parçalarının kullanılmadığı göze çarpmaktadır. Elde dokunan kumaşların temizlik işlerinin zor olması kadınların el tezgâhlarında dokunan kumaşlardan çok makine dokumalarını tercih etmelerine sebebiyet vermektedir. Ayrıca kıyafetlerin yapımında kullanılan kumaşların çeşitleri de yine sosyo-ekonomik sebeplere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bunun dışında yöresel giysilerin orijinalliğini kaybetmeye başladığı gözlemlenmiştir. Bunun başlıca sebeplerinden biri kitle iletişim araçları ve siber ağların bölgedeki köylerin en ücra köşelerinde bile kullanılır olmasıdır. Bu durum yöre kadınının beğeni algısını değiştirmiş ve onlar da güncel moda ayak uydurma isteği uyandırmıştır. Sadece tecrübeli yaşlı kadınlar ellerinde kalan birkaç parça orijinal giysisini titizlikle saklamaya devam etmektedir.

Sonuç olarak görülmüştür ki, geçmişten getirdiğimiz tüm kültürel değerlerimizde olduğu gibi yöresel kılık kıyafetlerimiz de de bir değişim söz konusu olmakta ve bu değişim neticesinde yöresel kılık kıyafetlerimiz özgünlüklerini kaybetmekte oldukları anlaşılmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçları ve sosyo- ekonomik yapı kıyafetlerdeki değişimin temelini teşkil etmektedir. Ayrıca geleneksel kıyafetleri kullanan yaşlı kesimin hayatlarını kaybetmesi ve gençlerin de günümüz moda anlayışına olan ilgileri dolayısıyla yöresel kıyafetlerimize eski rağbet olmamakta ve gün geçtikçe bu orijinal kıyafetler kaybolmaya yüz tutmaktadır. Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmalar doğrultusunda incelenen kıyafetlerin kalıpları çıkarılarak kayıt altına alınması, gelecek kuşaklara aktarılması ve literatürde yer alması sağlanmıştır.

## 5. KAYNAKÇA

- Araz, N.,(1980). Eski Türk Kadın Kıyafetleri, Sanat Dünyamız Dergisi Yıl:7, Sayı:19, Tifdruk Matbaacılık Sanayi, A. Ş. İstanbul
- Çivitçi, Ş.ve Atmaca, Z .(2008) . “ Kızılcabölük Geleneksel Kadın Giysilerinin Teknik ve Desen Açısından İncelenmesi” . Kızılcabölük Geleneksel Dokumalar Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri (28-30).Denizli
- Erden,A.(1999). Anadolu Giysileri. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- Kılınç ,N.ve Yıldırım, F. (2008). “ Geleneksel Konya Giyiminde Şalvar ve İşlikler” . Halk Kültüründe Giyim -Kuşam ve Süslenme Sempozyumu. Osmangazi Üniversitesi, Yayın No: 146.Eskişehir.
- Koc, E., Koç, F.,ve Vural, T. ( 2015 ). “ Kültürlerarası Etkileşimde Giyim- Kuşam” 38. ICANAS Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi ANKARA.
- Koca, E. Ve Koç, F., ( 2007). Geleneksellikten Modernliğe Geçiş Sürecinde Giyim Anlayışın ın Değişimi, BRC. Basım, s. 242-252.
- Koçu, R. E.,(1967).Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayınları:1, Başnur Matbaası, Ankara
- Kuru, S.(2003). “ Kastamonu Yöresi Geleneksel Kadın Giyiminin Geleneksel Anadolu Giyimi İçindeki Yeri” .İkinci Kastamonu Kültür Sempozyumu (18-20 Eylül 2003 ) Bildirileri, 557-562. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi. Ankara.
- Özel, M. ( 1992). “Folklorik Türk Kıyafetleri. Türkiye Güzel Sanatlar Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Öztürk, İ.(1991).Geleneksel Sanatlarımızdan Çorap, Anadolu Folkloru Dergisi Sayı: 12, Cilt:2,
- Salman, F. (2007). “Çorum ve Civarında Geleneksel Giysilerin Özellikleri” . Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 12, 25-38.
- Şener,H.F.( 2006). Eskişehir Yöresi Geleneksel Kadın Giysileri, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Dergisi, Temmuz Sayı: 1, Ankara.
- Tansuğ, S.( 1988). Türklerde Çiçek Sevgisi ve Sümbülname, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi 14-4, Grafik Sanatlar Matbaacılık. A.Ş.
- Türkoğlu, S.(1994), Anadolu Folklorunda Kadın Giysilerimiz, Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi Yıl:24, S.73, İstanbul
- <http://www.corum.com.tr/Corum-Yoresel-Kiyafetleri>

## ÇORUM KÖY EL SANATLARI-TARIM İLİŞKİSİ

Sevinç ARCAK<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, Toprak Bilimi ve Bitki Besleme Bölümü.

Feryal SÖYLEMEZOĞLU<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Yard. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, G.S.F., Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

### ÖZET

Günlük yaşamımızda sanatın önemli bir yeri vardır. Köy el sanatlarının; halkbilimi, sosyoloji, güzel sanatlar, estetik, ekonomi ve tarım gibi konularla ilişkisi vardır. Bu bildiride tarım-köy el sanatları ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bu sanatla uğraşanların başında çiftçiler ve aileleri gelmektedir. Tarım sektörü köy el sanatları konusunda çiftçi ailelerine hizmet götürmenin yanında, köy el sanatlarının hammaddelerini de sağlamaktadır. El sanatları, ulusların kültürel kimliklerinin en canlı ve en anlamlı belgeleridir. Dünyadaki bütün ülkeler kendi kültür değerlerini korumak amacıyla köy el sanatlarını koruma altına almışlardır. Geçmişte Anadolu'nun coğrafi konumu, hammadde bolluğu ve çeşidi ile ülkemizin köy el sanatları hazinesine çevrilmesine neden olmuştur. Şimdi ve gelecekte maddi kültürlerimizi tarımdan ayrı düşünmeden yaşatmalı ve geliştirmeliyiz. Köy sanatlarıyla elde edilen ürünler kendi yöresinin özelliklerini taşıdığı zaman değer kazanmaktadır. Çorum köy el sanatlarının sorunlarının çözümünde Çorum ekonomisinin de temel üretime ve tarıma dayanması ve hammaddelerin kontrol altına alınması ile sürdürülebilirliğinin sağlanması gereklidir.

**Anahtar kelimeler:** Köy el sanatları, tarım, kültür, hammadde, Çorum

## THE RELATION BETWEEN ÇORUM'S RURAL HANDICRAFT AND AGRICULTURE

### Abstract

Art holds an important place in our lives. Rural handicraft is related with folklore, sociology, fine arts, aesthetics, economy and agriculture. In this essay the relation between agriculture and rural handicraft will be addressed. Farmers and their families come in the first place amongst the ones who are occupied with handicraft. Agriculture industry, not only provides service for farmers' families but also provides them with the base materials of handicraft. Handicraft is the most valuable and meaningful instrument that protects the national identities of the village. All the countries around the World try to protect this art in order to protect their national values. Geographical position of Anatolia resulted with the transformation of the villages into handicraft treasures due to its raw material abundance and variety, in the past. Now and in the future, we need to revitalize and improve our material culture together with agriculture. If, the products that are produced through local village handicraft methods, their value increases. In order to solve the problem of Çorum rural handicraft, economy of Çorum must be based on production purposes and raw materials must be taken under control and its sustainability must be ensured.

**Key words:** Rural handicraft, agriculture, culture, hammadde, Çorum

## 1. GİRİŞ

Toprak, toplumların yaşamında ne kadar önemlidir? Tarihin derin katmanlarında kalmış uygarlıklardan günümüze değin ulusların var olma savaşında toprağın rolü ne olmuştur? Yaşadığımız gezegen karasal ekosistemdeki canlıların yaşamını nasıl destekliyor ve bu süreçte toprağın rolü nedir? Toprak yalnızca tarım ve insan yaşamı için mi önemlidir? Bu ve benzeri soruları çeşitlendirmek ve çoğaltmak olasıdır. Sorular ne denli çok olursa olsun buradaki temel özne toprağın kendisidir.

İnsanlar var oldukları tarihten günümüze kadar gittiği her yerde uygarlık, el sanatlarıyla iç içe yaşamışlar hala da yaşatmaya devam etmektedirler. El sanatlarını ve bu sanatlara ilişkin kültürünü de gittikleri yere birlikte taşımışlardır. Anadolu toprakları coğrafi konumundan dolayı önemli bir sanat merkezi olmasının yanında, aynı zamanda da Asya, Avrupa ve Afrika'yı birbirine bağlayan bir geçit olmuştur. Anadolu insanları çalışkan ve yeteneklidir. Bu da tarih boyunca Anadolu'nun el sanatlarıyla sanat kıymetini yükseltmekteydi. Köy el sanatlarıyla uğraşan nüfusun köyde oturması yani çiftçi olması ve asıl işinin de çiftçilik olması gerekmektedir. Aile bireylerini oluşturan çocuklar, kadınlar, erkekler ve yaşlılar da köy el sanatları ile uğraşarak üretime katkıda bulunmaktadır. Bunların yanında çiftçinin boş işgünü ve işgücünün fazla olması da köy el sanatları ile değerlendirmesi de büyük önem taşımaktadır. Çiftçi hayatını sürdürebilmek için tarımla uğraşmalıdır. Bunun içinde tarımsal hammaddeler üretmelidir. Ürettiği tarım ürünlerini bir kısmını satarken diğer kısmından da daha fazla para getirecek değerli bir ürüne dönüştürülebilir. Yünün el dokusu halıya, pamuğun- ketenin dokumaya, kenevirin sicime ve urgana, söğütün bir sepete dönüşmesi örnek olarak verilebilir (Arlı, 1990).

Günümüzde ise köy nüfusunun köyden kente göçü, köy el sanatlarının gerilemesine neden olmuştur. Bunun nedeni de tarımda fazla sermaye, üstün teknoloji, kişi başına düşen tarımsal gelirin azlığı, tarım topraklarının parçalanması, tarımsal hammaddelerin üretiminin azalması- ortadan kalkması, değişen iklim koşulları, erozyon, ulaşım olanaklarının artışı, teknolojik değişiklikler, bazı siyasi ve politik kararlardır. Gelişen teknoloji ile bu süre içinde el sanatlarının yok olması normal gözükse de bunun bir kültürel miras olarak sahiplenilmesi ve desteklenmesi gerekmektedir. Makine de üretilen ürünler ile elde üretilen ürünlerin arasındaki güzellik, sıcaklık ve az üretimi ürünün fiyatını da arttıracaktır. Köy el sanatlarının gerilemesi, kaybolması, üretim biçimini değiştiren nedenler az değildir. Yalnız bu nedenlerin hepsi birbirleriyle bağlantılı olduğundan bir bütün olarak ele alınmalıdır (Arlı, 1990).

Anadolu'daki en eski medeniyetlerden birine sahip olan Çorum, gerek coğrafi gerekse tarihi ve kültürel birikimi bakımından son derece önemli bir konuma sahiptir. Çorum tarihinde özellikle demirci, doğramacı, marangoz ve kunduracı gibi geleneksel mesleklerle sahip olan ilimizdir. Geleneksel meslekler yapıldığı hammaddeye göre sınıflandırılmıştır. Tarımla ilgili olan dokumacılığın Çorum hayatında önemi büyüktür. Tarımla ilişkili olan ağaç oymacılığının da estetik değeri ön plana çıkarılarak halen uygulanmaktadır. Çorum'da diğer el sanatları arasında işlemecilik, çorapçılık, kilimcilik, halıcılık ve heykelcilik yaşatılmaktadır. Çorum el sanatları için sadece tarımsal hammaddelerin üretiminin artışı sağlamak olmayıp sürdürülebilirliğinin de sağlanması Çorum ekonomisi için çok önemlidir. Tarımsal hammadde artışı toprak verimliliği ile ilgilidir. Ancak bu toprak verimliliğinin sürdürülebilirliği, toprağı kimyasallardan uzak tutarak, doğal mücadele ve gübreleme yaparak sağlanabilir. Toprağın kırılgan bir varlık olduğu unutulmamalıdır.

Toprağına sahip olmak insanların omuzlarına kendilerinin hemen fark edemedikleri sorumlulukları hemen yükler. Bu toprağın verimliliğinin ve üretkenlik gücünün sürdürülmesi ile ilgilidir. Tarihte birçok uygarlığın bu sorumluluğu anlayamadıkları ve yerine getirmedikleri için çöktüğü görülmektedir. Esasen sosyal karmaşaların ardındaki temel neden "bir lokma ekmektir". Toplumların toprakla olan ilişkisi, onların yaşama sürelerini tayin eden önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanlığın ortak tarih sepetindeki bilgiler bizlere çok değişik tarihsel dönemlerde insan kültürünün ortaya çıkması ve gelişmesinde toprağın odak noktasında olduğuna işaret etmektedir. Bizlere geçmişten intikal eden bilgilere göre toplumların çoğu toprağına korumacı



ve bilgece yaklaşmamıştır. Onlarda modern insanın düştüğü hataya düşerek toprağı hızla yok olabilen kırılğan bir varlık olarak değil de sonsuz ve bahşedilmiş bir kaynak olarak görmüşlerdir.

Dünya’da tarımı ve tarımda sulamayı en etken kullanan toplum bazı kaynaklara göre Orta Asya kökenli olan Sümer’lerdir. Bereketli Hilal olarak tanımlanan Dicle ve Fırat vadileri tarım için uygun bir bölge oluştururken buzul dönemlerinde farklı insan topluluklarının barınma şansı bularak değişik kültürlerin gelişmesine de etken olmuştur. İnsanların en etken tarım yöntemleri uyguladıkları, yazı ve tekerleğı bularak geliştirdikleri bu uygarlık toprağın insan kültürünün gelişmesinde ne denli etken olduğunu da vurgulamaktadır. İlk tarım toplumlarının bereketli hilal yöresinde ortaya çıktığı belirtilirken ilk toplu insan yerleşimlerinin Konya/Çumra Çatalhöyük’te bulunması bu insan topluluklarının yalnızca avcı/toplayıcı olmadıklarını tanımlar. Son buzul döneminin sona ermesinden sonra günümüzden 13 bin yıl önce İç, Güneydoğu Anadolu ve Fırat-Dicle vadileri insan topluluklarının yerleşik düzen ve tarım kültürünü sergiledikleri bölgeler olarak ortaya çıkmıştır.

Türkler, geçmişten bu güne kadar başka yerler dışında Anadolu’da kurdukları medeniyetler ile kültür birikimlerine sahip olmuşlardır. Bununla beraber kültür birikimlerini gittikleri her yere götürerek, Anadolu’nun köy el sanatları ve kültür merkezi olarak tanınmasına da neden olmuşlardır. Bugün ise köy el sanatları ile ilgili bir gerileme ve hatta kaybolmaya yüz tutmaya başlamıştır. Hatta bir kısmı da kaybolmuş ve bir kısmı da üretim biçimlerini değiştirmiş olsa da çoğunluğu Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde hüküm sürmektedir. Her biri hazine olan maddi kültürlerimiz, tarımdan ayrı düşünmeden yaşatmalı ve geliştirmelidir.

Ancak bugün yerel çiftçilik kavramı yok edilmiştir. Bunun nedeni yerel yetiştirilmiş ürünlerin daha pahalı olduğu fikrini ezberlemişiz. “Neyle karşılaştırmca” diye sormalıyız. Marketlerdeki en süprüntü yiyeceklerle mi? Dünyadaki en önemli şeyin bedelini ödeyemeyeceğimizi düşünüyoruz? (Charles, 2008).

Geçmişte bakıldığında geleneksel zanaatlar hem ekosistemde krizlere neden olmuyordu hem bu dallarda çalışanlar etraflarında yaşayan insanlara karşı kendilerini sorumlu hissediyorlardı. Bu tür yerel üretimler sırf maliyeti, dolayısıyla fiyatları yüksek diye ölüme terk edilmiştir. Bu konularda daha duyarlı olmak, ayakta kalanları desteklemek gerekmektedir. Daha az üretmenin ve daha az tüketmenin yollarını bulmamız, üretir ve tüketirken kullandığımız enerji ve doğal kaynak oranlarını düşürmemiz gerekmektedir. Bu da bize yerel çiftçiliğe geri dönüşün önemini açıklamaktadır.

Sanayileşme ve enerji tüketiminin hızına paralel olarak ortaya çıkan karbondioksit ve diğer sera gazlarının, atmosferde sera etkisi yaratmasıyla ortaya çıkan küresel ısınma ve iklim değişikliği tarım sektörünü etkileyecektir. Tarım sektörünün ülke için ekonomik ve sosyal açıdan önemli olması nedeniyle, iklim değişikliğinin tarım ve gıda üretimi üzerinde etkileri açısından Türkiye hassas ülkelerden biridir. Kuraklık, tarımsal üretimin temel geçim kaynaklarının başında yer aldığı, İç Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde ciddi bir ekonomik ve sosyal tehdit oluşturmaktadır. Türkiye’nin tüm coğrafi bölgelerinde yapılan görüşmeler sonucunda kuraklıktan en çok etkilenecek işler sırasıyla: **çiftçilik**, hayvancılık, arıcılık, balıkçılık ve ticaret geldiği belirtilmiştir (Özcan, 2014). Çorum’da İç Anadolu bölgesi ile Karadeniz bölgesi arasında geçiş oluşturmaktadır. Gelecekte Çorum köy el sanatlarının tarımsal hammaddesinin sağlanmasında kuraklığın ne kadar engel oluşturabileceği ile ilgili araştırmalar yapılarak uzun vadeli yatırımlar yapılmalıdır.

## 2. ÇORUM’UN KONUMU, JEOLJİK ÖZELLİKLERİ, YERYÜZÜ ŞEKİLLERİ, İKLİM ÖZELLİKLERİ

Çorum, Karadeniz Bölgesinin Orta Karadeniz’ de yer almakta ve ana jeomorfolojik özelliklerini dağlar, vadiler ve ovalar oluşturmaktadır. Çorum ili Orta Anadolu’da Kızılırmak’ın merkezi kısmında bulunmaktadır. Sahada Paleozoik, Mesozoik, Tersiyer ve Kuaterner arazileri vardır. Paleozoik, metamorfik şistlerle temsil edilir. Mesozoik’e ait kayaçların ilk grubunu

kalkerler oluştururlar. Tersiyer’de oluşan kayaç topluluğu sedimenter birimlerdir. Ağırlıklı olarak jipsli serilerdir. Kuaterneri, taraçalar ile eski ve yeni alüvyonlar teşkil ederler. Taraçalar akarsuların getirdiği büyüklü küçüklü çeşitli cins çakılların depo edilmesinden ibarettir. Çorum ovası ve Kızılırmak sahilinde geniş alanlar kaplayan yeni alüvyon birikimi mevcuttur. Tektonik hareketler yavaş da olsa devam etmektedir.

Çorum dağlık alanlar ve ovalardan oluşmaktadır. Çorum ovaları; Çorum, Sungurlu, Osmancık, Kargı, Mecitözü, Alaca ovasıdır. Dağları da, Canik, Ilgaz, İnegöl, Egerlidağ, Köroğlu, Buzluk, Elmalı, Zincirli, Köse ve Küre’dir. Çorum ilinde bulunan dağlık alanların yüksek kısımları İskilip-Osmancık ve Kargı ilçeleri toprakları üzerindedir. Vadiler; boğaz şekilli vadiler: İncesu boğazı, Kırkdilim boğazı, Dutludere-Salur boğazıdır. Akarsuları; Kızılırmak, Yeşilirmak, Çorum Çat suyu, Alaca ırmağı, Mecitözü çayı, Çekerek ırmağıdır. Gölün yazı, Kırkgöz, Elekçi, Kırkarmut doğal göllerdir. Çorum ili verimli alüvyal topraklar ile kaplı birçok ovaya sahiptir. Bu ovaların büyük bir kısmında sulama yapılmaktadır. İlin ekonomik potansiyeli son derece yüksek görülmektedir. Çorum ve çevresi, düzenli donlarıyla kış mevsiminin nispeten kısa ve çok soğuk geçmediği, yaz aylarının sıcak geçtiği, ekstrem aylarının ocak ve temmuza rastladığı görülür. Orta kuşağın karasal termik rejim tipine dahil edilebilir. İl genelinde en yağışlı ayları nisan ve mayıs ayları oluşturmaktadır. Sonbahar aylarından itibaren kış aylarına doğru yağış miktarları tekrar artmaktadır.

### 3. ÇORUM İLİNİN TOPRAK ÖZELLİKLERİ VE TİPLERİ

İl genelinde yarı kurak şartlara uygun kahverengi ve kırmızı kahverengi topraklar, kahverengi orman toprakları bulunmaktadır. İklim, topoğrafya ve ana kaya farklılıkları nedeniyle Çorum ilinde çeşitli büyük toprak grupları oluşmuştur. Büyük toprak gruplarının yanı sıra toprak örtüsünden yoksun bazı arazi tipleri de görülmektedir (KHGM, 1994). Başlıca toprak grupları; Aluviyal, Kolüviyal, Kahverengi Orman, Kireçsiz Kahverengi Orman, Gri Kahverengi Podzolik, Kırmızı Sarı Podzolik, Kestanerengi, Kırmızı Kestanerengi, Kahverengi, Kireçsiz Kahverengi, Kırmızı Kahverengi Topraklar, Çıplak Kaya ve Molozlar, Irmak Taşkın Yataklarıdır.

Çorum ili topraklarında kültür bitkilerinin yetiştirilmesini ve tarımsal kullanımını kısıtlayan erozyon, sıgılık, taşlık, kayalık, drenaj bozukluğu, tuzluluk ve alkalilik gibi etkinlik dereceleri değişen bazı sorunlar bulunmaktadır. Çorum’ da en yaygın su erozyonudur. Doğal bitki örtüsünün tahrip edilmesi ve arazilerin kabiliyetlerine uygun olarak kullanılmamaları sonucu su erozyonu şiddetlenmektedir. Çok sıg ve sıg topraklı genellikle VI-VII. sınıf arazi özelliğindeki bu alanların, en fazla kuru tarım (95 384 ha), 187 ha sulu tarım, 1429 ha bağ-bahçe, 148382 ha çayır-mera, 344 686 ha orman ve funda olarak kullanılmaktadır. Toprak işlenmesine ve bitki gelişmesine zarar verecek derecede taşlık ve kayalık ihtiva eden topraklar 465 054 ha alanda yayılmıştır. Taşlık ve kayalık miktarı arttıkça toprak miktarı azalır. Bitki gelişimi önemli oranda azalır. Taban suyunun yüksek olduğu dönemlerde topraklar il genelinde 6 103 ha’lık bir saha kaplamaktadır. Çorum ilinde drenajı bozuk sahalarda (12457ha) tuzluluk veya alkalilik ya da her iki problem birden görülmektedir. Kuru tarım alanlarının 6398 hektarı, sulu tarım alanlarının 2896 hektarı, çayır-mera alanlarının 3079 hektarı, yerleşim alanlarının 94 hektarı bu problemlerden etkilenmiş durumdadır (KHGM, 1994).

### 4. ÇORUM KÖY EL SANATLARINDA HANGİ TARIMSAL HAMMADDELER KULLANILMAKTADIR?

Köy el sanatlarının tarımsal hammaddeyi değerlendirmesi önemlidir. Tarım yoluyla üretilen yün, tiftik, pamuk, keten, kenevir gibi bütün lifler, ormanlarda yetişen ağaçlar, deri ve hayvansal ürünler, taşlar, madenler, topraklar ve diğer ürünleri ile bazı bitkilerin ince dalları, hububat sapları, mısır koçan yaprakları, ağaç şeritleri vb. tarımsal ürünler köy el sanatlarında kullanılan hammaddelerdir. Çorum ilinde üretilen tarımsal ürünler, ilin ekonomisine katkıda bulunurken aynı zamanda da köy el sanatlarının da yaşatılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması için de destek oluşturmaktadır. Çiftçiliği de desteklediği gibi yerel ürünlerin yaşatılmasını sağlamaktadır.

### Çorum Köy El Sanatları ve Kullanılan Hammaddeler:

1. Dokumacılık: Pamuk-yün, ipek ve iplikten kargı bezi dokunmaktadır.
2. Bakırcılık-Demircilik: Bakır, Ergani bakır yatağından; Demircilik, kapı tokmağı, mutfak araçları, tarım araçları, müzik aletleri.
3. Sepet örmeciliği: İskilip; Fındık ağacı- Aksöğüt.  
Tarım faaliyetlerinin yoğun olduğu ve özellikle fındık toplamada kullanılması amacıyla Fındık ağacı-Aksöğüt’ ten Çorum İskilip ilçesinde sepet örmeciliği yapılmaktadır. İskilip’te ayrıca köy el sanatlarından ağaç işlemeciliğın yapıldığı orman köyleri bulunmaktadır. Özellikle Elmalı ve Aluç köylerinde oymacılık sanatı yapılmaktadır.
4. Semercilik: İskilip; Keçi Derisi-Kamış(Saz) yük hayvanlarının kullanımının azalmasına bağlı olarak sık yapılmamaktadır. Yapılan semerler civardaki köylülere yapılmaktadır.
5. Ağaç oymacılığı: Ham madde olarak, ayva, kızılıcık, şirez, dışbudak gibi ağaçlar daha çok tercih edilmektedir. Oyma tekniği ile yapılan bağlamalarda ham madde olarak gürgen, kestane, beyaz meşe, dut ağaçları; kaşık yapımında budaksız şimşir, meşe, karaağaç, armut ve abanoz ağaçları; ud yapımında ise, maun, ceviz, kelebek, erik veya zeytin ağaçları kullanılmaktadır.
6. Ayakkabıcılık: Mes, hayvan derisi.
7. Süpürgecilik: Hammadde olarak tarlalardan toplanan “telek” denilen otlar kullanılmaktadır.
8. Kemer yapımı: Hammadde olarak deri kullanılmaktadır..
9. Çömlekçilik; Hammadde olarak toprak kullanılmaktadır.

Köy el sanatlarının halk bilimi, sosyoloji, güzel sanatlar, estetik, ekonomi ve tarım ile ilişkili olduğu konuların başında gelmektedir. Köy el sanatları-tarım ilişkisi ele alındığında el sanatları ile uğraşan nüfusun çiftçi olması ve yaşamlarını çiftçilikle devam ettirmesi oldukça önemlidir. Köy el sanatlarında kullanılan ham madde tarım ile ilişkilidir. Böylece tarım sektörünün çiftçiye köy el sanatları ile ilgili hizmet götürmesi ve yaygın bir şekilde sistem oluşturması diğer bir yönüdür. Anadolu coğrafyasının bol hammadde ve çeşitliliğine sahip olması yanında bu coğrafyada yaşayanların yetenekli, çalışkan, zevkli ve yaşama sanatını çok iyi bilen bir millet olmasından da kaynaklandığı belirtilmektedir.

Çorum’da kırsal kalkınma amaçlı köy el sanatları politikaları açık ve net olarak belirlenerek, yörede hangi tarımsal hammaddelerin el sanatlarında kullanılarak yöre ekonomisinin gelişmesine katkıda bulunacağı ile ilgili yapılması gerekenler sağlanmalıdır. En kısa zamanda araştırma yapılarak elde edilen verilere göre desteklenmeleri gerekli olan tarımsal hammadde ve bu hammaddeyi el sanatlarına dönüştürecek yöre halkının eğitim ve maddi desteği için devletin her konuda belirlenen politikalarına acilen ilave edilmelidir. Desteklenecek olan köy el sanatları bölge –il bazında belirlenerek ekonomik olarak destek oluşturacak bölge-il bazında coğrafi işaretler önerilmelidir. Bu amaçla, Türkiye’nin il bazındaki köylerin, köy el sanatları envanteri oluşturulmalıdır. Öncelikle çok iyi tarama yapılarak bugüne kadar gelebilen köy el sanatları tarımsal hammaddesi, tarihi, bölgesi vb. özellikleriyle tek tek saptanmalıdır. Hangi bölgede hangi el sanatlarının geliştirilmesi, desteklenmesi ve yaşatılması gerektiği yönünde incelenme ve araştırma projeleri yapılmalıdır.

Çorum’da bütün köy el sanatları İskilip ilçesinin sanatları arasında yer alması ile Türkiye’nin çok yerinde yok olmuş birçok zanaat erbabı İskilip’te hala faaliyetine devam etmektedir. Bu yüzden de doğal bir etnoğrafik kent müze izlenimi bırakmaktadır. İskilip UNESCO tarafından koruma altına alınmalı ve kent bir açık etnografya müzesine dönüştürülmelidir.

### 5. YEREL EKONOMİ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Çorum ilinde tarım halkın 1. derecede geçim kaynağını teşkil eden iktisadi bir sektördür. İlin yüzölçümü 1278381 ha olup, bunun 603254 ha’ı (% 47’ü) tarım arazisidir. Tarım ve hayvancılık için kullanılan 737330 ha alan Çorum ilinin yüzölçümünün % 57’ lik kısmıdır. İlin toplam nüfusu

525180 olup, bunun (% 27'si) 143877'si kırsal nüfus, (% 73'ü) 381303 şehir nüfusudur (Çorum Tarım İl Müdürlüğü, 2015).

Çorum ekonomisi; tarım, hayvancılık, sanayi, turizm ve hizmet sektörlerinden oluşmaktadır. Coğrafi konum açısından bakıldığında ise ülkenin ortasında bulunması ile de her yöreye ulaşma imkanı oluşturmaktadır. Bu nedenle de daha büyük yatırımlara uygun olduğu gibi yörenin köy el sanatları ile de kalkınmasında dikkat çekicidir. Geçmişte, Çorum ekonomisinin aile işletmeciliği şeklinde tarım-hayvancılık ve küçük sanayi işletmeleri biçiminde kapalı ekonomiye sahip olduğu ve Cumhuriyet döneminde ise Çorum'un kapalı ekonomiden çıkarak dünyaya açılan bir ekonomik yapı içerisine girdiği belirtilmiştir (Bakan, 2008). Cumhuriyet döneminde, Çorum'da ve kültürel etkinliklerde de önemli artış görülmüştür. 1845 yılında, Çorum'un 17 köyünde 75 dönüm arazide pamuk ekimi, 1911 yılında da 20 çeşit bitkisel ürün ekimi ve 5 çeşit meyve üretimi yapıldığı belirtilmiştir. Bağcılık, şehir tarımında önemli bir yere sahip olmuştur. Ayrıca Çorum'da cehri üretimi, yabancı cehriliklerin aşılınması veya yeniden cehri ağacı dikilmesi ile yapılmıştır. Sarı boya elde edilen cehri, üzümüne benzeyen meyvelerden oluşan bir ağaçtır. Doğal boya olarak "Türk Cehrisi" adı altında Avrupa'ya gönderilmiştir. Sentetik boyaların imalinden sonra ise cehri, üretimi-kullanımı azalmaya ve buna bağlı olarak da yöresel kültürel mirasımız kaybolmaya başlamıştır. Bu günlerde ise artık dünya doğal boya hammaddelerine geri dönüşüm yapmaya başlamıştır. Çorum'da köy el sanatlarında kullanılan cehri üretimini arttıracak projeler yaparak, yöre halkını da projelerin içine sokarak, kültürel mirasımıza sahiplenmenin yanında Çorum ekonomisine de katkı sağlanmalıdır. Geçmiş yıllarda Çorum' da ürün veren 1435 dönüm cehrilik vardı. 965 dönümü Çorum civarında, 470 dönümü köylerde idi. Çorum'da en çok cehrilik Çomar (% 39.3) denilen yerde dikili idi. Bu gün ise üretim alanları yavaş yavaş yok olmaya devam etmektedir.

Bugünlerde küresel büyük şirketler yerli üreticileri yok ederek kendi ürettiklerini dünyaya pazarlamaktadırlar. Emegın ve doğal kaynakların ucuz olduğu ülkelerde üretilen ürünler dünya piyasalarında daha ucuza satıldığı için köy el sanatlarının maliyeti yüksek olduğu için rağbet görmemektedir. Bu da yörenin ekonomisini etkilemektedir. Ancak ucuz olan ürünlerin kalitesinin insan sağlığı açısından son derece önemli olduğu yapılan araştırmalar ile ortaya çıkmaktadır. Artık doğal ürünlere ve yerli üreticilere destek vererek ülke ekonomisine ve aynı zamanda insan sağlığına dikkat çekmeliyiz. Adam Smith'in yüceltiği piyasa ekonomisinin en büyük vaatlerinden "çeşitlilik" gittikçe tekelleşen bu yapı altında tek tipleşmeye çevriliyor. Kütüphanelerimiz, sallanır koltuklarımız, eteklerimiz, pantolonlarımız hep aynı. Yediğimiz domates, üzümün de tek tipleşmeye başlaması gibi. Elbette ki bir ülke her ihtiyacını karşılamayabilir ve elbette ki insanlık tarihi kadar eski ticaretin insanlığa getirdiği kolaylıklar yadsınamaz. Ancak etrafında yaşayan insanlara karşı sorumlu yerel üretimi sırf maliyeti dolayısıyla fiyatı yüksek diye ölüme terk ettiren uluslararası anlaşmalara taraf olmak ya da taraf olmak durumunda bırakılmak kabul edilemez. Tarımsal hammaddeden üretilen ürünlerin satılması, yeni kaynakların bulunması köy el sanatlarının sürdürülebilirliği için önemlidir. Yapılan ürünün satılması üretmekten daha zordur. Bu amaçla da bölge dışı piyasalar, satış örgütleri, kooperatifleşme, kredi sorunlarının çözülmesi gerekmektedir. Köyüne, toprağına, gelenek ve göreneklerine bağlı, kalkınmış bir çiftçi sanatkâr yetiştirilmelidir. Bunun içinde sürekli araştırma yaparak doğru bilgilere ulaşarak çalışılmalıdır.

Çorum ilinin köy el sanatlarının sürdürülebilirliğini sağlayacak çiftçi sayısı ve nüfusu önemlidir. Çorum' da 2002 yılında çiftçi sayısı 523; 2015 de ise 2126 artış % 306; ekiliş alanı 2002 de 2003 ha iken, 2015 de 18623830 ha'dır. Tarımsal amaçlı kooperatif sayısı 117 adet, tarımsal kalkınma kooperatifi sayısı 79 adettir. Ortak sayısı ise 62794 kişidir. Bu verilere bakıldığında, Çorum için kırsal kalkınmanın önemliliği ortaya çıkmaktadır (Çorum, 2008).

## 6. ÇORUM GELENEKSEL MESLEKLERİ

Türkiye'nin genelinde olduğu gibi, Çorum'da da, geleneksel niteliği olan meslek dalları, toplum hayatında, teknolojinin gelişmesine paralel olarak; kısmen kaybolmuş, bazıları günümüze kadar ulaşmış, yeni aletlerin kullanılması ile güncellenmiş veya biçim değiştirmiştir. El yapımı

üretimle gerçekleştirilen “geleneksel meslekler”, halk bilimi çalışmalarında, kültür tarihinin anlaşılmasında önemli ipuçları taşımaktadır. Çorum gelenekten geleceğe aktarılan bu tür “el yapımı” ağırlıklı mesleklerin bir kısmının kaybolduğu, birkaçının da varlığını halen koruduğu nadir şehirlerimizden biridir (Çorum, 2008).

Çorum’da geleneksel meslekler yapıldığı ham maddeye göre 7 başlık altında toplanmıştır (Oğuz ve Metin 2005):

1. Ham madde olarak lif kullanılan geleneksel meslekler;  
Şapka yapımı, terzilik, urgancılık, yorgancılık.
2. Ham madde olarak ağaç kullanılan geleneksel meslekler;  
Ahşap oymacılığı, ağaç tornacılığı, bağlama yapımı, beşik yapımı, dibek yapımı, elekçilik, kaşık yapımı, ud yapımı, yayık yapımı.
3. Ham madde olarak taş kullanılan geleneksel meslekler;  
Taş oymacılığı.
4. Ham madde olarak toprak kullanılan geleneksel meslekler;  
Çömlekçilik,
5. Ham madde olarak maden kullanılan geleneksel meslekler;  
Bakırcılık, bıçakçılık, demircilik, kalaycılık, nalbantlık, sobacılık.
6. Ham madde olarak deri kullanılan geleneksel meslekler;  
Ayakkabı yapımı, çarık yapımı, kemer yapımı, semercilik, saraçlık.
7. Ham madde olarak ince dallar-saplar ve ağaç şeritler olan meslekler;  
Sepetçilik, süpürgecilik,

## 7. GELECEKTE ÇORUM KÖY EL SANATLARININ TARIMLA İLİŞKİSİ

Yerel yetiştirilmiş ürünlerin daha pahalı olduğu fikri yöresel ürün ekonomisine gereksinim duyulmadığını oluşturmaktadır. Yoksulların daha az yoksul olmaları için düşünülen çiftlikleri terk etmeleridir. Artık köylüler olmasın, şirketler kurun, gerçek para kazanması için herkesi özgür bırakın görüşü oluşmuştur. Her çiftçi, daha çok ürün üretmek için daha çok petrol ve kimyasal kullanınca, “ekonominin daha az çiftçiye gereksinimi olacaktır.” Çiftçiler kentlere taşınıyorlar, çünkü “yoğun yerleşimli kentsel bölgelerde, daha yüksek iş veriminin sonucu olan daha yüksek ücretleri çekici buluyorlar.” Kentlerde yaşayan insan sayısı kırsaldakileri aşmıştır. Bu göçlerin devam etmesi ekonomik bunalım ile yavaşlar ve sonrasında da kırsala dönüş başlar. Ciddi insanların küçük ölçekli tarımı düşünmeye başlamış olmaları tam zamanında gelen bir gelişmedir. Yapay gübre veya kimyasallar kullanmadan, küçük çiftliklerde bol miktarda ürün üretmek olasıdır (Kellogg ve Pettigrew, 2007).

Tarımı soyut biçimde, “ekonomik kalkınma merdiveninin en altındaki basamak” olarak düşünmemeliyiz, neleri içerdiğini anımsamalıyız. Küçük çiftçiler genelde zamanı daha iyi kullanırlar, bir yıl içinde daha fazla bitki çeşidi ekmenin yollarını bulurlar. Küçük çiftçiler her bir tarlada daha çok zaman harcarlar, onları daha iyi tanırlar, her çukurdan ve tepelikten nasıl verim alacaklarını bilirler. Sürdükleri arazinin maliki olduklarından, köylü çiftçiler ücretli işçilerden daha çok ve daha yaratıcı biçimde çalışırlar. Bu da çiftçilerin kentten köye dönüşü oluşturarak yerel çiftçiliğe başlayarak daha fazla tarımsal hammadde üretilmesine ve yerel ekonominin artışı sağlayacaklardır (Anıl, 2011). Dünya Bankası ekonomistleri artık, “toprağın küçük çiftçilere dağıtılmasının üretimde genel bir artış sağlayacağını” kabul ediyorlar. Son birkaç yılın verilerini yeniden inceleyen ekonomistler, Asya, Afrika ve Latin Amerika’da küçük çiftliklerin daha üretken olduğunu gördüler Rosset (1999). Kuzey Amerika’da, Tarım Bakanlığı’nın sayımlarına göre, küçük çiftlikler dönüm başına çok daha fazla gıda üretebiliyorlar Halweil (2004). Daha da iyisi, küçük çiftlikler her mevsim verimlerini artırıyorlar, çünkü yeni bilgilerden, bilimsel buluşlardan ve teknolojilerden yararlanabiliyorlar. Son yıllarda Doğu Afrika’da çiftçilerin ormancılık ile tarımı karışık yürüterek azot tutan ağaçlar ve çalılar kullanılıyor. Bunların yaprakları da yeşil gübre olarak toprağa karıştırılarak, toprağın verimliliği artırılıyor.

Çorum'da, köy el sanatlarında tarımsal hammaddelerin değerlendirilmesi çok önemlidir. Tarım yoluyla üretilen yün, tiftik, pamuk, keten, kenevir gibi lifler, dağlık alanda ormanlarında yetişen ağaçlar, hayvan derileri ve diğer ürünleri, bazı bitkilerin ince dalları, hububat sapları vb. tarımsal ürünler köy el sanatları içinde değer kazandırılarak daha değerli ürünlere dönüştürülebilir. Çiftçi kendi hayvanlarından elde ettiği yünleri sadece yapağı olarak daha ucuza satacağı yerde, temizleyip, tarayıp, gerekirse boyayıp, büküp iplik haline getirdikten sonra kendi tezgâhında halıya işleyebilir. Yün değerlendirilerek daha fonksiyonel ve para getiren bir ürüne dönüşmüş olur. Ağaç, deri ve bitkisel örücülükte de durum bu şekildedir. Hububat sapları, mısır koçan yaprakları gibi bazı tarımsal atıkları bitkisel örücülük alanında değerlendirilebilir.

Çorum'da keten-kenevir lifleri dokuma sanayisinde, ip ve halat yapımında kullanılır. Üretim tamamı Karadeniz bölgesinden karşılanır. Başta Kastamonu olmak üzere Samsun, Amasya ve Çorum çevresinde tarımı yapılmaktadır. Çorum'un ekonomik yapısında, hayvancılık önemli bir yer işgal eder. Tarımla uğraşan her aile de hayvancılıkta yapılır. Çorum'da koyun, kıl keçisi, tiftik keçisi, manda ve sığır beslenir. Çorum ilinde arıcılıkta gelişme göstermektedir. Çorum için hayvancılığın tarımdan ileri olduğu il olarak bahsedilir. Çorum, asırlar önce orman bakımından zengindi, ormanlar şimdi ise dağların üzerinde kalmıştır. Osmancık'ta yaşları 300-500 yıl olan sakız ağaçları turizm için oldukça önemlidir. Bu ağaçların tamamına yakını anıt ağaç olabilecek özelliği taşımaktadır.

Çorum merkezinde bakır işlemciliği, bakırın inceltirilerek biçimlendirilmesi esasına dayanmaktadır. Çorum'da bakırcılık sanatı gizli kalmış yakın tarihini ortaya koymayı amaç edinmiştir. 1930 yıllara kadar inen bir bakırcılık sanatı olduğu söylenmektedir. 1950'li yıllarda Çorum'da bakırcılık altın çağını yaşamıştır. Bu günlerde de bakır rezervlerinin bulunması ile tekrar eski yıllarına dönüştürülebilir. Henüz işletilmeyen MTA (Maden Teknik Araştırma) tarafından tespit edilen 200 ton bakır rezervi el sanatlarından bakırcılığın yaygınlaştırılmasında hammadde sağlanması açısından önemlidir.

Türkiye'nin tarım, ekonomi, kırsal kalkınma ve fikri mülkiyet politikalarına katkı sağlayacak şekilde coğrafi işaret sisteminin Çorum'da da alınması gereklidir. Bu nedenle de coğrafi işaretlere ilişkin bilimsel çalışmaların teşvik edilmesi, kurumlar arası koordinasyonun güçlendirilmesi öngörülmektedir. Coğrafi işaretler tüketiciler için ürünün kaynağını, karakteristik özelliklerini ve ürünün söz konusu karakteristik özellikleri ile coğrafi alan arasındaki bağlantıyı gösteren ve garanti eden kalite işaretleridir. Coğrafi işaret tescilinin amaçlarından biri genel nitelikleri itibarıyla üretimi, coğrafi kaynağı gibi bir takım yerel niteliklerine bağlı olarak belli bir üne kavuşmuş ürünlerin korunmasını sağlamaktır. Leblebi için "ÇORUM" ibaresi belirli bir kalitenin işareti olarak ortaya çıkmaktadır. Coğrafi işaret tescili ile coğrafi sınırları belirlenmiş alanda üretimi gerçekleştiren ve tarihsel geçmişi olan özel ürünlerin, üretim metotları ile birlikte coğrafi kökenlerine dayalı kalite standartları korunmaktadır. Coğrafi işaretlerin özellikle kırsal kalkınmanın desteklenmesinde önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Bir ürün yöresel ürün kategorisine girdiğinde piyasa değerinin yaklaşık % 20 üstünde bir rakama alıcı bulabilmektedir (Ulusal Coğrafi İşaret Strateji Belgesi ve Eylem Planı, 2015). Çorum için coğrafi işaretin adı olan ürünler; İskilip dolması, İskilip turşusu, Çorum leblebisi, tescilli coğrafi işaretlerdir.

Çorum Köy El Sanatlarının Geliştirilmesi ve Sürdürülebilirliğine Öneriler:

- Çorum Köy el sanatlarının devlet tarafından desteklenip desteklenmeyeceğinin belirlenmesi, devlet tarafından desteklenecek olan Çorum el sanatlarının il-ilçe-köy bazında saptanması, koruma altına alınması, geliştirilmesi, uygulanması, kalkınma planına alınması,
- Çorum köy el sanatlarının her dalında araştırma projelerine devlet tarafından destek verilmelidir, desteklenen projelerin sonuçları elde edildikten sonra uygulamaya konulmalıdır,
- Yapılan araştırma sonuçlarının kitlelere ulaştırılması sağlanmalıdır, Tanıtım programı oluşturularak ulusal ve aynı zamanda uluslararası radyo-televizyon-yazılı basın aracılığıyla

kitlere ulaşılmalı, ayrıca sergiler düzenleyerek, fuarlara katılarak ve broşürler basarak-yayarak Çorum el sanatlarının tanıtımının yapılmasına başlanmalıdır,

- El sanatları ile uğraşan kuruluşlarla, kuruluşlar arası koordinasyon sağlanmalı yani “Çorum Köy El Sanatlarının Organizasyonu” oluşturulmalı,“Çorum El Sanatları Envanteri” yapılarak hangi el sanatlarının geliştirilmesi, desteklenmesi ve yaşatılması gerektiği incelenmelidir. Bunun için bütün el sanatları her türlü özellikleriyle (tarımsal hammadde, araçları, deseni, ustaları, tarihi, ilçe-köyleri vb.) saptanmalıdır,
- Çorum köy el sanatlarının geliştirilmesinde ve yaşatılmasında çiftçi kesimin önemi açık ve net olarak belirtilmelidir, Çorum köy el sanatlarının öğretilmesinde gelenek, görenek ve usta-kalfa-çırak ilişkileri oluşturulmalıdır. Ancak bunun için çağdaş bilimsel yöntemlere dayalı öğretim ve eğitim sistemi uygulanmalıdır,
- Çorum’da özel koleksiyonlar, müze ve vakıflar koleksiyonu ve depolarındaki el sanatları ürünleri, araştırmacıların incelemesine ve hizmetine açılmalıdır,
- Çorum el sanatlarındaki geleneksel şekil, desen, renk, motif işleme tekniği vb. aynen korunmalıdır, Piyasada yozlaşmış desen, renk, motif, dizayn, malzemedan yapılmış el sanatı adı altında satılan hediyelik ve turistik eşyalara son verilmelidir. Aynı zamanda Çorum’a ait olmayan ve yurt dışından gelen ucuz Çin malı ürünlerin birlikte ve aynı zamanda Çorum’da satışları engellenmelidir,Çorum el sanatları turizme yönelik olarak organize edilmelidir,
- El sanatlarını üreten insanların sorunlarının çözülmesi çok önemlidir, çünkü üreticilerin hammadde, pazarlama, kredi, kooperatif, işyeri gibi pek çok sorunları çözülmelidir. El sanatlarını bu insanlar yayacak-satacak ve Çorum ekonomisine katkı oluşturacaktır.
- Çorum için coğrafi işaretlerin özellikle kırsal kalkınmanın desteklenmesinde önemli bir rolü olduğu söylenebilir.

## KAYNAKLAR

- Anıl, E. (2011). Dünyaya. İstanbul.:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arlı, M. (1990). Köy El Sanatları. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları:1185, Ders Kitabı:339.
- Bakan, M. (2008). Çorum Sanayi İşletmeciliğinin Dinamiklerinin Tarihsel Perspektif Açısından İncelenmesi. VII. Anadolu İşletmecilik Kongresi, Mayıs, Çorum.
- Charles, M. B. (2008). “Farewell, Fair Weather,” New York Times.
- Çorum ili tarımsal verileri, (2015). T.C. Çorum Valiliği İl Gıda Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü. Çorum.
- Halweil, B. (2004). Eat Here, New York:W.W.Norton,s.54.
- Kellog, S. And Pettigrew, S. (2007). Toolbox For Sustainable City Living, Southand Press.
- Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü, (1994). Çorum İli Arazi Varlığı, Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü Etüt ve Proje Daire Başkanlığı Yayınları, İl Rapor No:19, ANKARA.
- Oğuz, M.O. ve Metin, E. (2005). Çorumda Yaşayan Geleneksel Meslekler, Hitit Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Topluluğu Yayını, Ankara 2006, s. 7-8)
- Özcan, E.S. (2014). Hayata Yönelen Büyük Bir Tehdit Olarak “KURAKLIK”, TUBİTAK, Bilim ve Teknik Dergisi, Mart 2014, 47: Sayı 556.
- Rosset, P. (1999). Small is Bountiful, Ecologist 29, No.8:63.
- T.C. Çorum Valiliği. (2008). İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, ”Coğrafyası, tarihi, kültürü ve edebiyatıyla ÇORUM”, Yayın No:2.
- Ulusal Coğrafi İşaret Strateji Belgesi ve Eylem Planı, (2015).

## ÇORUM HALK EĞİTİM MERKEZLERİNDE AÇILAN YÖRESEL EL SANATLARI KURSLARINA OLAN TALEP İLE DİĞER EL SANATLARINA OLAN TALEBİN KARŞILAŞTIRILMASI

Merve DANIŞMAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler MYO, Geleneksel El Sanatları Programı,  
ma.merve.ma@hotmail.com

### ÖZET

İnsanların çalışma gücünü arttırmak, yaşayış seviyesini yükseltmek, milli ve insani meziyetlerini geliştirmek amacıyla, okul eğitimi dışında veya yanında yapılan her türlü eğitim öğretim faaliyetleri halk eğitim merkezlerinde yürütülmektedir.

Bilim ve teknolojinin hızla gelişmesi, toplumda da ekonomik, kültürel, siyasal ve toplumsal yapıda değişmelere neden olmaktadır. Örgün eğitim sayesinde bu değişmelerin getirdiği, bilgi ve beceri, bireylere ancak belli bir yaşa kadar aktarılmaktadır. Fakat halk eğitim merkezleri her yaştaki bireye öğrenme ve öğretme işine devam eden eğitim kurumudur. Bu nedenle önemi her geçen gün artmaktadır.

Bir milletin kültürel değerlerinin devamlılığının sağlanmasında eğitim merkezleri büyük rol oynamaktadır. Yöresel el sanatlarımızın yaşatılması anlamında da özellikle ilçe halk eğitim merkezlerine büyük görev düşmektedir. Çorum’ da da öne çıkan yöresel el sanatları; dokumacılık, sepetçilik, semercilik, bakırcılık ve demirciliktir.

Bu araştırmanın konusunu, Çorum’ da ilçe halk eğitim merkezlerinde yöreye özgü yapılan el sanatları kurslarına olan talep ve aynı zamanda bu yöresel kurslar ile diğer el sanatları kurslarının karşılaştırılması, oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelime:** halk eğitim merkezi, çorum, yöresel el sanatları

## COMPARISON REQUEST BETWEEN VERNACULAR CRAFTS COURSES AND OTHER HANDICRAFTS IN PUBLIC EDUCATION CENTERS THAT STATED IN ÇORUM

### ABSTRACT

To increase the operating power of the people, to raise the level of living, to improve their national and human virtues, all kinds of training conducted outside of school or educational activities are carried out in addition to public education centers.

The rapid development of science and technology in society, economic, cultural, political and social causes to change the structure. Through the formal education posed by this change, knowledge and skills are transferred to people, but until to a certain age. But public education centers is ongoing educational institutions to people of all ages learning and teaching job. Therefore, the importance is increasing day by day.

Training centers in ensuring the continuity of the cultural values of a nation plays a major role. In the context of the revival of local handicrafts it is also a big responsibility, especially to the local people training centers. Corum also highlights local handicrafts; weaving, basket-making, the coppersmith and blacksmithing.

This is the subject of the research, the demand for adult education centers in county of Çorum made crafts indigenous to the course and also to comparison these with other local crafts courses courses are created.

**Key Words :** public education center, Corum, local crafts



En genel anlamıyla eğitim; insanın içinde yaşadığı toplumda uygulama değeri yüksek olan yetenek, yöneliş, duygu, düşünce veya davranışları yine kendi yaşantısı yoluyla oluşturma, geliştirme ve değiştirme süreci olarak tanımlanabilir. (Duman, 2000, s.14)

Günümüzde bilim ve teknolojiadaki hızlı gelişmeler, toplumun ekonomik, kültürel, siyasal ve toplumsal yapısında değişmelere neden olmuştur. Bireylerin bu değişmelere uyum sağlaması, değişimin gerektirdiği bilgi ve beceri, bireylere ancak belli bir yaşa kadar aktarılmaktadır. Bireyin örgün eğitim sonrasındaki yaşantısında ve örgün eğitimden yararlanamayan bireylerin bu değişikliklerin gerektirdiği bilgi ve beceriyi edinebilmesi, örgün eğitim sonrası eğitimle olanaklıdır. (Celep, 1995 s.3)

Araştırmanın ilk bölümünde, halk eğitim merkezleri anlatılmış, ikinci bölümde; Çorum yöresine ait el sanatları tanıtılmış ve üçüncü bölümde, kurs yöneticilerine sorulan sorular kapsamında, kurslar hakkında genel bilgi alınmıştır. Bu çalışmada, kurslara olan talebin, merkezlerde hangi tür kursların açıldığının, kursiyerlerin dönem içinde veya dönem sonunda ortaya çıkardıkları eserlerden gelir elde etmedikleri gibi sonuçlarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

## HALK EĞİTİM MERKEZLERİ

Halk eğitim merkezleri ülkemizdeki her yaş, eğitim, gelir, sosyal statü ve kültür düzeyindeki vatandaşlara, onların ilgi, istek, yetenek ve beklentilerine yönelik mesleki, sosyal, toplumsal, ekonomik, sportif ve kültürel alanlarda ücretsiz kurslar düzenleyen yaygın eğitim kurumlarıdır.

Milli Eğitim Bakanlığı Çıraklık ve Yaygın Eğitim Genel Müdürlüğü' ne bağlı taşra birimleri olan bu kurumlar ülkemizin 935 noktasında hizmet sunmaktadır. Bu özelliği ile yaygın eğitim faaliyetlerinin en büyük sunucusu ve en geniş teşkilat ağına sahip olan halk eğitim merkezleri kendisine bağlı sabit ve geçici kurs yeri ve kurs merkezleri yoluyla yaklaşık 40000 yerleşim birimine hizmet taşımaktadır.

Halk eğitimin yöneldiği kitle, yaş, akıl, eğitim düzeyi, öğrenme isteği, cinsiyet ve diğer nitelikleri bakımından farklı kişilerden oluşmaktadır. Bu kitle zorunlu eğitim çağını geride bırakmış olmaları yanında, toplumda önemli sorumluluklar almış, üretici duruma geçmiş bireylerdir. (Geray, 2002 s.3)

## HALK EĞİTİM MERKEZLERİNİN FAALİYETLERİ

### Okuma Yazma Kursları

“Artık okuma yazma bilmeyen tek yurttaş kalmayacak!” ilkesiyle tüm yerleşim birimlerinde düzenlenen birinci ve ikinci kademe okuma-yazma kursları, halk eğitimi merkezlerinin başlıca görevlerindedir.

### Mesleki ve Teknik Kurslar

Bu kurslar, beceri geliştirme ve meslek kazandırma olmak üzere iki şekilde gerçekleşir.

- Beceri Geliştirme:** Mesleki ve teknik eğitim görme olanağı bulamamış ya da eksik eğitim almış kişileri mesleğe hazırlamak, iş alışkanlıkları kazandırmak, onları pasif tüketicilikten, aktif üretici konumuna getirmek, bir işyerinde çalışabilecek, kendi işini kurabilecek bilgi ve beceriye kavuşturmak amacıyla düzenlenir. ([www.corum.com.tr](http://www.corum.com.tr))
- Meslek Kazandırma:** Bir meslek dalında çalışanları ya da meslek edinmek isteyenleri geliştirmek, yeniliklere hazırlamak, iş gücü piyasasının ihtiyaç duyduğu eleman olarak yetiştirmek amacıyla düzenlenir. ([www.corum.com.tr](http://www.corum.com.tr))

### Sosyal ve Kültürel Kurslar

- Toplumun kültür düzeyini yükseltmek, bilgi ve beceri kazandırmak, okuma-yazma bilmeyenlere öğretmek, bir üst öğrenim sınavlarına hazırlamak, kültürel değerlerimizi

korumak, yaşatmak, yaygınlaştırmak amacıyla düzenlenir. Bu kurslar, gerektiğinde okul öncesi eğitim çağındaki çocukları da kapsayacak şekilde düzenlenir. ([www.corum.com.tr](http://www.corum.com.tr))

## ÇORUM EL SANATLARI

Bireysel farklılıklar ve özellikler düşünüldüğünde, sanat eğitiminin, genel eğitiminin (dolayısıyla yetkin insan olmanın) etkin bir aracı olduğu gerçeğine varırız. Sanatın bir özgünlük ve bireysel yaratıcılık olgusuna dayandırılması ise toplumda farklı alan ve düzeylerde yaratıcı bireylerin etkinliğini ve gücünü ortaya koyacaktır. (Ünver, 2002, s.25 )

Sanatın dünyadaki yeri ve önemi çok büyüktür. Sanat birçok dallardan oluşur. Bu dallardan birisi de el sanatlarıdır. El sanatları, bir toplumun, özünü bilişsel sanatını oluşturan kökeni en belirgin dayanağıdır. (Barışta, 1982, s.4)

El sanatları üretimi kısaca, belirli hammaddeleri ve gerekirse basit el araçlarıyla işleyerek işlenmiş ve yarı işlenmiş ürünler elde etmektir. (Aktan, 1989, s.4)

El sanatları toplumdan topluma farklılık gösterebilir. El sanatları ferdin bilgi ve becerilerine dayanan insan gücüne az ihtiyaç gösteren, geleneksel sanat özelliklerini taşıyan ve ihtiyaçlarından doğan, üretime dönük faaliyetlerdir. (Aytaç, 1982, s.4)

Çorum’ da öne çıkan yöresel el sanatları bilindiği gibi, dokumacılık, sepetçilik, semercilik, kargı bezi dokumacılığı, bakırcılık ve demirciliktir.

### Dokumacılık

19 yy ve 20 yy başlarında Çorum kentinde işlenmiş mal üretimine ilişkin en önemli faaliyet kollarından biri dokumacılıktır. Kentte bu faaliyet türü atölye tipi işyerlerinde değil, konutlarda sürdürülmekteydi. 1907 tarihli Ankara Vilayeti Salnamesinde verilen bilgilere göre Çorum kentinde bu tarihlerde yaklaşık 2000 dokuma tezgahının bulunduğu, dokunan çeşitler arasında iyi kalitede çamaşırılık bez, İran ve Tosya taklidi şal, kuşak, yünden yapılmış aba, siyah şalvarlık kumaş, kilim ve seccade sayılmaktadır.

Aynı kaynakta bu tarihlerde Burdur Sancağı’ ndan ‘’alaca ustası’’ getirilerek Kız Mektebi Rüştüyesi’ nde erkek ve kadın her isteyene alaca dokumanın öğretildiği, okul öncesi olan, kızlar tarafından dokunan alacanın çok iyi kalitede ve boyaların sağlam olduğu yazılmaktadır.

Dokumacılığın ham maddesi olan yün ve pamuğun kaynağını araştırdığımızda, yünün bölgedeki hayvancılığın bir yan ürünü olduğunu, pamuğun ekiminin ise bölgenin en çukur yeri olan Osmaniye civarında, Kızıllırmak Vadisinde, sulanabilen tarımsal alanlarda yapıldığı görülmektedir.

Dokumacılık, günümüzde ağırlıklı olarak Ortaköy ilçesinde yapılmakta olup, halen sürdürülmektedir.

- ✓ Çanta Dokumacılığı
- ✓ Çorap Örucülüğü
- ✓ Kilim Dokumacılığı
- ✓ Duvar Yastığı Dokumacılığı

**Çanta Dokumacılığı:** Azık çantası kare veya dikdörtgen şeklinde olup, iki yüzü de tezgah dokumalı çevreye özgü desenli kenarları püsküllü ve boncuk süslemelidir.

**Çorap Örucülüğü:** Beş şiş ile örülür, yün ipinden çevreye özgü desenli olup bağcıklı ve kenarlarında püskül vardır. Dize kadar örülmüş olanları da bulunmaktadır.

**Kilim Dokumacılığı:** Yünden yapıldığı gibi keçi kılından da yapılanları vardır. Çevreye özgü nakış ve desenleri vardır. 5-6 metrekare olduğu gibi yolluk şeklinde de tezgahlar da dokunur.

Duvar Yastığı Dokumacılığı: Yer minderlerinin arkasına konulur. Yün ipinden kök boyalı iplerle çevreye özgü desenlerle tezgahlarda dokunur. İçleri kamış veya mısır sapı ile doldurulur. Bir yüzlüdür. İstenirse iki yüzlü de dokuma yapılabilir.

### **Bakırcılık ve Demircilik**

19 yüzyılda Çorum kentinde işlenmiş mal üretim kollarından birisi de bakırcılık ve demirciliktir. Her iki üretim kolunun esnaf çarşıları biçiminde ayrı sokaklar üzerinde, birbirine oldukça yakın konumda yer seçtikleri bilinmektedir. Çorum sancağı sınırları içinde her iki üretim kolu için de geçerli hammadde bulunmadığından, bunların kentin oldukça uzağından taşıdığı anlaşılıyor. Bu benzerliklere karşın her iki üretim kolunun 19 yüzyıl sonundaki durumu birbirinden oldukça farklıdır. Bakırcılık, Çorum kentinin geleneksel üretim kollarından biridir. Yapılan üretim kent nüfusunun kap, kaçak, kazan, tencere gibi mutfak gereçlerine olan gereksinimlerini karşıladığı gibi mutfak gereçlerine olan çevredeki kırsal nüfusun da gereksinimlerini karşılamaktadır. Gerekli hammadde ise Ergani' deki bakır yataklarından sağlanmaktadır. 19 yüzyıl ikici yarısında Tokat' daki bakır üretiminin düşmesi, özellikle 1887 yılında kentte bulunan dökümhanelerden en büyüklerinin kapalı olması Tokat kentindeki bakırcılar kadar, gerek hammaddeyi Tokat' dan sağlayan Çorum bakırcılarının da üretimlerinin düşmesine neden olmuştur. Bakırcılık çökerken 20 yy başlarında Çorum kentinde demirciliğin önemli bir üretim kolu haline geldiği görülmüştür. 1895, 1900 ve 1907 tarihli kaynaklarda kentte demirden tarım aletlerinin her türlüünün yapıldığından bahsedilirken bakırcılıktan söz edilmemektedir. (www.corum.com.tr)

Demirciliğin gelişmesinin ardındaki temel neden Samsun Limanı yoluyla bölgeden yaş ve kurutulmuş sebze, meyve ve tahılın dış pazarlara gönderilmesidir. Bölgedeki bahçeciliği ve tarım üretimini arttırmak amacıyla tarımsal faaliyetlerin gelişmesi ve yeni tekniklerle araçların kullanılması, demirden tarım aletleri yapımını hızlandıran etmenlerin başında gelmektedir.

### **Sepetçilik**

İskilip ilçesinde az miktarda sepetçilik yapılmaktadır. Fındık ağacı ve ak söğüt denilen söğüdün bir türünden yapılan sepetler, he, çit, zembil, el sepeti, sele, sepet, kadın sepeti olarak adlandırılmaktadır.

### **Semercilik**

Yük hayvanların sırtına yerleştirilen semer, çok eskilerden beri İskilip' de yapılmaktadır. Keçi derisi ve kamıştan yapılan semer, seri bir çalışmayla bir ustanın elinden bir günde çıkmaktadır. Semerlerin; palan, çatal, semer, sele semer katırlara takılan kara semer şeklinde çeşitleri vardır.

### **Kargı Bezi**

Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş mahalli el sanatlarımızdan olan kargı bezi dokumasının tarihinin en az 80-100 yıl öncesine kadar gittiği tahmin edilmektedir. Kargı bezinin tamamen yöre halkının temel giysi ihtiyaçlarına yönelik olarak, Kızılırmak Vadisindeki yerleşim birimlerinde dokunduğu tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilere göre; 1950 ve 1960' lı yıllarda her ailede bir düzen olduğu anlaşılmaktadır. Kargı bezi bu yıllarda altın devrini yaşamıştır. Bilim ve teknolojinin hızla gelişmesi sonucunda makinelerin seri üretime geçmesi ve daha ucuz maliyet ile üretim yapması neticesinde kargı bezi dokumacılığı duraksama dönemine girmiştir.

## **ÇORUM İLÇELERİ VE HALK EĞİTİM MERKEZLERİ**

Bu araştırma kapsamında 11 tane ilçe halk eğitim merkez ile görüşme yapılmıştır. Görüşmede halk eğitim merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin yeterlilikleri, açılan kursların ilçenin ihtiyacını ne kadar karşıladığı ve ağırlıklı olarak hangi branşlara talebin olduğu görüşülmüştür. Sonuçta da, bazı halk eğitim merkezleri, bünyelerinde yeterli niteliğe sahip öğretmen olmadığından, bazı halk eğitim merkezleri de kurslara katılacak yeterli sayıda kursiyere ulaşamadıklarından söz etmektedir. Bunun yanı sıra, hem nitelikli öğretmene, hem de yeterli sayıda kursiyere sahip olanları da bulunmaktadır.

## İlçe Halk Eğitim Merkezleri ve Merkezlerde Açılan Kurslar

### 1. KARGI HALK EĞİTİM MERKEZİ

Tel kırma, Kargı bezi dokuma (Yöresel), Ev tekstil ürünleri, Mekikli dokuma, Çeyiz ürünleri dokuma

### 2. BAYAT HALK EĞİTİM ERKEZİ

Makine nakışı

### 3. İSKİLİP HALK EĞİTİM MERKEZİ

Ahşap oymacılığı, Sedef kakmacılığı, Ahşap üzerine telkâri, Hasır örücülüğü (Yöresel), Semercilik (Yöresel)

### 4. OSMANCIK HALK EĞİTİM ERKEZİ

Şiş örücülüğü, Elde türk işlemeciliği, Makinede çin iğnesi, Keçe aksesuarları yapımı, Kat'ı

### 5. SUNGURLU HALK EĞİTİM ERKEZİ

Elde kurdele işi, Örmeye ve düğümlü takı yapımı, Takı, Makine nakışı, Dekoratif ahşap süsleme, Ebru, Hazır gereçlerle yapılan nakış

### 6. ALACA HALK EĞİTİM MERKEZİ

Çeyiz ürünleri hazırlama, Dekoratif ev aksesuarları hazırlama, Basit nakış iğne teknikleri, Ebru, Antep işi, Türk işi, Kurdele işi, İğne oyası, Makine nakışları, Tel kırma, Hüsn-i Hat, Yağlı boya, Üç boyutlu şekillendirme, Resim sanat eğitimi

### 7. ORTAKÖY HALK EĞİTİM MERKEZİ

Makine nakışı, Örgü

### 8. UĞURLUDAĞ HALK EĞİTİM MERKEZİ

Ayakkabıcılık (öğretmen yok)

### 9. LAÇIN HALK EĞİTİM MERKEZİ

İğne oyası, Alüminyum folyo, Su kabağı işlemeciliği, Oyalar

### 10. MECİTÖZÜ HALK EĞİTİM MERKEZİ

El nakışları, Kat'ı, Ahşap boyama, Makine nakışı, Bebek yapımı

### 11. DODURGA HALK EĞİTİM MERKEZİ

İpek halı dokumacılığı (Yöresel)

Yukarıdaki listelerde de görüldüğü gibi Çorum ilinin yöresel el sanatları olan Dokumacılık, kargı bezi dokumacılığı, sepetçilik, semercilik, demircilik ve bakırcılık yöre halkı tarafından pek de ilgi görmemektedir.

Yöresel el sanatları kapsamında sadece İskilip Halk Eğitim Merkezi'nde hasır örücülüğü ve semercilik (Döner Sermaye Kapsamı), Kargı Halk Eğitim Merkezi'nde; kargı dokuma, Dodurga Halk Eğitim Merkezi'nde İpek halı dokumacılığı kursları olduğu görülmektedir.

Döner sermaye kapsamında faaliyetini sürdüren İskilip Halk Eğitim Merkezi, kursiyerlerinin de gelir elde etmesine olanak sağlamıştır. Ve bu sebeple, yoğun bir eğitim öğretim dönemi geçirdiklerini ifade etmişlerdir.

Uğurlu Halk Eğitim Merkezi tarafından ayakkabıcılık alanında sektöre ve bölge ekonomisine katkı sağlayabilecek bir kurs açılması planlanmış, ancak bu düşüncenin yeterli sayıda eğiticinin

bulunamaması nedeniyle hayata geçirilemediği anlaşılmıştır. Yaşanan eğitici istihdamı sorunu nedeniyle, Uğurlu Halk Eğitim Merkezi'nin hâlihazırda aktif olarak eğitim hizmeti veremediği görülmektedir. Diğer halk eğitim merkezlerinde ise yaygın olarak nakış ile ilgili kurslara ağırlık verildiği tespit edilmiştir.

## SONUÇ

Halk Eğitim Merkezleri, toplumun tüm kesimlerine hitap eden yapısı ve ülkemizin tüm yerleşim birimlerinde hizmet veren yaygın teşkilat ağı ile kültürün, sanatın gelişmesine sağladığı katkıların yanısıra bölge ekonomilerinin büyümesinde de önemli roller üstlenmektedir.

Binlerce yıllık Anadolu Medeniyetinin önemli bir merkezi olan Çorum ilimizde, kültürümüzün önemli mihenk taşları olarak sayılabilecek dokumacılık, kargı bezi dokumacılığı, sepetçilik, semercilik, demircilik ve bakırcılığın unutulmaması, gelecek nesillere aktarılması için Halk Eğitim Merkezleri daha işlevsel hizmet sunabilmeli ve bu doğrultuda çalışmalar yürütülmelidir. Bu bağlamda, Halk Eğitim Merkezlerindeki sanat atölyeleri ve araç-gereçler zenginleştirilmeli, ünlü sanatçı ve bu alanda uzmanlaşmış eğitimcilerle işbirliği yapılarak sanat ve sanat eğitimi konulu seminer, konferans vb. çalışmalar yapılmalıdır. Halk Eğitim Merkezleri ile yerel yönetimler (valilikler, belediyeler) ve özel sektör arasında işbirliği kurulmalı ve sanat eğitimi faaliyetlerine destek sağlanmalıdır. Halk eğitiminin ve toplumsal bilincin artırılması halinde bölge ekonomisi, turizmi ve kültürüne önemli katkı sağlayacağı değerlendirilen stratejik alanlarda, açılan kurslara talep oluşturabilmek için kursiyerlere maddi destek verilmelidir.

Halk Eğitim Merkezleri, milli kültürümüzün, geleneklerimizin yaşatılmasında, bireysel gelişim ve kalkınmanın sürdürülebilmesi gibi alanlarda önemli görevler üstlenen eğitim kurumlarıdır. Eğitim planlamaları, bölgesel eğitim ve kurs ihtiyaçlarının belirlenmesi, eğitici istihdamı, bütçelerinin yönetilmesi bu anlamda değerlendirilmelidir. Tercih edilen kıyafetlerin, tadılan lezzetlerin, hatta duygu ve düşüncelerin tek tipleştiği günümüz dünyasında, geleneklerini yaşatan, dünyaya entegre olan ancak farklılıklarını da yansıtan toplumların ekonomi de, turizm de, eğitim de büyüyeceği ve geleceğe güvenle bakabileceği açıktır. Bu anlamda Halk eğitim Merkezlerine, bireylerin sadece zaman geçirdiği, sosyalleştiği mekanlar olarak bakılamaz. Bu tür bir düşünce, özde Halk Eğitim Merkezlerine genelde ise tarihimize, kültürümüze topyekün medeniyetimize karşı yapılan bir haksızlıktır. Halk Eğitim Merkezleri, her anlamda geniş değerlendirilmesi gereken toplumsal hafızanın geliştirilmesinde stratejik sayılabilecek kurumların başında gelmektedir.

Sonuç olarak, Halk Eğitim Merkezlerine yapılacak her yatırımın, sosyal, ekonomik ve kültürel hayata büyük katkılar sağlayacağı açıktır. Yapılan bu yatırımların yansımalarının da gelişme, büyüme ve kalkınma olacağı bilinciyle hareket edilmelidir.

## KAYNAKLAR

- ✓ AKTAN O. , (1989), El Sanatları, Ankara, Makro
- ✓ AYTAÇ Ç. , (1982), El Dokumacılığı, İstanbul, Milli Eğitim
- ✓ BARIŞTA H.Ö. , (1982), Türk El Sanatları, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı
- ✓ CELEP C. , (1995), Halk Eğitim, Ankara, Şafak
- ✓ DUMAN A. , (1999), Yetişkinler Eğitimi, Ankara, Ütopya
- ✓ GERAY C. , (2002), Halk Eğitimi, Ankara, İmaj
- ✓ ÜNVER E. , (2002), Sanat Eğitimi, Ankara, Nobel
- ✓ [www.corum.com.tr](http://www.corum.com.tr) Erişim Tarihi: 05/09/2016

## MUĞLA İLİ MİLAS İLÇESİ ÇOMAKDAĞ-KIZILAĞAÇ MAHALLESİ GELENEKSEL KADIN GIYSİLERİ ÖZELLİKLERİ

Mutlu ALTINAY

Öğr. Gör. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Milas Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarım Bölümü,  
mutlualtinay@mu.edu.tr

### ÖZET

Giyim, insanoğlunun dış etkilerden korunmak amacı ile ortaya çıkmıştır. İnsanlar içlerinde buldukları uygarlıkların inançlarına, örflerine, adetlerine ve yaşam şartlarına göre giyimlerini şekillendirmişlerdir. Bu şekillendirmelerle her ulusun kendine özgü kıyafetleri oluşmuştur.

Bu çalışmada, Milas ilçesine bağlı Çomakdağ-Kızılağaç mahallesindeki geleneksel kadın giysilerini belgelendirerek giyim kültürünü, bu kültür içinde gelişen sanat anlayışını ortaya çıkarmak, günümüzden geleceğe aktarılmasını ve tanıtımını sağlamak amaçlanmıştır. Giysi parçalarının fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Kaynak kişilerle karşılıklı yapılan görüşmelerden, edinilen bilgilerle giysilerin geleneksel özellikleri tanıtılmaya çalışılmıştır.

Gözlemler ve incelemeler ışığında geleneksel kadın giysi parçalarının günlük yaşam içerisinde yer aldığı görülmektedir. Geleneksel giysilerin kadınlar tarafından bugün giyiliyor olması Çomakdağ-Kızılağaç mahallesinin ulusal ve uluslararası düzeyde tanınmasında etkili olmuştur.

Bu kültür varlıklarının halen yaşatılıyor olması, günümüze ulaşan örneklerinin muhafaza edilmesi gelecek kuşaklara aktarılması açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Muğla, Milas, Çomakdağ-Kızılağaç, geleneksel giysi.

### TRADITIONAL WOMEN GARMENTS AT ÇOMAKDAĞ-KIZILAĞAÇ DISTRICT IN TOWN MİLAS OF MUĞLA CITY

#### ABSTRACT

Clothing have appeared for humankind's protection purpose against external effects. People have structured their clothes according to their civilization, customs, tradition and living conditions. Each nations have configured their own clothes with these structures.

At this study it's aimed that, traditional women garments at Çomakdağ-Kızılağaç district in town Milas of Muğla city will be documented as wearing culture, appearing developing art mentality in this culture, to provide presentation and forwarding from today to future.

It is documented by taking pictures of clothes pieces. Traditional features of the garments are tried to be described with the information which are received from mutual discussions with resource people. Observations and analysis show us traditional women's clothes parts are seemed in the daily life. Today women's traditional garments wearing is efficient on national and international presentation of Çomakdağ-Kızılağaç district.

It carries importance for transferring to next generations to keep alive these culture items and protect existing ones which are still available today.

**Keywords:** Muğla, Milas, Çomakdağ-Kızılağaç, traditional garments.

## 1. GİRİŞ

Giyinmek, insanoğlunun var olduğu günden bu yana, beslenme ve barınma gibi temel ihtiyaçları yanında kendini doğa koşullarından korumak için karşıladığı vazgeçilmez unsurlardandır. Önceleri tabiat şartlarından korunmak amacıyla ortaya çıkan giyim, daha sonrasında insanların toplu halde yaşamasından dolayı sosyal bir ihtiyaç halini almış, bu ihtiyaç zamanla birçok şeyden etkilenerek değişip gelişmiş ve giyinmek bir gelenek haline gelmiştir (Kılınç, 2008:1; Tizer, 1974:7167). Asıl amacı vücudu dış şartlara karşı korumak olan giyim, çok çeşitli etkenlerle şekillenerek bir “yaşam biçimi” halini almıştır. Bu etkenlerin başında yaşanan iklim ve coğrafya gibi doğal koşullar ile çeşitli toplumsal ve psikolojik faktörler de yer almaktadır. İnsanlar, grup ve bireysel ayırımı yapmak için giyinmişlerdir (Bush, 1960:360). Giyim, “giyen kişi” nin yaşını, yaşadığı dönemi, kişiliğini, ekonomik ve sosyal durumunu kısaca kültürünü ifade eder.

Bugün “geleneksel folklorik kıyafetler” olarak yaşatılan ve adlandırılan yöresel giysiler, Türk kültürünün en zengin ve gösterişli dallarından birini oluşturmuştur. Bunda en önemli unsur, tarihinde göçebe bir yaşantıya sahip olan Türklerin, Anadolu öncesi ve Anadolu’da farklı coğrafya ve iklim şartlarının giyinme şeklini belirlemesi bunun yanı sıra karşılaştıkları toplumların kültürlerinden de etkilenmeleridir.

Bugün bir giysi üzerindeki süslemelerden, malzeme, teknik, motif, renk ve kompozisyonlardan onun hangi bölgeye ya da hangi topluluğa ait olduğunu söyleyebilmemiz, o topluluğun geçmişteki yaşam biçimini ve yaşadığı yer ile ilgili bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır (Ercan, 2007:2). Tarihi geçmişi insanoğlunun var olduğu güne kadar dayanan giyim, zamanla birçok etkileşimden geçerek, yöreler arasında farklılık kazanarak üretilmiş (Mızrak ve Yavaş, 2008:781), gelenek ve göreneklerle beslenerek bugüne dek sürekliliği sağlanmıştır.

Geçmişi bilmek bugünü daha iyi anlamayı sağlar. Tarihsel ve çağdaş değerlerin türünü olan giysilerin geçmişini incelemek, giysilerin çeşitli özelliklerini gelecek kuşaklara aktarmak ve gelecek kuşaklarda yansımalarını görmek açısından gereklidir (Koç, 1997). Anadolu kültürü içerisinde büyük önem taşıyan geleneksel giysiler, ilden ile hatta ilçeden ilçeye farklılık göstermektedir. Kendine özgü giysi parçaları ve giyinme biçimleri ile geleneksel özellikler taşıyan Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ–Kızılağaç Mahallesi kadın giysileri bildiri konusu olarak seçilmiştir.

Muğla ili Milas ilçesi Çomakdağ bölgesinde yer alan Kızılağaç Mahallesi, geleneksel giyim kuşamını, özel günlerde ve gündelik yaşam içinde kullanarak, yöresel kültürüne sahip çıkmakta ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmada amaç, Milas ilçesine bağlı Çomakdağ–Kızılağaç mahallesindeki geleneksel kadın giysilerini belgelendirerek tanıtmak, giyim kültürünü, bu kültür içinde gelişen gelenek ve görenekleri ortaya çıkarmak dolayısıyla sınırlı da olsa bir bildiri kapsamında gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Araştırmanın materyali; Kızılağaç Mahallesi’nde bugün kullanılmakta ve sandıklarda saklanmakta olan geleneksel kadın giyimleri ve giysi parçalarıdır. Sırasıyla don, bürüncük göynek, üç-beş entari, göğüslük, önlük, kuşak, başa giyilen giysi parçaları ve tamamlayıcı aksesuarlar kullanılan malzeme, kesim, dikim ve süsleme özellikleri yönünden incelenmiş, tanımlanarak değerlendirilmesi yapılmıştır. Giyim ve giysi parçalarının fotoğrafları çekilerek tanımlar görseller ile desteklenmiştir.

Araştırmanın materyalini oluşturan giyim ve giysi parçalarına yörede yapılan alan araştırma yöntemi ile ulaşılmıştır. Ürün sahipleri ile yapılan karşılıklı görüşmeler ve ürünlere ait gözlenebilir özellikler kayıt altına alınmıştır. Elde edilen veriler değerlendirilerek, yöreye özgü giyim ve giysi parçalarının geleneksel özellikleri tespit edilmiştir.



## 2. ÇOMAKDAĞ-KIZILAĞAÇ MAHALLESİ GENEL ÖZELLİKLERİ

Çomakdağ-Kızılağaç, Anadolu'nun Güneybatısında Muğla iline bağlı Milas ilçesine ait bir mahalledir. Kızılağaç Mahallesi, Milas ilçesinin kuzeyinde yer alan Çomakdağ eteklerinde kayalık ve engebeli yamaçlar üzerine kurulmuş büyük ve merkezi bir mahalledir. Mahallenin ilçe merkezine olan uzaklığı 16 km., Muğla iline uzaklığını ise 65 km.'dir. Mahalle deniz seviyesinden yaklaşık olarak 360 m. yükseklikte yer almaktadır (Demir ve Ünal, 2005:20).

Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi halkının kökeni, Orta Asya'dan göçen yörüklerle dayandığı, konargöçer topluluğun zaman içinde bu bölgeye yerleşerek kendilerine yurt edindikleri öğrenilmektedir (Bahri Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016). Her ne kadar yaşam şartları bugün itibariyle büyük ölçüde değişmiş olsa da yöre insanının özellikle birbirleri ile olan sıkı ilişkileri, üretime yönelik çabaları, gelenek ve göreneklerine bağlılıkları, dışa yönelmiş ekonomi anlayışı, evlenme biçimleri, kadın-erkek çalışkan yapıları, yaylacılık ve hayvan yetiştiriciliği gibi faaliyetler onların geçmişten gelen bir takım özellikleriyle ilişkilendirildiğini göstermektedir (Demir ve Ünal, 2005:13). Mahalle bugün yaklaşık 300 haneden ve 1000 kişilik bir nüfusa sahiptir. Yöre insanı eğitime oldukça önem vermekte, okumak isteyen gençler her zaman desteklenmektedir (Bahri Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).

Çomakdağ-Kızılağaç mahallesinde Akdeniz bölgesi iklimi hâkimdir. Yazlar sıcak ve kurak, kışlar ise ılık ve yağışlı geçer. Yağmurların en bol olduğu aylar Aralık, Ocak ve Şubat'tır. Temmuz, Ağustos ve Eylül ayları hemen hemen hiç yağmur görmeyen yılın en kurak aylarıdır. Genel olarak arada önemli bir sıcaklık farkı görülmemekte, yıllık ortalama sıcaklık derecesi 20 °C dereceyi bulmaktadır. (Demir ve Ünal, 2005:23). Yörenin iklim ve coğrafi yapısı, öncelikle zeytin yetiştiriciliği ve zeytinyağı üreticiliğini birinci derecede geçim kaynağı imkânı sağlamıştır. Yörede ayrıca sebze ve meyve yetiştiriciliği, küçük ve büyükbaş hayvan yetiştiriciliği yanı sıra ipek böceği yetiştiriciliği ve ipek dokumacılığı da önemli geçim kaynakları arasındadır. Yakın zamanda başlayan kırsal turizm faaliyetleri ile yöreye gelen yerli ve yabancı turistlerin özellikle geleneksel giysiler içindeki kadınların el emeği ve göz nuru el sanatı ürünlerini sergileyerek satış yapmaları ile ek gelir sağladıkları görülmektedir.

Yörede geçmişten bugüne, kadınların giyim-kuşamı, düğünleri, evlerin mimari yapısı, günlük yaşam tarzları ve el sanatı uğraşları kendine özgü gelenek ve göreneklerle dinamik bir yapıda korunmakta ve yaşatılarak sürdürülmektedir. Kültür değerlerinin canlı bir şekilde korunarak yaşatılması, yörenin tanıtımı işlevini yerine getirmekte, yöre kimliğinin ortaya çıkışı ve korunmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

2004 yılında Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi ve Havalisi Kültür, Turizm, Araştırma ve Geliştirme Derneği (ÇOKDER) adı altında bir dernek kurulmuştur. Dernek, geleneğin kültürel kimliği oluşturma ve koruma işlevi doğrultusunda çeşitli çalışmalar yaparak yörenin tanıtımına katkı sağlamaktadır. 2007 yılında Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yöresel giyimli "yapma bez bebek" üretimine yönelik bir proje başlatılmış, kursa katılan kadınların sertifika alması sağlanmıştır. (Hasan Yıldırım, kişisel görüşme, Haziran 2016) (Etikan ve Çukur, 2011:8-9).

Çomakdağ-Kızılağaç geleneksel kadın giyimi; özgünlüğü, maddi kültür değerleri yanı sıra kültürel kimliği oluşturma ve koruma, iletişim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması işlevlerini de üzerinde taşımaktadır. Yörenin renkli ve canlı sosyal hayatının zenginliğini kanıtlayacak düzeyde izler taşımaktadır. Yöre giyimine ait her bir giysi parçası, ayrı bir araştırma konusu olabilecek nitelik ve niceliğe sahiptir. Kullanılan malzeme, uygulanan dikim ve süsleme teknikleri, seçilen motif, renk ve kompozisyonların yöreye özgü karakteristik özellikler taşıdığı dikkati çekmektedir.

### 3. ÇOMAKDAĞ-KIZILAĞAÇ MAHALLESİ GELENEKSEL KADIN GIYIMLARI

Güzel görünme ve giyinme arzusu kadınlarda erkeklere nazaran daha fazla olması, kadın giyimlerini daha zengin ve daha detaylı yapmıştır (Kılınç, 2008:19). Bunun yanında sosyal statü yönünden bakıldığında, evli kadınların gösterişli giysi ve takıları seçtikleri, genç kızların sade dul kadınlarında gösterişsiz ve koyu renk giysi tercih ettikleri görülmüştür (Sevim, 1999:32).

Anadolu’ da uzun yıllar boyunca yörelere özgü benimsenen ve kullanılagelen çeşitli biçimlerde ve motiflerle süslenen geleneksel kıyafetler her bölgede değişik özellikler göstermiştir. Kadın ve gelinlerin giydikleri geleneksel kıyafetlerin biçimi, renkleri, motif zenginliği ve zarafeti Anadolu insanının hayat tarzını yansıtmıştır. Kadın giyim-kuşamı başa, bedene, ayağa giyilen giysiler, süslemeleri ve takıları ile bir bütünlük oluşturmuştur (Tansuğ, 1997:23).

Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi, kadınları geleneksel giysilerinin zenginliği, kumaşların çeşitliliği ve süsleme teknikleri ile geleneksel kıyafetlerini günümüzde ve özel günlerde görkemli bir şekilde giymeye devam etmektedir. Kadınlar geleneksel giyim alışkanlıklarını muhafaza ederek, geleneklerini korumaya çalışmaktadır. Yörede bulunan giysiler, bu alandaki literatür taramalarından ve kaynak kişilerden alınan verilerle, geleneksel giysilerinin özellikleri ve giyiniş şekilleri dikkate alınarak; içe giyilenler, üste giyilenler başa giyilenler ve tamamlayıcı aksesuarlar olmak üzere incelenmiştir (Fotoğraf 1-2).



Fotoğraf 1. Geleneksel kadın giysisinin önden görünümü,  
Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 2. Geleneksel kadın giysisi arkadan görünümü,  
Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.1. İçe Giyilenler

İç giyim, vücudu dış etkenlerden koruyan, dış görünümlere estetik görünüm kazandıran ve dış giysilerin altına giyilen giysilerdir (Çağdaş, 1996:5).

Çomakdağ-Kızılağaç mahallesinde geleneksel kadın giyiminde içe, don ve bürüncük göynek giyilmektedir.

#### 3.1.1. Don

Uzun gömlek altına giyilen don, bazı yörelere göre, paça don veya iç don, könçek ve şalvar olarak da adlandırılmıştır (Altuntaş, 2000:3; Sürür, 1983:40).

Beyaz patiska (Amerikan bezi)' dan dikilmektedir. Günlük giyilen şalvarlar gibi kasıktan bağlanır, ağı oldukça geniş ve ayak bilekleri büzgülü dikilmektedir (Eren, 2001:60). Bu dona yörede 'ayakkabı' denilmektedir (Çınar, 2004). Bu donun her iki yanı, elde bükülmüş ve daha sonra kök boya ile renklendirilmiş ipek ipliklerle kumaş zemini görülmeyecek şekilde işlenmektedir. Hazırlanan bu parçalara 'yaneş' denilmektedir. Yaneşler donun her iki yanına dikilmektedir (Pamuk, 2001:31). Yaneşler giysinin yanlarında olduğundan dolayı 'yan işlemeli' ya da yana işli don anlamına gelen yaneş don da denilmektedir (Altun, 2006,2009; Sevinç, 2006).

Humayin (patiska) ve ipekli kumaştan don yapılmaktadır. Boyu diz kapağı ile ayak bileği arasında olup, geniş paçaları vardır. Donun paçaları elde teyel dikişi ile büzdürülerek dikilmektedir. Bol dökümlü bir şalvardır. Donun beli uçkur ipi ile bağlanmakta olup, uçkur ipi kaput kumaşından yapılmaktadır (Fotoğraf 4-5). Donun yörede üç-beş entarinin altına giyilmektedir. Yaneşli olana 'yaneş' don denir (Fotoğraf 3). Yaneşler 'kaplama' seyrek dikiş ile tutturulmaktadır. İpekli donlarda, çingene pembe, koyu mavi ve lacivert Hacı Resul ipekli kumaş kullanılmaktadır. (Fotoğraf 6-7). (Emine Balcı, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 3. Yaneş don  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 4. Yaneş don Paça Detayı,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 5. Yaneş don Bel Detayı,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 6. İpekli don Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 7. İpekli don Bel Detayı,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.1.2. Bürüncek Göynek

Göynek; kadın ve erkeklerin fanila yerine giydikleri iç çamaşırdır.(Altuntaş, 2000:2). Yerli ipekten veya ipek – iplik karışımından dokunan yakasız bir gömlek giyilir. Bu gömleğin kol yenleri sonradan dikilir. Kol yenlerinin uç kısımları iğne oyalıdır. Ayrıca değişik renklerde boncuk ve pullar, iğne oyalı arasında konulur. Göyneğin yaka kısmı da ipek işli ve pulludur. Bu göyneğin ipekten dokunanına ‘Bürüncek’, ipek–iplik karışımı dokunanına ise ‘Yüzünakma’ denir (Demir ve Ünal, 2005:60).

Yörede üç-beş entarinin içine göynek giyilmektedir. Genellikle göyneğin bedeni pamuk ve ipek karışımı dokuma kumaşından, kolları ve kol altları ise kaput (Amerikan bezi) bezinden yapılmaktadır. Boyu kalça hizasında olup, kol boyu uzundur. Yaka açıklığı genelde göğüs altında bulunmaktadır. Göyneğin kol ağzı genişlik ölçüsü uzunluğunda ve üç-dört cm genişliğinde kesilen şeritler üzerine, boncuk ve pul kullanılarak, iğne oyası tekniği ile ‘mersinli’ ismi verilen motifler işlenmektedir. İşleme yapılan bu şeritlere ‘yen’ denilmektedir. Yenler, kol ucuna elde tutturma dikişi tekniği kullanılarak monte edilmektedir. (Fotoğraf 8-9). (Emine Balcı, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 8. Bürümcek GÖynek, Ön, Emine  
Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 9. Bürümcek GÖynek, Arka, Emine  
Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.2. Üste Giyilenler

İç giyimler arasında yer alan don ve bürümcek göynek üzerine, dış giyim olarak adlandırılan giyim parçaları üç-beş entari giyilmekte, göğüslük, önlük ve bel kuşağı takılmaktadır.

#### 3.2.1. Üç-beş entari

Üç kısımları komple siyah sutaşı ve gaytan ile süslenmiş, kol yenleri kertmeli (dilimli) üçetek türünde bir üstlük giyilir. Yörede giyilen bu üst giysiye ‘Üç-Beş Entari’ adı verilir (Demir ve Ünal, 2005:60). Üç etek dokuma kumaşları dar enli olduğundan ön ortasına, ön ve arka yanlarına verev kesimli peşler eklenmiştir. Kumaşın akmaması ve daha dik durması için de Amerikan bezi ile astarlanmıştır. Normal genişlikteki kolun altına üçken kuşlar eklenmiştir. Üç eteğin peş ve kuş parçaları giysiye rahat hareket imkanı sağlamıştır. Üç eteğin yaka, kol ve giysi kenarına sim sırma ya da gaytan ile süsleme yapılmıştır (Altuntaş, 1993:6).

Yörede genelde kutnu kumaşı kullanılmaktadır. İstenilen boya ve genişliğe göre yapılmaktadır. Yuvarlak veya ‘V’ yaka şeklindedir. Ön ortası açık, düğme veya çengelli iğne ile kapatılmaktadır. Omuzlar dikişsizdir ve kol altlarında ‘kuş’ parçaları bulunmaktadır (Fotoğraf 10). Kolları oyuntusuz kol takma tekniği ile takılmakta ve yanlarında peşleri bulunmaktadır. Kol ucu astarlanmakta olup, astar kaput bezinden yapılmaktadır. Üç-beş entari, ‘gaytan’ ve sutaşının kordon tutturma tekniği ile entari kenarlarında motifler oluşturularak tutturulmasıyla süslenmektedir.

Üç-beş entarinin ön iki parçası hareketi kolaylaştırmak amacıyla katlanarak arkadan bel kuşağının içine sokularak giyilmektedir (Fotoğraf 11-12). (Bahri Aklaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).

Kutnu, eskiden çözgüsünde doğal ipek ve atkısında pamuk kullanılarak dokunmuş ve genellikle renkli şeritlerden, parlak ve mat çizgilerin yan yana gelmesiyle oluşan ve üzerinde başta çiçekler olmak üzere çeşitli motiflerin bulunduğu bir kumaş türüdür. Bugün bu kumaşlar çözgüsünde yapay ipek ve atkısında yine pamuk kullanılarak dokunmaktadır (İmer, 2001:13).



Fotoğraf 10. Üç – beş entari Ön Detay,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 11. Üç – beş entari Ön,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 12. Üç – beş entari Arka,  
Emine Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.2.2. Göğüslük

Değişik renklerde (çoğunlukla lacivert ve bordo) düz kadife kumaştan dikilen göğüslükler, üç-beş entarinin üstünden, ön kısım kapalı olacak şekilde arka taraftan bağlanır (Demir ve Ünal, 2005:60).

Göğüslük düz kadife veya ipek kumaşlar kullanılarak tek parça halinde dikilmektedir. Genelde bordo, vişne (gövezi), yeşil, kırmızı ve mavi renkler kullanılmaktadır. Göğüslük dikiminde kullanılan kumaşlarda koyu renklerin tercih edilmesindeki amaç, boyun aksesuarlarını daha estetik hale getirmektir. Boyundan ve göğüs altından pililer ve büzgüler oluşturularak biyeler dikilerek takılmaktadır. Ve bu biyeler boyun ve göğüs altına gelecek şekilde arkadan bağlanmaktadır. (Emine Balcı, kişisel görüşme, Haziran 2016). (Fotoğraf 13-14).

Yörede yaşlılarca yüzyıllardır kullanıldığı anlatılan ve bu yöreye has olan memelik (göğüslük-üstlük) bir çeşit dıştan entarilerin üstüne giyilen sutyendir. İş yaparken, bağ bahçe tarla işlerinde koşarken, göğüsleri korumak, rahatlatmak, bebekleri emzirmede kolaylık sağlamak amacıyla kullanılmaktadır (Özdemir, 2012).



Fotoğraf 13. Göğüslük, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 14. Göğüslük, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.2.3. Önlük

Önlük, dikdörtgen şekilde kesilen kareli dokuma kumaşın, uzun kenarlarından birine uçkur ipi geçirilerek hazırlanmaktadır. Önlük, bel kuşağını kapatmayacak şekilde uçkurla büzülerek toplandıktan sonra, arkadan bağlanmaktadır. Gömleğin kirlenmemesi amacıyla takılmaktadır. (Fotoğraf 15). (Nazmiye Aklaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).





Fotoğraf 15. Önlük, Emine Balcı, Çomakdağ-  
Kızılağaç.

#### 3.2.4. Bel Kuşağı

Değişik renklerde boyanmış yünden karışık desende dokunan kuşak üç-beş entarinin üzerine bağlanır ve kuşak arkadan sarkıtılır. Bazen de bu kuşağın üzerine Yörük türü tokalı 'Gümüş kuşak' adı verilen kemer takılmaktaydı. Maddi değeri yüksek olmasından dolayı, bugün itibariyle yörede gümüş kuşak kullanılmamaktadır (Demir ve Ünal, 2005:61).

Bel kuşağı arkası üçgen olacak şekilde katlanarak ve kuşak arkadan sarkıtılmaktadır. Bele sarılan yün kuşak beli sıkı tutması için takılmaktadır. Günümüzde de kullanımı devam etmektedir. Kuşağın iki yanında püskülleri bulunmaktadır (Fotoğraf 16). Bel kuşağının uçlarına muska şeklinde, içlerine karacaot konulan "nazarlık" lar bulunmaktadır. Bugün ise bunun yerine, cam boncuklar ve pullarla işlenmiş nazarlıklar kullanılmaktadır (Nazmiye Aklaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 16. Bel Kuşağı, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.3. Başa Giyilenler

Kadınların çeşitli takılar takarak süslenmeleri, insanlık tarihi kadar eski bir olaydır. Türklerde takı takma ve başlık giyme geleneği, doğumla başlayıp ömür boyu süre gelmiştir. Baş giysilerinin güncel hayatta ve özel törenlerde önemli yeri olmuştur. Anadolu kadınının daha çok Yörük ve Türkmenlerin hala geçmişteki başlık ve süslemelerini kullandıkları, gelenek ve göreneklerine sahip çıktıkları görülmüştür (Tansuğ, 1986:12).

Anadolu Türk kadınının geçmişine baktığımızda, gelenek, görenek ve dinsel inanışlardan dolayı başlarını dışarıdaki insanlara karşı hep bir araçla örttüğü görülmüştür. Bu örtünme yöreden yöreye ve buldukları yerin konumuna göre farklılık göstermiştir. Türk kadınının örtünme ile süse olan düşkünlüğünü ve güzelliğe verdiği önemi, kullandıkları baş giyimlerinin özenle hazırlanmasından anlaşılmıştır (Altınay, 2013:27).

Çomakdağ-Kızılağaç mahallesi kadın başlığı çemperi, takke, sakındırak, kollu, askılı tura ve mevsim çiçeklerinden oluşmaktadır (Fotoğraf 17-18).



Fotoğraf 17. Baş Giysisi, Nazmiye Alkaya,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 18. Baş Giysisi Detayı, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.3.1. Çemperi

Başın tamamı yerli ipek dokumadan yapılan ve “çemperi” denilen bir örtü ile kapatılır. Örtünün uç kısımları kısa saçaklıdır. Çemperinin uç kısımları başın üstünden bağlanarak kulaklar dışarıda bırakılırsa, bu tip bağlamaya yörede “çetebaşı” adı verilir (Tüfekçi, 2005:195).

Çemperi pamuk, ipek veya sadece pamuk ipliğinden ve bezayağı dokuma tekniği ile dokunmaktadır. Kare formunda olup, uçlarında iğne oyası tekniği ile işleme yapılmakta ve yöredeki ismi “toka” olan püsküller takılmaktadır. Çemperi kullanımı günümüzde de devam etmektedir. Üçgen şekilde katlanarak, üçgen kısmı arkaya gelecek şekilde başa bağlanmaktadır (Fotoğraf 20). Kadınlar ipek çemperilerini daha çok özel günlerde kullanmayı tercih ederken, günlük hayatta tülbent kullanmayı tercih etmektedirler.”(Fotoğraf 19). (Nazmiye Aklaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 19. Çemperi, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 20. Çemperi bağlama şekli,  
Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.3.2. Takke (takka)

Desenli ve pamuklu dokuma pazen kumaştan giyen kişinin baş ölçüsünde dikdörtgen şekilde kesilmiş kumaşın, kısa kenarları birleştirilerek yuvarlak şekilde tepeden büzülerek dikilmektedir. Takkenin yanlarına çeneye takılabilecek şekilde iki cm. genişliğinde üzeri işlemeli bir şerit tutturulmaktadır. Takkenin bu bölümüne ‘sakındırak’ denilmektedir (Fotoğraf 22-23). Takkenin ön kısmı altınlarla (tura) süslenmektedir. Takkenin, başın ön tarafına alınına gelen bölümüne 3-4 cm’ lik parça dikilerek tutturulmaktadır. Bu parça üzerine belli bir sıra oluşturulacak şekilde otuz adet onluk altın dikilmektedir. Takke üzerinde bulunan altın sayısı maddi duruma göre değişiklik göstermektedir. Takke üzerinde ki süsleme şekli kullanan kişinin medeni durumunu yansıtmaktadır. Yeni evlenenlerde takkenin üst kısmından aşağıya doğru önden görünecek şekilde on beş sıra açık kahverengi boncuklar bir dizi halinde sarkıtılmaktadır. Sarkıtılan boncuk dizilerinin uçlarına yirmilik altınlar takılmaktadır. Bu bezemeye altın takılmadan sarkıtılırsa ‘askı’, askıların uçlarına altın takılınca ‘askılı tura’ denilmektedir (Fotoğraf 24). Yöredeki kadınlar evlendikten yaklaşık bir yıl sonra askılarını çıkartmakta ve sadece tura sürekli olarak takılı kalmaktadır. Başa takılan askılı tura, takan kişinin yeni evli olduğu anlamına gelmektedir. Yöredeki kadınlar bu geleneklerini halen devam ettirmektedirler. Kadınların başlarında taşıdıkları bu altınlar bir nevi güvenceleridir. Zor durumda kaldıklarında başlarında taşıdıkları bu altınlardan bozdurabilmektedirler. (Fotoğraf 21). (Emine Balcı, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 21. Takke (Takka), Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 22. Sakındırak, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 23. Sakındırak takma şekli, Emine  
Balcı, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 24. Askılı Tura, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.3.3. Kollu

Genelde kırmızı, bordo, mavi ve mor renkte olup, ipek krep veya pamuklu tülbent (yazma) bir örtü bant halinde katlanmaktadır. Bir bant halinde katlanan örtünün, başa bağlandığında sarkan iki ucu (katlanmadan önceki iki köşesi) görünmesi gereken yere kadar boncuk ve pullar ile iğne oyası tekniği kullanılarak süsleme yapılmaktadır. Baş bağlama sırasında takkenin üstüne askı ve turalar dışta kalacak şekilde ve bantın süsleme yapılan uçları başın yan tarafından sarkıtılarak bağlanmaktadır. Bunun adına “kollu” denmektedir. Kadınlar özel günlerde ipekten, iğne oyası tekniği ile süsleme yapılmış kollu kullanılmaktadırlar. (Fotoğraf 25). (Emine Balcı, kişisel görüşme, Haziran 2016)



Fotoğraf 25. Kollu, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.3.4. Mevsim Çiçekleri

Baş, yukarıda belirtildiği şekilde bağlandıktan sonra başın üst kısmına, genelde mevsim çiçekleri, fesleğen ve zeytin dalı gibi bitkilerden yapılan bir demet takılmaktadır. Çiçeklerin bu şekilde takılmasındaki amaç, günümüzde kullanılan parfümün yerini tutmaktır. Bu yüzden başa takılan bu çiçeklerin kokulu olması önem taşımaktadır. Özellikle yeni gelinlerde güzel kokulu mevsim çiçekleri kullanılmaktadır. (Fotoğraf 26). (Nazmiye Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 26. Mevsim çiçekleri, Emine Balcı,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.4. Tamamlayıcı Aksesuarlar

Tamamlayıcı aksesuarlar, giysinin süslemesini tamamlayan ve giysiye özellik katan, giysi üzerine ya da içerisine giyilen, giyim parçalarıdır (Altınay, 2013:28).

#### 3.4.1. Ayağa Giyilenler

Genel olarak krem renginde, yünden elde örme çorap ve ayakkabı olarak ise siyah veya kırmızı yemeni giyilmektedir. Fakat bugün bu tip ayakkabılara rastlanmamaktadır. (Fotoğraf 27). (Nazmiye Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016)



Fotoğraf 27. Ayakkabı, Nazmiye Alkaya,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

#### 3.4.2. Boyuna Takılanlar

Yöre kadınları boyunlarına nazardan korunmak, güzel kokmak ve giysiyi süslemek amaçlı cam veya plastik boncuklar, çeşitli bitki tohumlarından ve gram ağırlıklarına bağlı farklı boyutlardaki altınlardan hazırladıkları kolyeleri takmaktadırlar. Bu kolyeler; karanfil ve yörede “boya” adı verilen bitkinin tohumlarının dizilmesiyle ve “beşibirlik-yirmilik” altınlardan yapılmaktadır (Fotoğraf 28-29). (Nazmiye Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016).



Fotoğraf 28. Karanfil Kolye, Nazmiye  
Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf 29. Altın Kolye, Nazmiye Alkaya,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

### 3.4.3. Nazarlık

Nazarlık, yörede kadınların giydiği üç-beş entarinin ön iki eteğinin arkada birleştiği yere, süslenmek ve nazardan korunmak amacıyla takılmaktadır. Nazarlık üzerindeki süslemeler, çeşitli renklerde ki plastik, taş, cam boncuk, pul ve şeritler kullanılarak oluşturulmaktadır. (Fotoğraf 30). (Nazmiye Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016)



Fotoğraf 30. Nazarlık, Nazmiye Alkaya,  
Çomakdağ-Kızılağaç.

## 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsanlık tarihi için, geçmiş kuşaklardan miras kalanlara sahip çıkma önemli bir öğretilerdir. Kültürel mirasa sahip çıkıldığı ölçüde çağdaşlık yakalanabilir. Kültürel miras içerisinde yer alan geleneksel giyimler, geçmişin izlerini bugüne taşımaktadır. Geçmişten bugüne Türklere ait geleneksel giyim-kuşama ait giysi örneklerine bakıldığında, zengin bir kültürün var olduğu görülmektedir. Bu eserler Türk insanının ince zevkini ve estetik anlayışını ortaya koymaktadır.

Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi geleneksel kadın giyimi ve giyim parçaları oldukça zengin bir repertuara sahiptir. Yaklaşık 500 yıldır üretilerek giyilmeye devam edildiği, yöreye özgü gelenek ve göreneklerle beslenerek sürdürüldüğü görülmektedir. Örnekler tek tek incelenerek, elde edilen bilgiler anlatılmaya çalışılmıştır.

Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi geleneksel kadın giyim-kuşama ait giysi parçaları giysilerinin özellikleri ve giyiniş şekilleri dikkate alınarak; içe giyilenler; don ve bürüncük göynek, üste giyilenler; üç-beş entari, göğüslük, önlük ve bel kuşağı, başa giyilenler; çemperi, takke, kollu ve mevsim çiçekleri ve tamamlayıcı aksesuarlar, ayağa giyilenler, ve nazarlık olmak üzere malzeme, renk, kesim, dikim ve süsleme tekniği yönünden değerlendirilip, ortaya çıkan bulgular sonuçlara şu şekilde yansımıştır:

Giysi parçalarının özgünlüğü, işlevselliği ve maddi kültür değerleri Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi sosyal hayatın canlılığını ve zenginliğini kanıtlayacak düzeyde izler taşımaktadır. Her bir giysi parçası ayrı bir araştırma konusu olabilecek nitelik ve niceliğe sahiptir. İncelenen giysi parçalarının, yöreye özgü karakteristik özellikler taşıdığı görülmektedir.

İncelenen göynek örneklerinde, göyneğin bedeninde pamuk ve ipek karışımı dokuma kumaşı, kolları ve kol altlarında ise kaput (Amerikan bezi) bezi kullanılmıştır. Üç-beş entari ve don örneklerinde çizgili kutnu kumaşı kullanıldığı görülmektedir. Göğüslüklerde ise koyu renk kadife ve ipek kumaşlar, önlüklerde çizgili dokuma kumaşlar ve bel kuşaklarında yünlü dokuma kumaşlar kullanıldığı görülmüştür.

Araştırma bulgularına göre süslemelerde ve giysilerde farklı renk tonlarına rastlanmaktadır. Giysilerin kesim ve dikim tekniklerine baktığımızda örneklerin birbirlerine benzediği görülmektedir. İncelenen don örneklerinin özelliklerinin birbirlerine benzediği görülmüştür. Don örnekleri bel ve paça kesimi bol, ağ oyuntusu kesimi dar bir teknikle kesilmiştir. Göyneğin kesim teknikleri birbirlerine benzemektedir; sıfır yaka kesimli, öne göğse kadar yırtmaçlı olup, beden ve kol kesimlerinde farklılıklar bulunmaktadır. Göyneğin kol boyları farklı özelliklere sahiptir. Yaka biçimleri incelendiğinde, yakada göğse kadar açılan yırtmaçlar bulunmaktadır. Üç eteklerin kesim özellikleri genellikle birbirleri ile aynıdır. ‘V’ yaka kesimli, beden ve kol boyu uzundur. Örneklerin birçoğunda ön arka yanlarında üçgen peşlerin bulunduğu görülmüştür. Giysilerin dikiş teknikleri incelendiğinde, eski örneklerde el dikiş teknikleri kullanıldığı, bugün ise makine dikişiyle dikilmekte olduğu görülmüştür.

Bulgulara göre süsleme tekniklerinde göyneğin aynı teknikle süslandikleri görülmektedir. Kol ve etek uçlarında iğne oyası süsleme tekniği kullanılmıştır. Kol uçlarında ‘yen’ parçaları bulunmakta ve süslemeler bu parçalar üzerine yapılarak kol ucuna sonradan monte edilmektedir. Üç-beş entari süslemelerin hepsinde sutaşı ve gaytan kullanılmıştır.

Üst giysiler arasında yer alan bel kuşağı, beli sağlam tutması amacıyla kullanılmaktadır. Bel kuşağını kapatmayacak şekilde bele önlük bağlanmakta ve bu önlük göğneğin kirlenmesini önlemek amacıyla kullanılmaktadır. Göyneğin üzerine takılan göğüslük, bugün kullanılmakta olan sütyen yerine takıldığı ve üzerine takılan göyneğin yaka açıklığını kapatmak için kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

Yöredeki baş giysileri gösterişli bir görünüme sahiptir. Baş giysisinde, alın kısmında turalar dikili olan takke ve takkede çene altından geçirilen ‘sakındırak’ denilen üzeri işlemeli bant bulunduğu görülmektedir. Sakındırak, takkenin düşmesini önlemek ve takkede dikili olan altınların güvenliğini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Takkenin alın kısmına on beş sıra boncuk dizisi ve bu boncuk dizilerinin uçlarına altınların takılarak sarkıtılmasına ‘askılı tura’ denir. Askılı tura gelinler tarafından kullanılmakta olup, askılı turayı takan kişinin evli olduğu anlamını taşımaktadır. Askılı tura üzerindeki boncuklar genç kız evlendikten bir sene sonra altınlar takılı kalacak şekilde çıkartılarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Baş ‘çemperi’ denilen ipek dokuma örtü ile örtülmekte olup çemperi üzerine takke üzerinde bulunan altınları kapatmayacak şekilde kollu takıldığı görülmüştür. Gösterişli bir görünüme sahip olan kadınlar, başlarının üst kısmına güzel kokulu çiçekler takarak baş giyimlerini daha da görkemli hale getirmişlerdir. Başa takılan çiçeklerin güzel kokulu olmasına önem gösterilmesindeki amaç, geçmiş yıllarda bugün kullanılan parfüm yerine kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

Tamamlayıcı aksesuarlar olarak, boyuna ‘beşibirlik’ altınlar, güzel koku veren karanfil ve boya boncuğu dizilerek takıldığı görülmektedir. Yöre kadınları ayaklarına yün çorap ve yemeni giymişlerdir. Bugün ise yemeni kullanımı görülmemektedir. Kadınlar kendilerini nazara karşı koruduğuna inandıkları ‘nazarlık’ taktıkları bilgisine ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışma Çomakdağ-Kızılağaç mahallesi, halk yaşantısında geçmişten gelen gelenek ve göreneklerini ve kadınlar geleneksel giysilerini günlük yaşantılarında ve özel günlerde kullanmaya devam etmektedirler. Geleneklerini gelecek kuşaklara aktarmaları ve çocuklarını bu gelenekle büyütmeleri oldukça önemlidir. Kadın giyim kuşam geleneğini aksettirmekle, giyim kuşam geleneğimizin ne denli zengin olduğunu göstermektedir. İncelenen kadın giysi örnekleri, malzeme, renk, kesim, dikim ve süsleme özellikleri ile büyük oranda birbirlerine benzediği, küçük farklılıklarla birbirlerinden ayrıldığı gözlemlenmiştir. Yaşantımızda değişim kaçınılmazdır. Ancak geleneksel kültürümüzü de yaşatarak, gelecek kuşaklara intikal ettirmek zorunda olduğumuzu unutmamalıyız.

Yörede geçmişten bugüne, kadınların giyim-kuşamı, düğünleri, evlerin mimari yapısı, günlük yaşam tarzları ve el sanatı uğraşları kendine özgü gelenek ve göreneklerle dinamik bir yapıda koruyarak ve yaşatarak sürdürülmekte olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmalardan biri de, yabancı turist gruplarının gezi güzergahına alınması ve bu şekilde köyü ziyaret eden turistlere köyün gezdirilmesi, geleneksel yemeklerin ikram edilmesi ve dört gün süren geleneksel düğün töreninin



birkaç saatlik bir gösteri halinde sunulmasıdır. Turist grupların bu ziyareti sırasında el sanatları ile uğraşan kadınlar da ürettikleri bu ürünleri genellikle köy meydanında yere ya da düz bir zemin üzerine sererek turistlerin beğenisine sunup pazarlamaktadırlar (Etikan ve Çukur, 2011). Kültür değerlerinin canlı bir şekilde korunarak yaşatılması, yörenin tanıtımı işlevini yerine getirmekte, yöre kimliğinin ortaya çıkışı ve korunmasında da önemli bir rol üstlenmiştir.

Çomakdağ-Kızılağaç Mahallesi evlerinde bulunan geleneksel kadın giysileri örneklerinin bulgular ışığında ortaya çıkan malzeme, renk, kesim, dikim ve süsleme tekniği doğrultusunda şu önerilerde bulunulabilir:

Hızla ilerleyen ve çok çeşitli zevklere hitap edebilen, giyim ve tekstil sektörünün geleneksel kıyafetlerimiz üzerindeki etkisini azaltmanın tek yolu onları güncel bir hale getirebilmektir. Bu kıyafetlerin renk, desen, süsleme ve tasarım orjinalliklerine sadık kalarak modernize çalışmalarının yapılmasıyla mümkün olabilir.

Evlerde bulunan ve günlük hayat içerisinde kullanılan, tarihi eser niteliği taşıyan diğer geleneksel ürünler de bilimsel yöntemlerle araştırılarak gün yüzüne çıkartılabilir. Geleneksel giysilerimizin değerinin altında ticaret amaçlı satılması önlenmelidir.

Günümüz insanların değişik giyinmek istemesi göz önünde bulundurularak, bu geleneksel giysilerde kullanılan kumaşlar ve süsleme özelliklerini, moda uygun bir şekilde günümüze uyarlanması, yurt içi ve yurt dışı pazarlarında satışa sunulması ve Türk ekonomisine katkıda bulunulması önerilebilir.

Geleneksel kadın kıyafetlerinin röprodüksiyonları yapıp, bunları yurt içi ve yurt dışı sergilerde kullanarak, tanıtımı yapılabilir. Geçmiş kültürümüze ait araştırmaların ilgili eğitim kurumlarının kütüphanelerinde yer alması, bunlardan eğitim ve öğretimde yararlanılması önerilebilir. Bir kültür savunması ve korunması olarak bu hazineden elimizde kalan ve tarihi eser niteliği taşıyan bu giysileri saklamamız, envanterini çıkarmamız ve gelecek kuşaklara aktarmamız şarttır. Geçmişini tespit etmek, yarına ondan kalan güzellikleri aktarmak, öğretmek, bildirmek sağlıklı ve uygar yarınlara için yapılabilecek en kutsal yatırımdır.

Teknolojik imkânlardan daha fazla yararlanmaya başlayan gelenek, elektronik kültür ortamları sayesinde ulusal ve uluslararası alanlarda da tanınır olmuş ve dinleyici - izleyici kitlesini genişletmiştir.

Sonuç olarak; Çomakdağ-Kızılağaç mahallesinin gelenek ve göreneklerin çok sayıda işlevi yerine getirdiğini, yaşama gücünün büyük oranda bu işlevselliğinden kaynaklandığını, bölge insanının bireysel ve toplumsal kimliğinin oluşması, gelişmesi, korunması ve kendini ifadesinde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz.

## KAYNAKLAR

- Altınay, M. (2013). Denizli'nin Kızılcabölük İlçesi Evlerinde ve Müzesinde Bulunan Geleneksel Türk Kadın Kıyafetleri. Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Altun, G. (2006). Muğla İlinde Bulunan El İşlemeleri (19.–20. Yüzyıl). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altun, G. (2009b). Cumhuriyet Dönemi Muğla Yöresi Halk İşlemeciliği Terminolojisinden Örnekler. II. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri- Selçuklu Halılarının Anısına-sunulan bildiri. Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Altuntaş, Y. ve Şahin, Y. ve Kahveci, M. (1993). Manisa İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altuntaş, Y. ve Şahin, Y. ve Kahveci, M. (2000 b). Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bush, G, ve London, P. (1960). On The Disappearance Of Knickers: Hypotheses For The Functional Analysis Of The Psychology Of Clothing, Journal Of Social Psychology, 51 Mayıs: 359.
- Çağdaş, M. (1996). Geleneksel Konya Kadın ve Erkek İç Giyimlerinden Kıvratma Gömleklerin Özelliklerinin Belirlenmesi. Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Fonu. Proje No:95/014.
- Çınar, A. A. (2004). Muğla Kitabı. Muğla-İzmir.
- Demir, G. ve Ünal, S. (2005). Ege'de Bir Köy Çomakdağ – Kızılağaç Üzerine Sosyal ve Kültürel Bir Değerlendirme. Milas Kaymakamlığı Kültür Yayınları No:1.
- Eren, M. A. (2001). Muğla'nın Bazı Sözlü Kültür Değerleri ve Halk Oyunları. Muğla Valiliği Yayınları. İzmir.
- Etikan, S. ve Çukur, T. (2011). Kırsal Turizm Faaliyetlerinin Çomakdağ –Kızılağaç Köyü El Sanatları Üzerine Etkisi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.
- İmer, Z. (2001). Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kılınç, N. (2008). Geleneksel Konya Giysileri. Konya: Kültür Yayınları.
- Koç, F. (1997). Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma. Doktora Tezi. Ankara.
- Mızrak, Ş. ve Yavaş, E. (2008). Çanakkale Deniz Müzesinde Bulunan Üniformalardan Örnekler. Çanakkale Merkezi Değerleri Sempozyumu. 25-26 Ağustos. Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Yayınları. No:76. 781.
- Pamuk, B. (2001). Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ Köyleri Geleneksel Kadın Giysileri ve Çağdaş Tasarımlar. Gazi Üniversitesi Sanatta Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Özdemir, M. (2012). “Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ Köyü Geleneksel Kadın Kıyafeti” Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi. S.95.
- Sevim, E. (1999). Giyim Kuşam İle Kütahya. DPÜ. Kütahya.

Sevinç, B. (2006). “Milas Çomakdağ Köylerinde Yapılan Dokumalar ve Yaneşler”, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Bildiriler Cilt 1. İzmir.

Sürür, A. (1983). Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri. İstanbul. Akbank Yayınları. S.11.

Tansuğ, S. (1986). Geleneksel Köylü Takıları ve Başlıkları. Türkiyemiz. Sayı:48, Şubat, s.12.

Tansuğ, S. (1997). Anadolu Giysileri. Antik Dekor Dergisi 39, s.106-108.

Tizer, G. (1974). Giyim-Kuşam ve Türk Kadın Kıyafetleri. İstanbul: Türk Folklor Araştırmaları. Sayı:305. Aralık. 7167.

Tüfekçi, N. Ç. (2005). Milas Kentimiz sevdamız Hüznümüz Bizim. Milas.

### **Ürün Sahipleri Kaynak Kişiler:**

Bahri Alkaya, Çomakdağ-Kızıllağaç, 1948.

Emine Balcı, Çomakdağ-Kızıllağaç, 1963.

Hasan Yıldırım, Çomakdağ-Kızıllağaç Köyü Havalisi Kültür Turizm Araştırma ve Geliştirme Dernek Başkanı.

Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızıllağaç, 1949.

## MİLAS VE ÇEVRESİNDE GELENEKSEL EL İŞLEMELERİNDE TÜRLER

Gülüzar ÇELEBİLİK<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Sema CİVELEK<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi

### ÖZET

Anadolu'nun güneybatısında Muğla ilinin en büyük ikinci ilçesi olan Milas, ilk çağlardan bugüne pek çok uygarlığı yaşamış, coğrafi konumu ve köklü tarihi bir geçmişi ile zengin bir kültüre sahiptir. Halı ve ipek dokumacılığı yanı sıra Milas'ın Türk tekstil sanatlarında ilgi çeken alanlarından biri de el işlemleridir. Geleneksel el işlemlerinin, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde olduğu gibi Milas'ta da geçmişten bugüne dinamik bir süreklilik içinde hayatın doğum, evlenme ve ölüm gibi üç ana dönemi çerçevesinde inanç, örf, adet, gelenek ve göreneklerle beslenerek kullanım alanına bağlı zengin bir tür çeşitliliği içinde uygulandığı belirlenmiştir.

Bildirinin amacı; Milas ve çevresinde 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyıla tarihlendirilen, ulaşılabilen düzeyde el işlemlerine ait türleri tanıtmak, türlerin kullanım alanı ve biçimlerini kaynak kişiler ve gözlemlerden edinilen bilgiler ışığında değerlendirerek açıklamaktır.

Her bir tür, ayrı bir araştırma konusu olabilecek nitelik ve niceliğe sahiptir. Bu bildiri aynı zamanda, işlemlerin geleceğe birer miras olarak korunarak aktarılması için gerekli bilincin verilmesini vurgulaması açısından da önemlidir.

**Anahtar kelimeler:** Milas, işleme, el işlemleri, işleme türleri

## THE TYPES FROM TRADITIONAL HAND EMBROIDERS IN MUĞLA AND ITS ENVIRONMENT

### SUMMARY

Milas which is the second biggest town of Muğla Province in the Southwestern of Anatolia that have lived in many civilizations from the early ages to today, has a rich culture with a geographical location and a long historical past. One from the fields which are interesting in Turkish textile arts of Milas with carpet and silk weaving is also hand embroideries. It has been determined that the traditional hand embroideries which lived up to today also in Milas as is in various parts of Anatolia was applied in rich type speices related to usage area by being nourished with belief and traditions around three main periods as birth, marriage and death of life in a dynamic continuity.

The purpose of the announcement is to introduce the types which belongs to hand embroideries in reachabled level and dated to the end of the 19th century and to 20th century in Milas and its environment, explain by evoluating in the light of knowledge obtained from obversation and source people formed and the usage area of these types.

Each type has the quality and quantity that will be a separate research subject. This announcement is also important in emphasis direction to give of conscious which is essential for transferring of embroideries to future by avoiding as one each heritage, too.

**Key Words:** Milas, embroidery, hand embroideries, embroidery types.

## 1.GİRİŞ

Çalışmanın amacı; köklü bir tarihi geçmişe sahip, birçok kültürü bünyesinde barındıran Milas ve çevresinin, 19. yüzyılın son yarısından 20. yüzyıl dâhil tarihi süreç içerisinde, kanaviçe işlemler dışında ulaşılabilen düzeyde el işlemlerine ait türleri belirlemek ve tanıtmaktır. Kanaviçe işlemeli ürünlerin nitelik ve nicelik olarak çok sayıda olması farklı bir çalışmada incelenerek ele alınması gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu çalışmanın materyalini, “Muğla İlinde Bulunan El İşlemleri (19.–20. Yüzyıl)” (Altun, 2006) konulu doktora tez çalışması kapsamındaki ve 2016 yılı Haziran ayı içerisinde yörede yapılan derlemeler sonucu ulaşılan örnekler oluşturmaktadır. Ürünler üzerinde yapılan gözlemler ve kaynak yada ürün sahipleriyle karşılıklı görüşmelerden elde edilen verilerin değerlendirilme yöntemiyle sonuca ulaşılmıştır.

Öncelikle birinci bölümde, Milas ve çevresinin tarihi coğrafyası ve işleme sanatı hakkında genel bilgi verilmiş, çalışmanın ana bölümü olan ikinci başlık, Milas ve çevresinin geleneksel el işleme türlerine ayrılmıştır. El işlemeli türlerin kullanım alanı ve biçimi, incelenen örnekler üzerinde yapılan gözlem ve kaynak kişilerden elde edinilen bilgiler ışığında tanımlanmıştır. Türün tanımlanması sırasında; kullanım alanı, kullanım biçimi yanı sıra yöre kültüründeki yeri ve önemine değinilmiş, ürünler, görsellerle desteklenmiştir. Son bölümde; Milas yöresi el işleme türlerinin özellikleri bir bildiri kapsamının verdiği imkân doğrultusunda değerlendirilmiş ayrıca geleneksel el işlemlerinin geleceğe taşınması konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anadolu'nun güneybatısında yer alan Muğla ilinin (Harita No:1) en büyük ikinci ilçesi olan Milas, ilk çağlardan bugüne pek çok uygarlığı yaşamış ve sırasıyla; Karya, Roma, Bizans, Selçuklu, Menteşe Beyliği ve Osmanlı İmparatorluğu egemenliği altına girmiştir. Batı Karya'nın en önemli ve en büyük şehirlerinden biri olan Milas, coğrafi konumu itibarıyla Eski Çağ'da Karya'nın merkezini teşkil etmiş, bu dönemde özellikle etkin ulaşım ağına sahip olmasıyla geniş bir ticari potansiyele sahip olmuştur. Roma Dönemi'nde de önemini koruyan şehir daha sonra Batı Anadolu'da meydana gelen yol değişiklikleri ile denizle irtibatı kesilmiş, kara içinde kalmış dolayısıyla eski dönemlerdeki önemini kaybetmeye başlamıştır. Menteşe Beyliği Dönemi'nde tekrar önem kazanan Milas, bu dönemde Beyliğin merkezi konum özelliğini kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu hâkimiyetinin ilk yıllarında bölge merkezi rolünü kaybeden şehrin tekrar önemini kazanması, İzmir-Bodrum-Muğla karayolunun 1975'te buradan geçmesiyle gerçekleşmiştir. Milas şehri, bugün Bodrum yarımadasının Anadolu ve diğer ülkeler ile bağlantısını sağlayan kara ve hava yollarının üzerinde bulunmasından dolayı geçmiş dönemlerdeki önemini, arttırarak korumaya devam ettirmektedir (Akarca, A. ve Akarca, T. :1954:80-86; Muğla İl Yıllığı, 1967.2-22; Uykucu, 1968:189; Yıldırım vd., 2003:15; Türkes, 1973:11; Wittek, 1999:24; Savaş, 1993:I; Eroğlu, 2011:5-6). Milas, en az beşbin yıllık geçmişi ile bir tarih ve kültür şehridir. İlçe sınırları içerisinde bugün toplam 132 mahalle bulunmaktadır (Harita No:2). Doğal güzellikleri, tarihi ve kültürel değerleri bakımından çevresi ile birlikte zengin bir ilçe olan Milas, öncelikle zeytin yetiştiriciliği ve zeytinyağı üreticiliği, halı ve ipek dokumacılığı ile tanınmaktadır.



Harita No:1. Muğla İl Haritası  
(https://www.google.com.tr/maps/place/Muğla)



Harita No:2. Milas İlçe Haritası  
(https://www.google.com.tr/maps/place/Milas)

Halı ve ipek dokumacılığı yanı sıra Milas'ın Türk tekstil sanatlarında ilgi çeken alanlarından biri de el işlemleridir. Milas merkez ve mahallelerinde yapılan alan araştırmaları sonucunda işlemlerin, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde olduğu gibi Milas'ta da geçmişten bugüne dinamik bir süreklilik içinde var olduğu tespit edilmiştir. Hayatın doğum, evlenme ve ölüm gibi üç ana dönemi çerçevesinde inanç, örf, adet, gelenek ve göreneklerle beslenerek kullanım alanına bağlı zengin bir tür çeşitliliği içinde uygulandığı belirlenmiştir.

İşleme; her cins kumaş ve deri üzerine, elde veya makinada, iğne ya da tığ gibi araçlarla, kasnak, gergef veya kâğıt vasıtasıyla gerilen zemin üzerine, iplik kullanılarak, çeşitli tekniklerin sayılarak, sayılmadan, düz veya kabarık bir şekilde uygulanması sonucu el emeği ile oluşturulan süsleme sanatı olarak tanımlanır (Altun, 2006:13).

İşlemlerin kullanım alanını ya da türlerini belirleyici en önemli faktör, insanların gündelik hayat içindeki yaşam tarzlarından doğan ihtiyaçlarını karşılamak ve dolayısı ile kullanılacak eşyayı süslemek arzusundandır. Gündelik hayat içinde, doğum, evlenme ve ölüm gibi önemli olaylar çerçevesinde ihtiyaçları karşılayan işleme türleri, aynı zamanda Türk toplumunun geçmişten bugüne sosyal ve kültürel değerlerini de üzerlerinde barındırmıştır.

Geçmiş dönem işleme türlerine ait birçok örneğin zaman ile iklim koşullarına dayanıklı olmayışı, giyilerek, kullanılarak eskitilmeleri, iyi saklanmamaları gibi nedenlerle bugüne ulaşması mümkün olmamıştır. Bu nedenle işlemlerin tarihi süreci; belgeler, yazılı kaynaklar, yerli ve yabancı sanatçıların yapmış oldukları minyatürler, gravürler, sulu boya resimler, yağlı boya resimler, fotoğraflar ve bazı mezar taşlarındaki tasvirler ile değerlendirilmektedir. Bu kaynaklar işlemlerin yapıldığı merkezler, toplumdaki yeri, önemi, kullanım alanı, teknik, renk, konu, kompozisyon ve biçimlendirme özellikleri hakkında da bilgi vermektedir.

Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra gelenekselleşen, sultan giysilerini bohçalama âdetiyle (Tezcan, 1982:104) Osmanlı İmparatorluk Döneminden bugüne ulaşan işlemeli eserler işleme sanatı hakkında daha net bilgiler ortaya koymaktadır. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde ev, çarşı, saray, askeri birlik, okul, hapishane, tekke gibi merkezlerde yapılmış örnekleri ile işlemlerin geniş bir tabana yayıldığı ve dolayısıyla kullanım alanına bağlı zengin tür çeşitliliği de sahip olduğu görülmektedir. İşleme, kadın-erkek-çocuk giyimi ve giyim donatıları, saray-ev dekorasyonu, sarayın-ordunun, halkın özel günlerde ve gündelik hayatta kullandığı eşyalara uygulanmıştır (Barışta, 1999:18; Barışta, 1981; Barışta, 1983). Bugüne ulaşan işlemeli eserler; Osmanlı İmparatorluğu Döneminde işlemeye verilen önemi ve özeni göstermekte, sarayda başlayan işleme sanatının, zaman içinde gelişmesi ve değişmesi sonucu Cumhuriyet Dönemi işleme sanatını beslediği ve gerçek bir halk süsleme sanatı haline gelmesini sağladığı görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemi ve Cumhuriyetin ilan edilmesiyle değişen sosyal yaşantı ve kültüre bağlı olarak, işlemlerin yeni kullanım alanlarında, yeni türlerle uygulanmaya devam edildiği gözlenmektedir. Bu dönemde işleme sanatının, halkın özel günlerde kullandığı eşyalara daha yaygın olarak uygulandığı görülmektedir (Barışta, 2001:19). Doğum, sünnet, askere gitme, evlenme, hediye verme, bayram ve ölüm gibi ana başlıklar altında incelenen özel günlerde uygulanan işleme türleri; bu özel günlere ait halkın örf, adet, gelenek ve görenekleriyle devamı sağlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında işlemecilik, çoğunlukla giyim-giyim donatılarıyla ilgili kullanım alanlarında uygulanmış, daha sonra 1925'te kabul edilen Kıyafet İnkılâbı ile bu durum değişen giyim kültürüne bağlı olarak azalmıştır (Barışta, 2001:15). İç giyim parçalarından, mutfak örtüleri ve yastık kılıflarına (yüzleri) kadar uygulanmışsa da, son yıllarda bu türlere işleme sanatının uygulanmasında bir azalmanın söz konusu olduğu görülmektedir. Değişen moda, teknoloji, iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern hayatın getirdiği şartlar nedeniyle, Türk sanatının her dalında olduğu gibi, işlemecilikte de gelenek ve göreneklerle beslenen uygulamalar gözlenmektedir.

## 2. MİLAS VE ÇEVRESİNDE GELENEKSEL EL İŞLEMELERİNDE TÜRLER

Milas yöresinde hayvansal ve bitkisel lif kaynaklı dokuma ve tekstiller yöresel özellikler göstererek özel ve gündelik hayatın vazgeçilmez ürünleri olarak geleneksel bir biçimde geçmişten bugüne üretilmiş ve kullanılagelmiştir. Halkın kendi üretimi olan ipek, pamuk ve karışık dokumaları özellikle yöre kadınları ve genç kızları, çevresinde gördüğü ya da anlam yüklediği motifleri çeşitli iğne teknikleriyle işleyerek süslemiş ve zenginleştirmiştir.

Milas merkez, Bafa, Çomakdağ-Kızılağaç, Danişment, Derince, Güllük, Ören ve Selimiye yerleşim birimlerinde yapılan araştırmalar sonucunda, sandıklarda ve yüklüklerde saklanan ya da günlük hayatın içinde kullanılmakta olan birçok işleme türüne ulaşılmıştır. El işlemlerinin tür çeşitliliği, tür adları ve tanımları, ulaşılan örneklerin gözlenebilir özellikleri ve sahiplerinden edinilen bilgiler ışığında belirlenmiştir.

Milas ve çevresinde işlemler çoğunlukla ev eşyaları ve giyim-giyim donatılarına uygulanmıştır. Milas'ta geçmişten bugüne geleneksel özellikler ile süreklilik ve değişim içinde üretilen, günlük yaşam içerisinde kullanımı halen geçerliliğini koruyan ev eşyaları ve giyim-giyim donatılarına ait toplam on yedi adet tür çeşitliliği ile karşılaşılmıştır. Türler, “örtücü veya kaplayıcı nitelikte nesnelere üzerinde bulunan işlemler” olarak iki ana gruba, bu iki ana grup da kendi içinde “canlı ve cansız varlıklar üzerinde bulunan işlemler” alt başlıkları ile sınıflandırılarak incelenmiştir (Barışta,1984:88). Araştırmalar sonucu ulaşılan el işlemeli türler ve türlere ait sınıflandırma şu şekildedir:

Örtücü nitelikte canlı varlıklar üzerinde bulunan türler; başörtüsü, çevre, gelin atı örtüsü, gelin duvağı, havlı, nazarlık, uçkur, cansız varlıklar üzerinde bulunan türler; ayna örtüsü, çevre, pano, peşkir ve yastık örtüsü,

Kaplayıcı nitelikte canlı varlıklar üzerinde bulunan türler; don ve sakındırak, cansız varlıklar üzerinde bulunan türler; bohça, yastık yüzü, yastık başıdır.

### 2.1. Örtücü Nitelikte Canlı Varlıklar Üzerinde Bulunan Türler

Bu gruba ait türler; başörtüsü, çevre, gelin atı örtüsü, gelin duvağı, havlı, nazarlık ve uçkurlardır.

Başörtüsü yörede, namaz kıılma anında, düğün, sünnet veya gelin mevlitlerinde başı örtmek amacıyla kullanılmaktadır. Namaz kıılmada ya da sünnet ve gelin mevlitleri gibi toplu yapılan ibadetlerde kullanılan, “üslük” adı verilen (Fotoğraf No:1) (Mehpare Dirlik, kişisel görüşme, Ağustos 2003), ayrıca düğün gelenekleri içerisinde yöreye özgü “eğri baş” kadın baş giyiminin tamamlayıcısı olan ve “üsküf” (Fotoğraf No:2) (Gülten Besler, kişisel görüşme, Ağustos 2002) adı verilen başörtüler önemli türler arasındadır.

Yörede yapılan alan araştırmasında çevre adı verilen türün; örtücü nitelikte nesnelere üzerinde bulunan işlemlerden hem canlı hem cansız varlıklar üzerinde bulunan örneklerine rastlanmaktadır. Canlı varlıklar üzerinde örtücü nitelikte kullanılan kare biçimindeki çevreler; Milas ve yöresinde genellikle kadın ve erkek giyimlerinin bir parçası olarak, giysiyi süsleme amaçlı boyuna bağlamak, başı örtmek veya beldeki kuşağa takılarak kullanıldığı (Ayşe Türkmenoğlu, kişisel görüşme, Temmuz 2004) (Fotoğraf No:3) öğrenilmektedir.

Gelin atı örtüsü; düğün gelenek ve görenekleri arasında yer alan türlerdendir. Gelinin baba evinden ayrılması sırasında bindiği atın üstünü örtmek ve süslemek amaçlı kullanılmaktadır. Gelin atı örtülerinin bu işlevi tamamlamasından sonra gelin tarafından yatak çarşafı ya da örtü olarak kullanıldığı öğrenilmektedir (Ayşe Soydan, kişisel görüşme, Ağustos 2003) (Fotoğraf No:4).

Gelin duvağı yörede düğün gelenek ve görenekleri içinde yer alan ve “kına yakma” sırasında kullanılan işlemeli türlerdendir. Gelinin baş süsünü tamamlamak ve yüzünü örtmek için hazırlanana gelin duvaklarına yörede “al duvak” adı verilmektedir (Halide Tutumlu, kişisel görüşme, Ağustos 2002) (Fotoğraf No:5).

Havlı (havlu) ve peşkirler genellikle el kurulamada kullanılan ve yörede düğün gelenekleri içerisinde önemli bir yer tutan türlerdendir. Havlılar, peşkirlerden farklı olarak havlı pamuklu dokumalardan yapılırlar (Fotoğraf No:6). Dikdörtgen formunda olup, abdest alma sırasında ve gelin hamamı eşyaları içinde yer alır. El, boyun veya omuz ve bedeni kurulamak amaçlı kullanılmaktadır (Yasemin Bodur, kişisel görüşme, Temmuz 2004) (Koçu, 1967).

Nazarlık, Milas ilçesinin Çomakdağ bölgesi Kızılağaç ve Ketendere mahallerinin kadın giysilerinde işlemeli bir giyim donatısıdır. Yörede kadınların giydiği üç eteğin ön iki eteğinin arkada toplandıktan sonra üzerine süslemek ve nazara karşı korunmak amaçlı takılmaktadır (Fatmana Ertuğrul, kişisel görüşme, Ağustos 2003) (Fotoğraf No:7).

Uçkurlar, ya giyimi süslemek ya da elbiseleri, şalvarları bele sabitlemek ve aynı zamanda ağır gümüş kemerlerin altını desteklemek amacıyla kullanılmaktadır (Fatma Tanış, kişisel görüşme, Eylül 2002). Uçkurlar uzun dikdörtgen formunda ve iki dar kenarı işlemelidir (Fotoğraf No:8).



Fotoğraf No:1. Mevrit başörtüsü  
“üslük”, Mehpare Dirlik, Milas.



Fotoğraf No:2. “Üsküf”, Gülten Besler, Milas.



Fotoğraf No:3. Çevre, Ayşe Türkmenoğlu, Ören.



Fotoğraf No:4. Gelin atı örtüsü, Ayşe Soydan, Milas.





Fotoğraf No:5. Gelin duvağı, Halide Tutumlu, Milas.



Fotoğraf No:6. Havlu, Yasemin Bodur,



Fotoğraf No:7. Nazarlık, Fatmana Ertuğrul,  
Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf No:8. Uçkur, Fatma Tanış, Danişment.

## 2.2. Örtücü Nitelikte Cansız Varlıklar Üzerinde Bulunan Türler

Cansız varlıklar üzerinde örtücü nitelikte bulunan türler; ayna örtüsü, çevre, pano, peşkir ve yastık örtüsüdür.

Ayna örtüsü; aynayı örtmek ve süslemek için kullanılan kare biçiminde örtüdür. Çevre adı altında incelenen tür örneklerinin aynı zamanda ayna örtüleri olarak isimlendirildiği ve ayna örtüsü işlevi kazandırılarak kullanıldığı öğrenilmektedir. Ayna örtüsü yörede duvara eğimli bir açı ile yerleştirilen büyük ebatlı boy aynalarının üst bölümüne ucu üçgen görünecek şekilde yerleştirilerek kullanılmaktadır (Gülten Besler, kişisel görüşme, Ağustos 2002) (Fotoğraf No:9).

Çevre; yörede birçok amaca hizmet eden türler arasındadır. Bu gruba giren çevre; ev döşemelerindeki masa, sehpa veya vitrin gibi eşyaları süslemek ya da örtmek amaçlı, ayrıca yörede “okuntuluk çevre” adı verilen düğün davetiyesi olarak işlev gören örtülerdir (Nihal Çelebioğlu, kişisel görüşme, Ağustos 2002) (Altun, 2009a; Altun ve Nas, 2009) (Fotoğraf No:10-11).

Koza panolar yörede duvarları süslemek amacıyla hazırlanmış, bazılarının ortasına fotoğraf yerleştirilerek fotoğraf çerçevesi (Serap Sarı, kişisel görüşme, Temmuz 2003) olarak kullanıldığı da görülmektedir (Altun ve Nas, 2008) (Fotoğraf No:12).

Peşkirler, çevreler gibi her iki grup altında incelenen türlerdendir. Peşkirler yörede özellikle Çomakdağ bölgesinde “aymalık” (elmalık) adı verilen (Fatmana Ertuğrul, kişisel görüşme, Ağustos 2003), odaların tavana yakın duvarlarında dört veya iki tarafa yerleştirilen bakır kap kacakların

konulduğu ahşap rafların köşelerini süslemek amaçlı kullanılan örtülerdir (Fotoğraf No:13) (Altun, 2008).

Yastık örtüsü; karyolaların üzerinde yerleştirilen dikdörtgen biçimindeki uzun yastıkların kirlenmesini önlemek ve süslemek amaçlı kullanılmaktadır (Gülten Besler, kişisel görüşme, Ağustos 2002) (Fotoğraf No:14).



Fotoğraf No:9. Ayna örtüsü (çevre), Gülten Besler, Milas.



Fotoğraf No:10. Okuntuluk çevre, Meral Besler, Bafa.



Fotoğraf No:11. Okuntuluk çevre, Nihal Çelebioğlu, Selimiye.



Fotoğraf No:12. Koza Pano, Serap Sarı, Selimiye.



Fotoğraf No:13. Aymalık peşkiri, Fatmana Ertuğrul, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf No:14. Yastık örtüsü, Gülten Besler, Milas.

### 2.3. Kaplayıcı Nitelikte Canlı Varlıklar Üzerinde Bulunan Türler

Kaplayıcı nitelikte nesnelere üzerinde bulunan işlemlerden canlı varlıklar üzerinde bulunan türler; don ve sakındıraktır.

Don; dize ya da ayak bileğine kadar uzanan, değişik ağ kesimleri olan içe giyilen bir giysidir. Yörede “iç don” adı verilmektedir (Mehmet Derince, kişisel görüşme, Temmuz 2003) (Fotoğraf No:15). Donların dize kadar olanlarında paça kenarları işlenmiş, ayak bileğine kadar uzun olanlarının yanları yörede “yaneş” (Fatmana Ertuğrul, kişisel görüşme, Ağustos 2003) adı verilen işlemeli parçalarla süslenmiştir (Fotoğraf No:16) (Altun, 2009b; Sevinç, 2006).

Sakındırak Çomakdağ bölgesi kadınlarının baş giyimlerinin işlemeli bir parçasıdır. Yörede “takka-takke” adı verilen altın dikili baş giyiminin güvenli ve düzgün durmasını sağlayan dikdörtgen biçimindeki ince şeritlerdir (Nazmiye Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016) (Fotoğraf No:17-18).



Fotoğraf No:15. Don, Mehmet Derince, Derince.



Fotoğraf No:16. Yaneş işlemeli don, Fatmana Ertuğrul, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf No:17. Sakındırak, Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.



Fotoğraf No:18. Sakındırak, Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç.

## 2.4. Kaplayıcı Nitelikte Cansız Varlıklar Üzerinde Bulunan Türler

Kaplayıcı nitelikte nesnelere üzerinde bulunan işlemlerden cansız varlıklar üzerinde bulunan türler; bohça, yastık yüzü, yastık başıdır.

Bohçalar; nişan, düğün ve doğum ile ilgili gelenek ve göreneklerin yanı sıra yörede birçok kullanım fonksiyonu ile de günümüzde önemli bir yer tutmaktadır. İçine eşya koyup temiz bir şekilde saklamak veya taşımak için (Sevilay Kıroğlu, kişisel görüşme, Ağustos 2003) kullanılan kare biçimli işlemeli türlerdir (Fotoğraf No:19).

Yastık yüzü; düğün ve doğum gelenekleri içinde çeyiz ve bebeğe eşya hazırlama adetlerinde önemli bir yer tutar. Yatak odası takımlarının bir parçası ya da kare, dikdörtgen formlarda hazırlanmış sedir ve koltuk üzerine oturma sırasında yaslanmak ya da dayanmak amaçlı yapılan yörede “kırilent” adı verilen yastıkları kir ve tozdan korumak için işlenerek hazırlanmış kılıflardır (Mehmet Derince, kişisel görüşme, Temmuz 2003; Mevhibe Gümüşkesen, kişisel görüşme, Ağustos 2003) (Fotoğraf No:20-21).

Yastık başı; düğün gelenekleri içinde çeyiz hazırlama adetlerinde önemli bir yer tutar. Yatak odası takımlarının bir parçası olan kısa ve uzun dikdörtgen yastıkların iki veya bir başını süslemek amaçlı işlenerek (Zahide Çadır, kişisel görüşme, Temmuz 2002) hazırlanmaktadır (Fotoğraf No:22).

## 3. SONUÇ VE ÖNERİLER

El sanatları ürünleri, toplumların kültürlerini üzerinde barındıran ve yansıtan en önemli göstergelerdir. Muğla'nın tarihi, kültürel ve ekonomik değerleri açısından zengin bir ilçesi olan Milas'ın el sanatları türleri zengin çeşitlilik göstermektedir. Geçmişten bugüne Milas merkez ve mahallelerinde özellikle hammaddesi bitkisel ve hayvansal lif olan el sanatı türleri yanı sıra ağaç, maden, deri, taş, toprak, ince dallar ve ağaç şeritleri kullanılarak üretilen birçok sanat ve zanaat dalı ürünler mevcuttur. Milas yöresinde geçmişten bugüne, hayvansal ve bitkisel lif kaynaklı dokuma ve tekstiller işlemlerle süslenmiş, özel ve gündelik hayatın vazgeçilmez ürünlerine dönüştürülerek kullanılmaktadır.

Milas merkez, Bafa, Çomakdağ-Kızılağaç, Danişment, Derince, Güllük, Ören ve Selimiye yerleşim birimlerinde yapılan araştırmalar sonucunda, sandıklarda ve yüklüklerde saklanan ya da günlük hayatın içinde kullanılmakta olan, 19. yüzyılın son yarısına ve 20. yüzyıla tarihlendirilen toplam on yedi adet tür inceleme altına alınmıştır. Türler; örtücü nitelikte canlı varlıklar üzerinde bulunan; başörtüsü, çevre, gelin atı örtüsü, gelin duvağı, havlı, nazarlık, uçkur, cansız varlıklar üzerinde bulunan; ayna örtüsü, çevre, pano, peşkir ve yastık örtüsü, kaplayıcı nitelikte canlı varlıklar üzerinde bulunan; don ve sakındırak, cansız varlıklar üzerinde bulunan; bohça, yastık yüzü, yastık başıdır.

İşleme türlerinin özgünlüğü, işlevselliği ve maddi kültür değerleri Milas ve çevresinin renkli ve canlı sosyal hayatının zenginliğini kanıtlayacak düzeyde izler taşımaktadır. Her bir tür, ayrı bir araştırma konusu olabilecek nitelik ve niceliğe sahiptir. İşleme türlerinde kullanılan malzeme, uygulanan teknik, seçilen motif, renk ve kompozisyonların yöreye özgü karakteristik özellikler taşıdığı dikkati çekmektedir.

Milas ve çevresi el işlemlerinin zemininde halkbilimi açısından da zenginlik arz eden yöresel terimlerle adlandırılan pamuklu, ipekli ve ipek-pamuk karışık dokuma çeşitlenmeleri görülmektedir. Pamuklu bir dokuma türü olan ve yörede “humayın” (Melek Yatakcı, kişisel görüşme, Haziran 2016) olarak bilinen patiska, özellikle bohça, çevre, yastık, yatak çarşafı gibi yatak takımları içinde yer alan türlerin zemininde kullanılmaktadır. İpekli dokumalardan sadakor (Gülten Besler, kişisel görüşme, Ağustos 2002) (Öğsüz, 2016; Öğsüz, :2011), yöresel bir dokuma türü olan “bürüncek” (Bahri Alkaya, kişisel görüşme, Haziran 2016) çoğunlukla başörtüsü, uçkur ve peşkir türlerinde görülmektedir.

İplik çeşitlemeleri arasında ise yörede “ot ipeği” (Yeliz Akçin, kişisel görüşme, Mayıs 2016) olarak adlandırılan floş, “ipek iplik” (Hülya Sezgin, kişisel görüşme, Haziran 2016) olarak bilinen çamaşır ipeği, “sim” (Zuhal Kırcağız, kişisel görüşme, Mayıs 2016) olarak isimlendirilen metal bükümlü ipek iplikler yer almaktadır. Yörede “gelin teli” (Periye Çelebilik, kişisel görüşme, Haziran 2016) adı verilmekte olan metal yassı gümüş tel özellikle üsküf adı verilen başörtülerde tek başına kullanılma özelliğine sahiptir.

Dokumanın iplikleri sayılarak ve dokuma üzerinde serbest stil uygulanan iğne tekniği çeşitlemelerinin işlemlerde yoğun olarak uygulandığı görülmektedir. Halk arasında “iğne boyası ya da çini iğnesi” (Mevhibe Gümüşkesen, kişisel görüşme, Ağustos 2003) olarak isimlendirilen düz Çin iğnesi tekniği çoğunlukla yastık yüzlerinde uygulanmış, bunun yanı sıra düz-verev sarma, iğne ardı, tohum işi, çöp işi, sarhoş bacağı iğnesi, balıksırtı ve sap işi iğne tekniklerinin varlığı da dikkati çekmektedir. İşlemeli ürünlerin uzun ve dar kenarlarının temizlemelerinde elde veya makinede uygulanan dikiş ve teyel çeşitlemeleri gözlenmektedir. Dikiş tekniklerinin yanı sıra kumaş kenarlarının olduğu gibi bırakıldığı çevrelerin yanı sıra peşkir ve uçkur örnekleri de bulunmaktadır.

İşlemeli türlerde çoğunlukla gül, yaban gülü, gelincik, hanımeli, hercai menekşe, çiğdem, horozibiği, çuha, ortanca, mine, kır çiçeği, bahar çiçeği, kasımpatı çiçeği ve tomurcukları, çeşitli yaprak ve dal türleri, tohum, filiz ve pıtrak gibi bitkisel bezeme, düz çizgi, daire, kare, dikdörtgen vb. geometrik bezeme, kuş ve kartal gibi figürlü bezeme, vazo gibi nesneli bezeme konuları seçilmiştir. Genellikle işleme türlerinin bitkisel bezeme konularının ağırlık verilerek işlendiği gözlenmektedir. Bunun yanı sıra karışık bir bileşimle sunulmuş konular arasında figürlü-bitkisel, geometrik-bitkisel, nesneli-bitkisel bezemelerin bir arada kullanıldığı okuntuluk çevreler ve peşkirler dikkati çekmektedir.

İşlemlerin zemininde genellikle tek renkli dokumalar kullanılmıştır. Beyaz, krem, toz pembe, koyu yavruağzı, pembe ve açık mavi renkli zemin dokumalar üzerine; boncuk mavi, eflatun, leylak rengi, mürdüm eriği rengi, narçiçeği kırmızısı, açık pembe, çingene pembe, yavruağzı, yaprak yeşili, camgöbeği yeşil, çimen yeşili, yağ yeşili, krom sarı, saman sarısı, limon sarı, beyaz ve krem renkli iplikler ile işlemler oluşturulmuştur. Ya tek renkli zemin üzerine tek renkle işlenmiş çevreler ya da tek renkli zemin üzerine birden fazla renkle işlenmiş örnekler olarak karşımıza çıkan peşkir ve yaneş işlemeli donlarda sert kontrastların varlığı, canlı renklerden mavi, sarı, yeşil, beyaz gibi renklerin daha yoğun kullanıldığı tespit edilmektedir.

Ürünlerde tasarlanan kompozisyonlarda, birden fazla motiften oluşturulan düzenlemeler görülmektedir. Birden fazla motiften oluşturulan kompozisyonların, düzgün, bağlantılı, atlamalı sıralamalarla, bir merkeze yönlendirilmiş veya bir merkezden dağılan sıralamalarla yüzeylerin bezendiği görülmektedir.

Milas merkez ve çevresindeki yerleşim yerlerinde Türk işleme sanatının müzelere girmemiş, bilinmeyen, tanınmayan pek çok örneği bulunmaktadır. 19. ve 20. yüzyıla tarihlenen bu örneklerin, evlerde sandıklarda saklı kaldığı ya da günlük hayatın içinde kullanılarak yıpratıldıkları bilinmektedir. Halk işlemleri adı altında isimlendirilerek incelenmesi gereken bu ürünlerin belgelendirme ve tanıtım çalışmaları henüz yeterince yapılamamıştır. Yörede ürün sahibi ya da kaynak kişilerden, işlemlere ait malzeme, teknik, renk ve motif özellikleri, varsa yöresel isimleri ya da anlamları öğrenilmelidir. Zaman geçirilmeden sanat tarihi, halkbilim ve işleme teknikleri alanlarında yetişmiş elemanlarla ekipler oluşturmalı, işleme bulunduran merkezlerde alan araştırmaları yapılmalıdır. “Yaşayan Miras” olarak bilinen somut olmayan kültürel mirasın içinde yer alan işlemlere ait uygulamaların, anlatımların, bilgi ve becerilerin ayrıca araç ya da gereçlerin korunması, tanıtılması ve yaşatılması gerekmektedir. İşlemeli türlerin geleceğe aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar; bilgi ve uygulamalar, ustalar tespit edilmeli, Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Somut Olmayan Kültürel Miras ve Taşıyıcıları merkezine kayıtlarının yapılması sağlanmalıdır (Oğuz, 2009; Özdemir, 2009; Kolaç, 2009; Gürcayır, 2011). Bu kapsamda; geleneksel el işlemlerinin yalnızca ürünleri açısından değil, aynı zamanda bu ürünlerin ortaya çıkarılma süreçleriyle, yani konusu; usta-çırak ilişkileri, ürünlerin imal edilme şekilleri boyutlarıyla da

bir bütün olarak ele alınmalı hem el işleme ürününün, hem de “işleme geleneğinin” turistik ürün boyutuyla turizm pazarında bir “değer” olarak var olması sağlanmalıdır.

El işlemlerinin türlerine ait birçok örneğin günümüzde üretimden kalktığı veya kaybolduğu ya da kaybolmaya yüz tutmuş olduğu görülmektedir. El işlemlerinin özgün örneklerinin, asılsız taklitlerle ve işlevlerinin biçime zarar verilerek değiştirildiği görülmektedir. Her bir el işleme türünün ve ürünlerinin belgelenmesi, araştırılması, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktararak canlandırılması gerekmektedir.

El sanatları dolayısıyla geleneksel işleme sanatı örneklerini en iyi yansıtan yerel kent müzeleri ve bu müzelerde tanıtım programları sürdürülerek ekonomik kalkınmayı hedefleyen projeler ve aktivitelerin yapılması gerekmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Milas ve çevresi el işlemeli türler, bir bildiri kapsamı içinde dikkat çekilerek tanıtılmaya ve belgelendirilmeye çalışılmıştır. Gerek malzeme, teknik, motif ve kompozisyonlarıyla, gerek yapılaş amacı ve işlevleriyle yöreye özgü özellikler gösteren bu türlerin yörede daha detaylı yapılacak araştırmalar ile tespit edilerek belgelenmesi gerekmektedir. Böylece yöresel el işlemlerinin varlığı, ulusal düzeyden uluslararası düzeye korunarak aktarımı sağlanabilecektir.

## KAYNAKÇA

- Akarca, A. ve Akarca, T. (1954). Milas: Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Altun, G. (2006). Muğla İlinde Bulunan El İşlemleri (19.-20. Yüzyıl). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altun, G. (2008). Muğla Yöresi Peşkirlerinden Örnekler. S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S.20. Konya: S.Ü. Yayınevi.
- Altun, G. (2009a). Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Muğla Yöresi'ne Ait İşlemeli Davetiye Çevreler. II. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri -Selçuklu Halılarının Anısına-sunulan bildiri. Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Altun, G. (2009b). Cumhuriyet Dönemi Muğla Yöresi Halk İşlemeciliği Terminolojisinden Örnekler. II. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri- Selçuklu Halılarının Anısına-sunulan bildiri. Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Altun, G. ve Nas, E. (2008). Artistic Values Observed in Cocoon Plates: An Unique Form of Turkish Folk Plastic Art. The International Journal of The Arts in Society. 2008. England.
- Altun, G. ve Nas, E. (2009). Anadolu Geleneksel El Sanatları Çevresinde Gelişen ve Kadınların Kullandığı Yöresel Terimlerden Örnekler. Sakarya Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri. Aydın.
- Barışta, H.Ö. (1981). Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemlerinden Örnekler. Ankara: Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu Basımevi.
- Barışta, H.Ö. (1983). Osmanlı İmparatorluk Döneminde Genellikle Seçilen İşleme Türleri. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresinde Sunulmuş bildiri.
- Barışta, H.Ö. (1984). Türk İşlemleri Üzerinde Yapılacak Araştırmalarda İzlenecek Bilimsel Yöntem. I. Ulusal El Sanatları Sempozyumunda sunulmuş bildiri.
- Barışta, H.Ö. (1999). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barışta, H.Ö. (2001). Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eroğlu, Z. (2011). Muğla Tarihi. Muğla: Muğla Belediyesi Yayınları.

Gürçayır, S. (2011). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Üzerine Eleştirel Bir Okuma. Milli Folklor. 23(92).

<https://www.google.com.tr/maps/place/Milas>

<https://www.google.com.tr/maps/place/Muğla>

Koçu, R. E. (1967). Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü (Vol. 1). Ankara: Başnur Matbaası.

Kolaç, E. (2009). Somut Olmayan Kültürel Mirası Koruma, Bilinç ve Duyarlılık Oluşturmada Türkçe Eğitiminin Önemi. Milli Folklor. 21(82). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Muğla. (1967). Muğla İl Yıllığı. Muğla: Muğla Valiliği Yayınları.

Oğuz, M. Ö. (2009). Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Öğsüz, N. (2011). Milas İlçesi Kuzyaka ve Alaçam Köylerinde Geleneksel İpek Dokumacılığı. Kızılcabölük Geleneksel Dokumalar Sempozyumunda sunulmuş bildiri.

Öğsüz, N. (2016). Geçmişten Günümüze Milas'ta Bez Dokumacılığı. 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansında sunulmuş bildiri.

Özdemir, M. (2012). Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ Köyü Geleneksel Kadın Kıyafeti. Milli Folklor. 24 (95), 345-355.

Özdemir, N. (2009). Kültür Ekonomisi Ve Endüstrileri İle Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi. Milli Folklor, 21(84). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Savaş, Nida (1993). Milas Şehri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sevinç, B. (2006). Milas Çomakdağ Köylerinde Yapılan Dokumalar ve Yaneşler. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumunda sunulmuş bildiri.

Tezcan, H. (1982). Padişah Elbiseleri Kumaşlar ve Halılar. Sanat. S.7. İstanbul.

Türkeş, Ü. (1973). Kurtuluş Savaşında Muğla. İstanbul: Karaca Ofset Basımevi.

Uykucu, K. E. (1968). İlçeleriyle Birlikte Muğla Tarihi: Coğrafyası ve Sosyal Yapısı. İstanbul: As Matbaası.

Witteck, P. (1999). Menteşe Beyliği. çev. O.Ş. Gökyay. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.

Yıldırım, S. vd., (2003). Cumhuriyetimizin 80.Yılında Muğla, Muğla: Muğla Valiliği.

## ÜRÜN SAHİPLERİ VE KAYNAK KİŞİLER

- Ayşe Soydan, Milas, 1938.  
Ayşe Türkmenoğlu, Ören, 1928.  
Bahri Alkaya, 1948, Çomakdağ-Kızılağaç.  
Fatma Tanış, Danişment, 1941.  
Fatmana Ertuğrul, Çomakdağ-Kızılağaç, 1938.  
Gülten Besler, Milas, 1936.  
Halide Tutumlu, Milas, 1942.  
Hülya Sezgin, 1974, Milas.  
Mehmet Derince, Derince, 1926.  
Mehpare Dirlik, Milas, 1937.  
Melek Yatakcı, 1955, Milas.  
Meral Besler, Bafa, 1932.  
Mevhibe Gümüşkesen, Milas, 1934.  
Nazmiye Alkaya, Çomakdağ-Kızılağaç, 1949.  
Nihal Çelebioğlu, Selimiye, 1948.  
Periye Çelebilik, 1949, Milas.  
Serap Sarı, Selimiye, 1969.  
Sevilay Kıroğlu, Milas, 1941.  
Yasemin Bodur, Selimiye, 1941.  
Yeliz Akçin, 1977, Milas.  
Zahide Çadır, Milas, 1933.  
Zuhal Kırcağız, 1983, Milas.



## ŞAHMERAN MOTİFİNİN GELENEKSEL TEKSTİLDE KULLANILDIĞI ALANLAR

H. Feriha AKPINARLI<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

Nihal YURT<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

### ÖZET

Toplumların ve uygarlıkların kurulması, inanç kavramının gelişmesi ve yazının bulunması; mitolojik hikaye ve sembollerin günümüze kadar gelmelerini sağlamıştır. Günümüze ulaşmış bu ölümsüz sembollerden biri olan Şahmeran, birçok kültürde bulunması ve efsanelerinin farklı şekillerde kullanılmış olmasıyla beraber Anadolu'da ortak noktası; insan başlı, başında boynuzu ve süslü tacı, yılan başlı kuyruğu ve yılan başlarından oluşmuş birçok ayakları olmasıdır. Efsanelerde, ejder ve yılanların şahı olarak yer bulduğundan bu üç sembolü birbirinden bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Kötülükten, yangın ve afetlerden koruyacağına inanılan ve kadını, doğurganlığı ve bereketi simgeleyen bu motifler; dokuma, örme, baskı yüzeylerde ve uğur, üreme anlamıyla çeyizlerde işleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak günümüzde Şahmeran motifinin tekstil alanındaki yaygın kullanımının devam etmemesi çalışma konusunun belirlenmesinde etkili olmuştur. Çalışmada; günümüzde çoğunlukla Tarsus ve Adana çevresinde gerek ismini verdiği kültürel mekanlarla gerek efsaneleriyle önemini devam ettirmekte olan Şahmeran sembolünün özellikleri açıklanmış ve bu motifin geleneksel tekstillerde kullanıldığı alanlar tespit edilerek örneklerle sunulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Gelenek, motif, mitoloji, tekstil

### FIELDS WHICH SAHMERAN MOTIFS ARE USED IN TRADITIONAL TEXTILE

### ABSTRACT

The establishment of societies and civilizations, the development of belief and the presence of type have provided the mythological stories and the symbols come until today. One of these immortal symbols have survived until today is Sahmeran, exist in many civilization and culture and its legends used in different styles, its common point in Anatolia is that Sahmeran has many feet which consist from human head, horns and ornate crown of the head, snake headed tail and snake heads. Sahmeran locates in legends as king of dragons and snakes. Therefore it is not possible to think independently three symbols. The motifs which is believed that protects from fire, disasters and evil. Also, Sahmeran which symbolize woman, fertility and abundance is seen as snake, dragon motifs; in weave, knitting, printing surfaces and in dowries as fancywork for the purpose of ladybird and breeding. But today in every region of Anatolia, textile products' use is not widespread as before. This situation has been effective to determine the study subject. In this study characteristics of Sahmeran symbol which maintains the importance with cultural attractions that have its name and legends will be explained and the areas where these motifs used in traditional textiles will be identify and presented with examples.

**Key words:** Tradition, motif, mythology, textile

## 1. GİRİŞ

İlk çağlarda insanların doğanın zorlu koşullarına karşı verdiği mücadelede, doğada bulunan bitkileri, hayvan postlarını giyim, barınma ve süs gibi amaçlarla kullanmaya başlaması yeryüzünün en eski uğraşlarından biri olan tekstil sanatlarının temelini atmıştır. Tekstilde süsleme sanatının dönemlere, milletlere göre damgasını vuran en belirgin ortak özelliği ise motiflerdir.

Farklı zaman, ülke ve koşullarda yaşayan insanların ürettikleri motifler toplumların ortak dili olmuş, mimari, heykel, din ve dil değişmiş fakat motif her zaman özelliğini korumuştur (Uğurlu, 1999: 78). Sanat kavramının bilinmediği dönemlerde bile ilk insanların yapmış olduğu duvar resimleri veya av aletleri incelendiğinde, sonraki kuşaklara bu sembolleştirilmiş işaretlerle bir şeyler anlatmak çabasında oldukları gözlenmiştir. Aynı zamanda sembolleştirilmiş bu işaretler onların hayatlarını kolaylaştıracak ipuçlarını da taşımaktadır. İşte böylelikle semboller, inançları, inançlarla beraber sosyal yapı ve yaşayış şekillerinin birleşmesi sonucu hikayeleri, efsaneleri ve mitolojileri doğurmuştur (Önal, 2007).

Mitoloji çok eski zamanlarda yaşamış olan ulusların inandıkları tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden mit'ler ve hikayelerdir. Aynı zamanda mitoloji, gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikayelerin, masalların nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini, ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir ilimdir (Can, 1994). Ayrıca mitolojinin, 'mit'lerin tarihini verip yorumlar yapmasından dolayı 'efsaneler bilimi' anlamına geldiği de söylenebilir.

Dünyada bir çok efsanede ve çeşitli mitlerin mitolojik tarihlerinde farklı görünümde tasvir edilen semboller yer almaktadır. Bu sembollerin çoğu tüm uygarlıklarda ve kültürlerde bulunan ortak karakterlerdir. Ancak buna rağmen her kültürde aynı fikri ve düşünceyi vurgulamaz, farklı anlamlarda da yorumlanabilirler. Bu bağlamda verilecek önemli örneklerden biri Şahmeran'dır. Türk mitolojisindeki yeraltı yılanları ve bunlardan biri olan Şahmeran hikayeleri ve temsili resimleri Türk folklorunda önemli yeri olan motifler arasındadır.

Halk arasında 'Şahmeran' ve 'Şahmaran' olarak bilinen insan başlı, yılan gövdeli bu mitolojik varlığın adı, Farsça 'yılanların Şahı' anlamına gelen 'Şah-ı maran'dan gelmektedir (Uğurlu, 2008: 1697). Yazılı ve sözlü gelenekte bulunan Şahmeran hikayelerine Anadolu'nun çeşitli yerlerinde rastlanmaktadır. Şahmeran figürünün gelişmesinde, anlatılan hikayelerin, efsanelerin yöresel farklılıklar taşıması etkili olmuştur. Efsanelerde Şahmeran, sözünde durmayan insanoğluna karşı affedici, sevecen ve iyiliksever nitelikleriyle dikkat çekmektedir. Ayrıca hastaları iyileştiren, bilge bir sembol olarak kabul gören Şahmeran'ı, yılan ve ejderha sembollerinden ayrı düşünmek mümkün değildir.



Şekil 1. Şahmeran motifi (Büyüктаş, 1998)

Şahmeran, farklı kültürlerde bugün de yaşayan ve motif olarak camaltı, tekstil, bakır işlemeciliği gibi alanlarda karşımıza çıkan bir efsanedir. Anadolu'da önemli yer tutan bu el sanatlarımızda süslü tacı, değişik aksesuarları, çiçek motifleri ve ejder kuyruğuyla çok renkli bir biçimde resmedilen Şahmeran motiflerinin; kötülükten, yangın ve afetlerden koruyacağına, bereket, uğur ve bolluk getireceğine, dolayısıyla gücü temsil ettiğine inanılmaktadır. Abiha (2014: 286); resimlerdeki sembolik anlamın önemini vurgulamakta ve çizimlerde Şahmeran'ın altı ayağının bulunma sebebinin altı sayısının insanı, dolayısıyla da doğurganlığı sembolize etmesi olduğunu belirtmektedir.



Şekil 2. Şahmeran motifli camaltı tablo  
(Baysal, 2010: 464)



Şekil 3. Şahmeran motifli bakır bardak  
(Abiha, 2014: 356)

Şahmeran'ın kültürümüze yansıyan izlerini masal, roman, sinema v.b. kaynaklarda izlemekle birlikte motif olarak geleneksel el sanatlarında da görmekteyiz. Camasbname'den beslenen Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde halk hikâyesi kitapları arasında basılan ve hala Anadolu sözlü kültür geleneğinde yaşayan Şahmeran motifi, günümüzde camaltı sanatında hala yeri ve önemini korumaktadır. Ancak araştırma boyunca elde edilen Şahmeran motifli tekstil ürünleri incelendiğinde; karşılaşılan tarihler ne yazık ki çok yakın zamanlı değildir. Bu durum, Şahmeran motifinin günümüz tekstil sanatında yaşatılmadığının bir göstergesi ve çalışma konusunun belirlenmesinde etkili sebeptir. Bu nedenle bu çalışmanın amacı; Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Şahmeran motifinin geleneksel tekstillerin hangi alanlarında kullanıldığının saptanmasıdır. Konu ile ilgili olgusal verilere ulaşmak için literatür taraması yapılarak Şahmeran motifinin kullanımı ile ilgili veriler saptanmış ve değerlendirilmiştir.

## 2. BULGULAR VE YORUM

### 2.1. Şahmeran Efsanesinin Kaynağı

Kültürlerarası etkileşimin en önemli unsurlarından olan Şahmeran; Hitit, Mısır, İran, Arap, Yunan ve Türk dünyasında karşımıza çıkan bir anlatıdır. Türk halk kültüründe Hikâye-i Şahmeran, Câmâsb-nâme ve Yemliha'nın Öyküsü gibi adlarıyla bilinen, manzum ve mensur olmak üzere birçok yazma nüshası bulunan bu anlatı, araştırmacılar tarafından masal, halk hikâyesi, efsane gibi türler kapsamında ele alınmıştır (Çakır, 2011).

Şahmeran ile ilgili anlatılanların kaynağı İran ve Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Câmâsb-nâme adlı esere dayanmaktadır. Eserin aslı Farsçadır, konusu ise Keyanîler'den Şah Güştâsb'ın kainat ve yaratılış ile ilgili sorularına İran mitolojisinde ileri görüşlü ve hakim diye nitelendirilen vezir Câmîsab'ın verdiği cevaplardan oluşmaktadır (Abiha, 2014: 46). Türk edebiyatında ise bu konuda Ahmedî Dâî'den sonra en önemli çalışmayı Mûsâ Abdî yapmıştır. Abdî'nin mesnevi şeklindeki bu eseri; Camasb ve Şahmeran hikâyesi, Bulukiya hikâyesi, Cihan Şah hikâyesi olmak üzere birbiri içerisine yerleştirilmiş üç hikâyeden oluşmaktadır. Eserde kısaca; arkadaşlarının ihaneti ile bal kuyusunun içerisinde bırakılan Camasb'ın, orada bulunan deliği

büyüterek şahmeranın ülkesine gitmesi, şahmeranın kendisine çeşitli hikâyeler anlatması, daha sonra Camasb'ın buradan ayrılması ve ülkesinde padişahın hastalandığını öğrenmesi, Camasb'ın şahmeranın yerini bildiğinin kendisi hamamdayken vücudundaki işaretlerden öğrenilmesi, sonunda da Camasb'ın şahmeranın yardımıyla padişahı iyileştirmesi konu edilmiştir (Özdemir, 1997; Şimşek, 1995).

Türk edebiyatında Şahmeran hikâyesinin kaynağı hakkında değişik görüşler ileri sürülmüştür. Kimi yazar hikâyenin kaynağının Bin Bir Gece Masallarından biri olan “Hasib Kerimeddin ve Şahmeran Hikâyesinin” çevirisi olduğunu, kimisi ise Şahmeran hikâyesinin kaynağının İran’da aranması gerektiğini savunmuştur. Bu görüşlerden anlaşılacağı gibi Şahmeran efsanesi geniş bir coğrafya üzerinden birbirilerinden etkilenen kültürlerin ortak anlatımı olmuştur. Bu bağlamda, Şahmeran anlatılarının kaynağını yüzde yüz bir doğruluk payı ile ortaya koymak mümkün olmasa da Anadolu kültür geleneğinde arkaik dönemlerden günümüze süzülerek gelmiş, yılanın tanrısal bir öge olarak algılandığı döneme ait inanış öğelerini semboller aracılığıyla modern dünyaya taşıyan bir anlatı olduğu söylenebilir.

Bugün halk arasında birçok farklı varyantı yaşayan Şahmeran hikâyelerinin kimi varyantları taş baskısı eserlerle uyum içerisinde olsa da büyük çoğunluğu yazma eserlerle bağlantısı kalmayacak derecede değişmiştir. Özellikle Adana- Misis, Tarsus bölgesinde bu hikâyenin çok farklı varyantlarıyla karşılaşmak mümkündür. Ancak bu, hikâyenin özüne ilişkin bir değişiklik ya da ana öyküden sapma anlamına gelmez. Kirk (2004: 81)’in de dediği gibi, bir mit her zaman değişir, ama hikâyesel ana yapı aynı kalır.

Anlatılarda Şahmeran’la insanoğlunun karşılaştığı nokta kuyudur. Şahmeran’ın eti veya sütünün şifa ve bilgeliğe erişmek amacıyla ulaşılmak istendiği anlatıların ortak teması Şahmeran’ın uğradığı ihanettir. Efsanenin en sık rastlanan varyantı şu şekildedir;

Doktor Danyal, oğlu Camsap daha doğmadan vefat eder. Camsap, zamanı geldiğinde babasının vasiyeti üzerine okula yazdırılır ancak tek bir harf bile öğrenemez. Çıraklığa verilir onu da beceremez çünkü akli fikri haylazlıktadır. Annesi eli ekmek tutsun diye bir gün iki eşek alıp odun toplayıp satmasını ister. Camsap, arkadaşlarıyla odun toplamaya çıktığı bir gün yağmur başlar ve hepberlikte bir mağaraya sığınır. Burada içi bal dolu bir kuyu bulan Camsap, balı çıkarması için arkadaşları tarafından kuyuya indirilir, bal tükendiğinde ise kuyuda terkedilir. Kuyunun içinde yardım beklerken bir ışık sızıntısı görür ve ışığın geldiği yeri kazımaya başlar. Sonunda kendini masalarda dinlediği bir bahçenin kapısında bulur. Burada biraz dolaşan Camsap gördüğü bir tahta çıkarak burda uyuyakalır. Uyandığında birinin kendisini izlediğini farkeder ve ürker. Bu Şahmerandır. Korkmamasını söyleyerek Camsap’ı sakinleştirir ve sorar ‘‘Ey insanoğlu, yolun bu kimsenin uğramadığı Misis Kalesi’ne nasıl düştü?’’. Camsap anlatır başından geçenleri. Şahmeran’da bir insanoğlunun yerini öğrendiği için endişelenir. Camsap endişelenmesine gerek olmadığını söylese de Şahmeran ikna olmaz ve daha önce yaşadığı ihanetin hikâyesini (Belkiya hikayesi) anlatmaya başlar. Aradan zaman geçer, Camsap artık yurdunu, annesini özler. Şahmeran’a yalvarmaya başlar onu göndermesi için ancak Şahmeran ikna olmaz başlarda ancak sonunda dayanamaz ve Camsap’ı hamama gitmemesi şartıyla göndermeyi kabul eder. Çünkü, Şahmeran’ı gören insanoğlunun suya girdiğinde derisi pul ile kaplanır böylece kendini ele verir. Camsap yeminler ederek Şahmeran ülkesinden ayrılır. Bu sırada hükümdar Keyhüsrev hasta ve bir türlü hastalığına çare bulunamamıştır. Vezir Şehmur, padişaha derdinin tek devasının Şahmeran eti olduğunu söyler. Bunun üzerine tüm halkın hamama sokulacağı, gitmeyenlerin zorla götürüleceği ilan edilir. Bunu duyan Camsap kaçmaya kalkar ancak hükümdarın adamları onu açıklıktan ve korkudan bitkin bir halde yakalayarak hamama götürür. Burada, bedeni suyla pul pul olan Camsap’ın Şahmeran’ın yerini bildiği anlaşılır. Günlerce türlü işkenceler edilir söylemesi için Camsap’a ancak söylemez. Hatta Tarsus’ta Şahmeran Hamamı denilen hamamın duvarındaki kan lekeleri onun kanıdır derler. Camsap konuşmayınca, onu annesinin önünde idam etmeye karar verirler. Bunu duyan

Camsap ölümden korkmaz ancak annesine bunu yaşatmaktan korkarak Şahmeran'ın yerini söyler. Şehmur, Camsap'ın gösterdiği kuyunun başında büyü sözler söyleyerek Şahmeran'ı ortaya çıkartır. Şahmeran kaderini bildiği için karşı koymaz ve Camsap'a ölümünden sonra etinin kaynatıldığı ilk sudan içmemesini ikinci sudan içmesini söyler. Camsap, Şahmeran'ın dediği gibi yapar ve kendi ikinci suyu içtiği anda bir değişikliğe uğrar, bakışlarına bir parlaklık gelir. Sonra su daha da kaynayınca, Şahmeran'ın parçaları tek tek suyun üzerine çıkıp hangi sırayla padişaha yedirmesi gerektiğini Camsap'a söyler. Söylenenleri sırasıyla yapan Camsap, böylece hükümdarı iyileştirir. Hükümdar Camsap'a türlü türlü güzellikler sunacağını duyurur ancak Camsap, bu sırada çoktan kendini dağlara vurmuştur (Uyar, 2003).

İster güneyden ister kuzeyden gelmiş olsun, yaklaşık üçbin yıllık geçmişe sahip olan Şahmeran, Anadolu coğrafyası üzerinde Tarsus'tan Urfa'ya, Erzincan'dan Artvin'e yayılmış bir semboldür. Bu denli uzun bir süredir etkinliğini koruyarak oluşu hiç kuşkusuz özellikle Anadolu'daki ana tanrıça kültü ile daha sonra Anadolu'ya gelen Türklerin kendi mitolojileriyle ve nihâyet Anadolu'nun İslâm anlayışı ile eklenilebilmiş olmasındandır. Acıyı ve ölümü getirebilmekle simge olarak koruyuculuğu ön plana çıkan yılan, aynı zamanda kendini yenileyebilmesi nedeniyle sonsuzluk ve yeniden doğuş kavramlarıyla birlikte anılmaktadır (Ögel, 1971: 336).

## 2.2. Şahmeran Motifinin Tekstilde Kullanım Özellikleri

Geleneksel tekstillerde kullanım alanları ile ilgili 460 adet kaynak taranmış bu kaynaklarda bulunan şahmeran, yılan, ejder motifli 61 adet ürün tespit edilmiştir. Bu ürünler teknik ve kullanım yeri açılarından incelenerek değerlendirme sonuçları tablo 1 de verilmiştir.

**Tablo 1.** Şahmeran motifinin tekstilde kullanımı

Teknik	Kullanım alanı
Dokuma	Yer yaygısı, Perde, Duvar yaygısı, Yüklü ve yatak örtüsü, Seccade, Sofra altlığı, Minder
Örme	Çorap, Patik
İşleme	Elbise kılıfı, Pano, Perde, Fotoğraf albümü, Yastık, Uçkur (kuşak)
Baskı	Yastık, Bardak altlığı, Perde, Lavanta kesesi

Tablo 1'de görüldüğü üzere Şahmeran motifi geleneksel tekstil sanatlarımızın her dalında kendine has bir yer bulmuştur. Ancak kullanım yoğunluğuna göre; dokuma ve işleme teknikleri ile üretilen ürünlerde çoğunluktadır. İşleme ve baskı ürünlerde; efsanelerde anlatıldığı biçimde, yılan başlı kuyruğu, insan başlı gövdesi ve süslü tacı ile yer almıştır. İncelenen ürünlerde renk yoğunluğu kırmızı, beyaz, siyah, sarı, lacivert ve yeşildir.

Dokuma ürünlerden en çok Gördes (Türk) düğümü tekniğiyle yer yaygısı olarak karşımıza çıkan Şahmeran motifinin genellikle kuyruk kısmından esinlenilerek yılan veya ejderha şeklinde aynı veya tamamen stilize bir formda kullanılmıştır. Bu motifler halılarda, sıklıkla hayat ağacı ve kuş motifleriyle birlikte yer almıştır. Hayat ağacının bereketi, kuşların yaşamı ve ruhu, ejderhaların koruyuculuğu simgelediği kompozisyonlarda tema ölümsüzlük, mutluluk, bereket ve korumadır.



Şekil 4. Şahmeran, hayat ağacı ve kuş motifli halı  
(Konya Müzesi- Env. No: 2317)



Şekil 5. Halıda Şahmeran motifi- Ağrı/Doğubayazıt  
(Yarmacı, 2010: 174)



Şekil 6. Halılarda görülen ejder ve yılan motifleri örnekleri

Ejderha, yılan, şahmeran motifleri dokuma ürünlerden halı dışında, kilim, cicim, zili gibi düz dokumalarda da daha çok stilize edilmiş şekilde kullanılmaktadır. Farklı yörelerde benzer yapılar göstermekte olan bu motifler, kimi yörede ejder, kimi yörede yılan, kimi yörede ise Şahmeran olarak isimlendirilmişlerdir (Bkz. Şekil 7a- 7b).



Şekil 7a. Ejderha motifli cicim- Elazığ  
(Aksoy, 2011: 163)



Şekil 7b. Şahmeran motifli cicim- Şanlıurfa  
(Akpınarlı ve diğ., 2012: 189- 208)



Anadolu’ da genç kızların çeyizlerinde uğur, bolluk, bereket, üreme v.b. amacıyla Şahmeran motifi işleme sanatında da sıklıkla kullanılmıştır. İşleme ürünlerde Şahmeran motif olarak efsanelerde rastladığımız şekliyle birebir uyum içindedir. Ancak işleyen bireye bağlı olarak kimi küçük farklılıklar görülebilir. Örneğin; Şekil 8’ de yer alan üründe Şahmeran motifi Şekil 9’da yer alan üründeki motife göre daha gösterişli ve yılan başında da yer alan tacı ile, gövdesi ise daha çok yılan derisini andıracak şekilde pul pul işlenmiştir. Bu tür ayrıntıların yanı sıra, şahmeran motifi tek olarak kullanıldığı gibi işleme tekniğinin yoğunluğuna göre iç içe geçmiş iki şahmeran motifi olarak da kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 10). Yöre ve bireye bağlı olarak küçük değişimler gösterse de işlemlerde karşılaşılan Şahmeran motifinin ana yapısı hemen her yörede benzer olarak karşımıza çıkmaktadır.

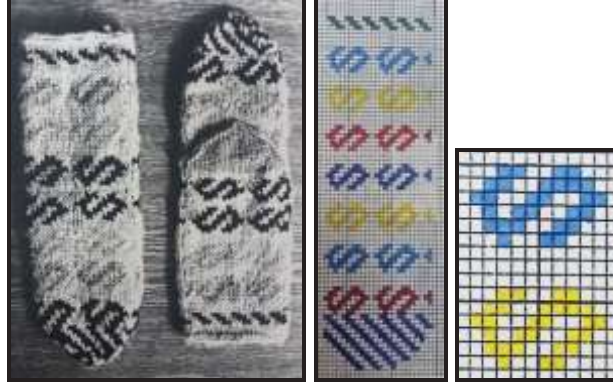


Şekil 8- 9.Şahmeran motifli işlemler  
(Mant, 1998: 36) (Aydın, 2013: 12)



Şekil 10. Şahmeran motifli işleme elbise kılıfı  
(Akpınarlı ve diğ., 2012: 269)

Örme alanında yılan, yılanlı ve sürüngen isimleriyle karşımıza çıkan şahmeran motifinde tam bir yılan formuna rastlanamasa da 'S' yada 'yatık S' harfi biçimiyle veya onu yansıtan sembolik şekillerle ifade edilmiştir. Çorap ve patiklerde daha sık rastladığımız bu motiflerin kompozisyonu, genellikle tüm yüzeyi kaplayacak şekilde oluşturulmuştur.



Şekil 11. Örmeye yılan motifi  
(Akpınarlı, 1995: 396)

Günümüzde Şahmeran motifine baskı alanında karşılaşmamız mümkündür. Bu alanda eserler üreten Veliye Martı, atölyesinde geleneksel tahta kalıp baskı tekniği kullanarak, bilinen Şahmeran motifine çeşitli ürünler üzerinde yer vermiştir.



Şekil 12-13. Şahmeran motifi baskılı ürünler- Veliye Martı Atölyesi

Şahmeran motifli 61 üründe kullanılan gereçler incelendiğinde; dokuma ürünlerin atkı, çözü ve ilmelerinde sıklıkla yün, örme ürünlerin zemin ve motifinde sırasıyla yün ve sentetik, işleme ürünlerin zemininde patiska, ipek, süet ve saten; motifinde sıklıkla pamuk, orlon, visko ve ipek iplikleri kullanıldığı görülmektedir. Baskı ürünlerin ise zemininde pamuk, pamuk-ipek karışımı kumaş ve keçe kullanıldığı, desenin usta tarafından hazırlanan yazma boyası ile oluşturulduğu görülmektedir. Kompozisyonlarda ise en sık geometrik bezemelerden zikzak, sembolik bezemelerden hayat ağacı, bitkisel bezemelerden gül, figürlü bezemelerden kuş, nesneli bezemelerden ise yıldız motifi ile birlikte kullanılmıştır.



### 3. SONUÇ

Geleneksel sanatlarımızda kullanılan en önemli unsur olan motiflerin birçok özelliği vardır. Bu motifler bitkisel, geometrik, nesneli, figürlü bezemelerden oluştuğu gibi yaşanan kültürdeki olay olgu ve efsanelerdeki semboller de kullanılmaktadır. Bu sembollerden biri olan Şahmeran, motif olarak doğu ve güneydoğu Anadolu bölgelerinde yoğun kullanılmıştır. Anadolu’da halk kültüründe yer alan farklı anlatımlarla sözlü gelenek ve geleneksel sanatlarda “Şahmeran” sembolü yaşatılmış ve yaşatılmaya devam edilmektedir.

Geleneksel tekstillerde Şahmeran, ejderha ve yılan motiflerinin daha çok dokuma tekniğinde kullanıldığı ve ürün grubu olarak halıda sıklıkla dokunduğu görülmektedir. Dokumayı sırası ile işleme, örme ve baskı teknikleri takip etmektedir. Motiflerin, yoğunlukla kırmızı, beyaz, siyah, sarı, lacivert ve yeşil renkleri ile oluşturulduğu ve Şahmeran motifinin genellikle geometrik bezemeler ile birlikte kullanıldığı, bunu sırası ile sembolik, bitkisel, figürlü ve nesneli bezemelerin takip ettiği görülmektedir.

Şahmeran motiflerinin dokuma ve örme tekniklerinde daha çok stilize halde kullanıldığı, bu teknikler dışındaki tüm motiflerde ejderha şeklinde kuyruğu, güzel genç kız şeklinde yüzü ve altı ayağı ile kullanıldığı görülmektedir.

Günümüz geleneksel tekstil ürünlerinde çok az konu edilen kültürel kimliğimizin bir parçası olan Şahmeran motifinin; yaşatılması, tanıtılması, çağdaş özellikler kazandırılması gerekmektedir. Yüzyıllar boyu süre gelen Şahmeran efsanesinin yeni yorumlarla tekstil sanatına kazandırılmasında bu konuda çalışanlara ve tekstil tasarımcılarına görevler düşmektedir.

#### Kaynaklar

- Abiha, B. Ç. (2014). Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran. Yayınlanmış Doktora Tezi. Kocaeli: K.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akpınarlı, H. F. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akpınarlı, H. F., Tozun, H., Başaran, F. N., Büyükyazıcı M., Ertürk, Y. P. (2012). Şanlıurfa El Sanatları ve Sözlü Kültür Malzemeleri. Ankara : Yorum Matbaacılık.
- Aksoy, E. (2011). Şavak Havlı ve Havsız Kirkitli Dokumaları. Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Eser Metni. İstanbul: M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın, Ö. (2013). Çin Ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi. Akdeniz Sanat Dergisi. 6 (12), 1-16.
- Baysal, M. (2010). Bir Halk Sanatı Olan Camaltı Resim ve Günümüz Örneklerinde Gözlenen Temalar. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüктаş, İ. (1998). Şahmaran ve Hatemtay Hikayesi. İstanbul: Can Yayınları.
- Can, Ş. (1994). Klasik Yunan Mitolojisi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çakır, E. (2011). Hikâye-i Şahmeran Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kirk, G. S. (2004). Mitleri Tanımlamak Üzerine. (çev. K. Türkan). Milli Folklor Dergisi. 8 (63), 77-83.
- Mant, S. (1998). Halk Sanatında Şahmaran. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ögel, B. (1971). Türk Mitolojisi (Cilt: I). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Önal, N. O. (2007). Çin Mitolojisindeki Ejderha Motifinin Çağdaş Seramik Biçimlerde Yorumlanması. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, H. (1997). Geleneksel Kültürümüzde Şahmeran. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri (II. Cilt), Ankara.

Şimşek, E. (1995). Bir Olağanüstü Varlığın Yaratılış Miti: Şahmeran. Tuncer Gülensoy Armağanı. Kayseri: Bizim Gençlik Yayınları.

Uğurlu, A. (1999). 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uğurlu, S. B. (2008). Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 1691-1718.

Uyar, T. (2003). Ödeşmeler ve Şahmeran Hikayesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yarmacı, H. (2010). Ağrı İli Doğubayazıt İlçesi El Dokuması Halı Geleneği. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kaynak kişi

Veliye Martı- İstanbul Martı Yazma Atölyesi Görüşme (18.04.2016).

## GELENEKSEL SANATLARDA İLETİŞİM ARACI OLARAK EL ÖRGÜSÜ ÇORAP MOTİFLERİ

Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü

Arş. Gör. Gökçe COŞKUN<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü

### ÖZET

Anadolu'da el örücülüğü, pek çok uygarlığın sanat ve kültür birikimlerinden etkilenecek kendine özgü bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Başlangıçta doğaya karşı korunmak içgüdüleriyle gelişen el örücülüğü, zaman içerisinde iletişimsel de bir işlev yüklenmiştir. El örücülüğünde kullanılan motifler ve renkler duyguların dili haline dönüşmüş, kişilerin toplumların duygu, düşünce, kültür ve mesajlarını yüklenen semboller olarak kullanılmışlardır. Anadolu'da özellikle kadınlar yazılı veya sözlü olarak ortaya koyamayacakları duygu ve düşüncelerini el örgüsü ürünlerde kullandıkları renk ve motiflerle ifade etmişlerdir. El örücülüğü sanatı içerisinde çok rastlanılan ürünlerin başında çoraplar gelmektedir. Anadolu'da çorap, ayağa giyilen bir giysi olmaktan çok özlemi, sevinci, kederi, ümidi anlatan bir araçtır ve kişinin sosyal durumunu ve yöresini de tanıtmaktadır. Bu çalışmada, iletişimsel işlevi açısından geleneksel el örgüsü çoraplar, meslek, medeni durum, yaş ve duygu-düşünce ifade eden çoraplar olmak üzere 4 grupta ele alınarak, farklı yörelere ait çorap örnekleri motiflerin yüklendiği anlamlar açısından incelenmiş ve çoraplarda sıklıkla kullanılan renklerin sembolik anlamları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Örücülük sanatı, El örgüsü çoraplar, Motif, Renk, İletişim

## HAND KNITTED SOCK MOTIFS IN TRADITIONAL ARTS AS A COMMUNICATION TOOL

### ABSTRACT

Traditional hand knitting has developed a unique sense of art with effects of cultural and artistic richness of different civilizations in Anatolia. Turkish The hand knitting that was developed for only being protected against natural conditions at the beginning, has also gained a communicational value by the time. The motifs and colors became the language of emotions and they were used as symbols which represent feelings, thoughts, culture and messages of people and societies. Especially the women in Anatolia have expressed their feelings and thoughts which they could not express by using colors and motifs. Hand knitted socks is one of the most popular product type of hand knitting art. In a lot of regions of Anatolia, the socks are known as tools for expressing the feelings more than being clothes. They also introduce social situation and neighborhood of people. In this study, traditional hand knitted socks is discussed in the view point of their communicational values under four titles as; the socks that signify occupation, marital status, age and feelings & thoughts. Different samples of socks from different regions are investigated from the point of the meanings of colors and motifs. Symbolic meanings of the colors, often used for traditional socks, are also discussed.

**Key Words:** Hand knitting art, Hand knitted socks, Motif, Color, Communication.

### 1. GİRİŞ

Geleneksel sanatlar bir kültürü kendine has yapan öğelerden biridir. Türkler geçmişten günümüze kadar kendilerine has el sanatları geliştirmişlerdir. Zamanla gelenekselleşen bu sanatların ortaya çıkmasında ve gelişmesinde, yaşanan yöre, din, yaşam şartları ve döneminin estetik beğenisi etkili olmuştur (Oransay, 2012). Türk kültürünün en zengin kaynaklarından birini oluşturan geleneksel el sanatları içinde teknik, renk, motif ve ürün çeşitliliği ile el örücülüğü ayrı bir öneme sahiptir (Akpinarlı ve Ortaç 2009). Zengin bir konu, üslup ve teknik repertuarı bulunan el örücülüğü, ince veya kalın, bükümlü çeşitli cinsteki ipliklerin iğne, mekik, şiş, tığ gibi basit araçlarla ve el yardımı ile oluşturulan ilmeklerin veya düğümlerin bir araya getirilmesi sonucu elde edilen ürünlerdir (Güler ve diğ. 2010). El sanatları içerisinde çok rastlanılan ve tamamı örülerek oluşturulan ürünlerin başında çoraplar gelmektedir. Geleneklerine bağlı Anadolu'nun birçok yöresinde, çorap, ayağa giyilen bir giysi olmaktan çok özlemi, sevinci, kederi, ümidi anlatan bir araçtır. Aynı zamanda kişinin sosyal

durumunu ve yöresini de tanıtmaktadır. Çoraplar, yapıldıkları bölgenin kendine özgü renk anlayışını da ortaya koymaktadır (Güler ve diğ. 2010).

İletişim, “*Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması*” olarak tanımlanır (<http://www.tdk.gov.tr>, 2016). Bireyler toplumsal ilişkilerinde sözel iletişimi olduğu kadar sözsüz iletişimi de kullanmaktadırlar. Sözsüz iletişim de iletişim süreci içinde anlamların paylaşımına yardımcı olmaktadır. Bazı sözsüz iletişim davranışları kültürler arasında ortak bir dil sağlarken, bazıları da kültürden kültüre değişmektedir (Çallı 2007). Dinsel, sosyal, askeri ve sivil nişanlar olarak belli başlı sınıflar altında gruplayabileceğimiz motif, simge ve semboller, gösterge bilim bakımından oldukça önemli bir fonksiyona sahiptir. Motifler; tarih boyunca toplumlar, gruplar ve bireyler arasında sözsüz iletişim unsurlarına dönüşerek, birbirleri ile olan ilişkilerini belli bir yapı içerisinde sistematize ederler (Kılıç, 2010). Renk unsuru da tarih boyunca insanların duygu ve düşüncelerinin ifadesinde sözsüz bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Başlangıçta sadece doğaya karşı korunmak içgüdüleriyle gelişen el örücülüğü, zaman içerisinde süsleme ihtiyacına yönelik de bir işlev kazanırken aynı zamanda kullanılan renk ve motiflerle iletişimsel de bir işlev yüklenmiştir. Örücülük sanatında kullanılan motifler, renkler ve kompozisyonlar duyguların dili haline dönüşmüş, özellikle motifler, kişilerin toplumların duygu, düşünce, kültür ve mesajlarını yüklenen semboller olarak kullanılmışlardır. Anadolu’da özellikle kadınlar yazılı veya sözlü olarak ortaya koyamayacakları sevinçlerini, özlemlerini, kayıplarını, dileklerini ve hayal dünyalarını, çorap ve oya gibi el örgüsü ürünlerde kullandıkları renk ve motiflerle ifade etmişlerdir. Anadolu’da el örgüsü çoraplarda kullanılan her bir motifin iletişimsel bir değeri vardır (Akpınarlı 1995, Akpınarlı 2005, Er ve Hünerel 2012, Nas 2012, Yazar 2009).

Bu çalışmanın amacı, geleneksel el örgüsü çorapların iletişimsel işlevi açısından ele alınarak, kullanılan motif ve renklerin yüklendiği anlamların incelendiği bir doküman ortaya koymaktır. Tarama modelinin uygulandığı bu çalışmada, konuyla ilgili yazılı ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Araştırmanın evrenini geleneksel sanatlarda kullanılan motifler, örneklem grubunu ise el örgüsü çoraplarda iletişim fonksiyonu üstlenen motifler oluşturmaktadır. Konu ile ilgili veriler, çeşitli kütüphanelerden edinilen Türkçe ve İngilizce yazılı kaynaklar taranarak ve görsel öğeler içeren yerel katalog ve kaynaklar kullanılarak toplanmıştır. Çalışma konusu ile ilgili literatürden toplanan veriler bir araya getirilerek değerlendirilmiş, çalışmanın amacı doğrultusunda özetlenmiştir.

## 2. İLETİŞİM ARACI OLARAK ÇORAP MOTİFLERİ

Motifler tarih boyunca pek çok medeniyette anlatılmak istenilen bazı durum, duygu, düşünce ve olaylarda araç olarak kullanılmıştır. İletişimsel fonksiyonu açısından ele alındığında el örgüsü çorapların en belirgin özellikleri motifleridir. Anadolu’da ataerkil aile yapısı dolayısıyla bazı duygu ve düşüncelerin ifadesinin el sanatları ürünleri ile özellikle de el örgüsü çorapların renk ve motifleri ile sağlanması gelenek haline gelmiştir. El örgüsü çoraplarda kullanılan motifler ve kullanılan renkler, giyen kişinin mesleği, medeni durumu, yaşı, duyguları ve bölgede yaşanan önemli olaylar ve olgularla ilgili pek çok mesaj içerir. Motiflerin sunduğu sembolik mesajlar, el örgüsü çorapların somut olmayan kültürel değer olarak önemini daha da artırmaktadır (Akpınarlı ve Ortaç 2009, Karademi, 2015).

Bu bölümde el örgüsü çorap motifleri, yüklendiği iletişimsel fonksiyonlar açısından 4 grupta ele alınarak çeşitli yörelere ait çoraplarda kullanılan motifler ile örneklendirilmiştir.

### 2.1. Giyen Kişinin Mesleğini, Statüsünü İfade Eden Çoraplar

Çorap motifleri giyen kişinin mesleği ve yaşadığı toplumdaki sosyal statüsü hakkında bilgi vermektedir. Anadolu’nun pek çok yöresinde kâhya, çoban, muhtar ve askerlerin çoraplarından tanındığı bilinmektedir.

Kişinin mesleğini ya da sosyal statüsünü gösteren çorap motiflerine örnek olarak koçboynuzu, koçbaşı, motifleri gösterilebilir. Koçboynuzu motifli çoraplar, yiğitliği ve liderliği simgeler ve köy muhtarı, kâhya gibi yörenin lider pozisyonundaki erkekler tarafından giyilir (Özbel 1976). Hemen hemen tüm boynuzlu hayvanların güçlerini gösterme aracı boynuzlarıdır ve bu nedenle boynuz sembolü, yer aldığı tüm tradisyonlarda esas olarak gücün kudretin sembolü olarak kullanılmıştır.

Koçboynuzu sembolüne Anadolu'nun çeşitli uygarlıklarına ait eserlerde sıkça rastlanmaktadır (Salt 2010). Anadolu kültüründe bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olan koçboynuzu motif, insanlık tarihinde de her zaman güç kuvvet timsali olarak erkekle özdeşleştirilmiştir (Nas 2012). Bu sembol, el örgüsü çorap motiflerinde de stilize edilmiş farklı geometrik formlarla kullanılır.

Şekil 1'de Sivas'ın Zara ilçesine ait koçbaşı motifli çorap görülmektedir. Çevrenin en yiğit ve lider konumunda olan erkekleri tarafından giyilen bu çorap motifinde ortadaki büyük nokta bu yiğidi, etrafındaki koçbaşları da onun adamlarını, yaprak motifleri ise çevresinin kalabalık olduğunu, herkes tarafından sayıldığını ifade eder. Bayram ve düğün törenlerinde muhtar, düğün kâhyası ve geniş aileleri idare eden kişi, mutlaka bu çorabı giyer. Koçbaşı motifinin sadece yapraklı olanını ise oğlan babaları giyer. Motifin yan tarafında koçbaşı yarım yapılmışsa, o evde başka erkek evlat istendiğini ifade eder (Acar, 2002, Özen 2008: 160). Çorapta kullanılan motifler, enine kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir.



Şekil 1. Koçbaşı motifli çorap, Sivas, Zara (Acar, 2002), Çizim: Gökçe Coşkun

Şekil 2'de de Konya-Beyşehir, Rize-Hemşin, Kahramanmaraş ve Elazığ yörelerine ait koçboynuzu motifli el örgüsü çoraplar yer almaktadır. Yine kahramanlık ve yiğitlik sembolik anlamlarını taşıyan bu motiflerin tekrarlı olarak enine veya boyuna kompozisyonda kullanılmış ve renkli desenli örgü tekniği ile örülmüş olduğu görülmektedir.



Şekil 2. Koçboynuzu (koçbaşı) motifli çoraplar (a) Konya, Beyşehir (Onuk ve Akpınarlı, 2008) (b) Rize-Hemşin (Akpınarlı 2001) (c) Kahramanmaraş (Akpınarlı 2001) (d) Elazığ (Akpınarlı 2001)



Şekil 3. Sivas yöresinde bir köy muhtarı ve koçboynuzu motifli çorapları (Özbel 1976)

Anadolu'da pek çok yörede askerlerin de kendine has el örgüsü çoraplar giydiği bilinmekte ve pek çok kaynaktan el örgüsü çorap sınıflandırmalarında asker çorapları ayrı başlık altında incelenmektedir. Genç kızların askere gidecek sevgilileri için ördüğü çoraplar genellikle ayrılığı ve hasreti simgeleyen siyah renkte olup üzerlerinde renkli ipliklerle gül, kuş, hançer, tabanca gibi motifler işlenmiştir. Gül ve kuş kalp ayrılığını, hançer ve tabanca askerliği simgeler (Özen 2008).

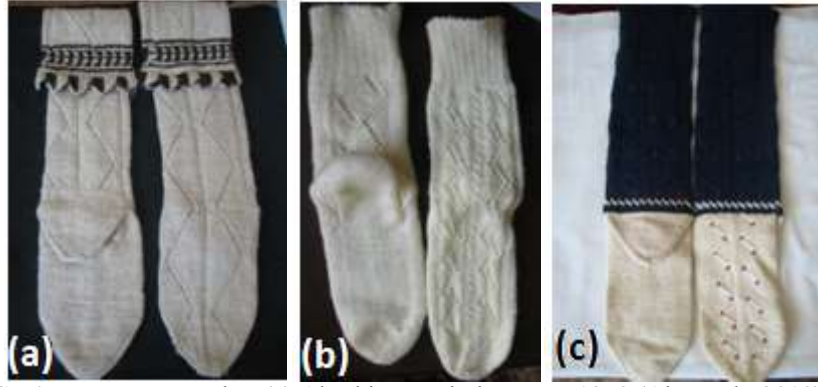
## 2.2. Giyen Kişinin Medeni Durumunu İfade Eden Çoraplar

Çoraplar, kişinin medeni durumu hakkında da bilgi verir. Sivas'ın köylerinde küçük ağa adı verilen çoraplar bekârlar için; büyük ağa adı verilen çoraplarda evliler için örülmüştür (Akpınarlı ve Ortaç 2009, Özbel 1976). Sivas'ta damatlar için örülen çoraplar oldukça süslüdür. Çoğunlukla aynalı motifleri ile örülür (Şekil 4). Aynalı çoraplar örülürken pullarla desenlendirilir. Renkler canlı ve göz alıcıdır. Gelin tarafından örülür ve çeyiz olarak getirilir. Küçük bir kare şekline başlayarak gittikçe iç içe büyüyen bu motifte, yeni kurulan yuvada sevginin büyüyerek artacağı ve bu sevginin çocuklarla perçinleşeceği ifade edilir (Acar, 2002, Özen 2008: 161). Çorapta kullanılan geometrik motifler, boyuna yönde tekrar edecek şekilde bir kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir.



Şekil 4. Aynalı motifli Zara çorabı (Acar, 2002) Çizim: Gökçe Coşkun

Medeni durum ifade eden çorapların en bilinen örnekleri, gelin ve damat çoraplarıdır. Farklı yörelere ait gelin ve damat çorapları incelendiğinde genellikle damat çoraplarında nazara karşı koruma amacı ile örülen muska motifleri ve uzun ömür temennisi bildiren kılıç motifleri kullanılmıştır (Şekil 5). Zara yöresi damat çoraplarındaki renk ve gösterişin aksine genellikle sade renklerle tercih edilerek ajurlu örgü ile boyuna yönde bir kompozisyonla oluşturulduğu görülmektedir. Gelin çoraplarında ise yine nazara karşı koruyucu olduğuna inanılan muska motiflerinin yanı sıra stilize çiçek motiflerinin de kullanıldığı kimi zaman sade renklerde kimi zaman renkli desenli örgü ile oluşturulduğu, damat çoraplarına göre daha renkli ve motif açısından daha zengin olduğu görülmektedir (Şekil 6).



Şekil 5. Damat çorapları (a) Akşehir, Karabulut Köyü 1950 (Akpınarlı, 2010), (b) Bolu, Mengen (Güler ve diğ. 2013) (c) Konya- Karadiğın (Akpınarlı 2001).

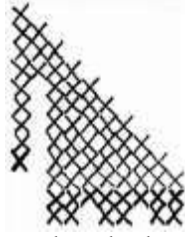


Şekil 6. Gelin çorapları (a) Akşehir, Karabulut Köyü 1950 (Akpınarlı, 2010), (b) Bolu, Mengen (Güler ve diğ. 2013)

Sivas, Zara yöresinde yeni gelinler “yan yeritme” adı verilen çorapları giyerken, “küpeli” motifi evli kadınlar tarafından giyilir (Şekil 7). Evli kadınların giydiği bu çoraplarda dikkat edilmesi gereken en önemli husus, renklerin canlılığı ya da matlığıdır. Renklerin canlılığından kadının mutluluğu, matlığından ise ailede bir takım sorunlar olduğu anlaşılır. Ayrıca desenlerin çok muntazam yapılması da bir mutluluk ifadesidir (Acar, 2002, Özen 2008: 160). Çorapta kullanılan nesneli motifler, boyuna yönde tekrar edecek şekilde bir kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir. Küpe motifi farklı yörelerde farklı geometrik formlarda oluşturularak çoraplarda sıklıkla kullanılan bir motiftir ve genel olarak varlık, güç, evlilik ve cinsiyeti simgeler (Nas 2012). Bazı yörelerde küpe motifli çoraplar genç kızlar tarafından giyildiğinde evlenme isteğini simgeler (Erbek 2002).



Şekil 7. Küpeli motifli Zara çorabı (Acar, 2002) Çizim: Gökçe Coşkun



Şekil 8. Konya yöresi çoraplarında altın küpe motifi (Nas 2012).

Sivas'ta genç delikanlıların giydiği çoraplardaki muska motifinin içinde noktalar varsa giyen kişi nişanlı, bazı motiflerin içinde nokta var bazılarında yoksa kişi sözlü, hiç nokta yoksa kişi bekârdır (Şekil 9). “Deli kıvrım” motifi ile örülen çoraplar ise 12-20 yaş arasındaki genç erkek ve kızlar tarafından giyilir ve giyen kişinin sözlü, nişanlı ya da evli olunmadığının bir işaretidir (Şekil 10). Yapraklar kişinin etrafında her ne kadar anne, baba, kardeş ve akrabalar olsa da gerçek sahibinin olmadığını anlatır. Motifin etrafındaki noktalar ise kişinin etrafında onu elde etmek isteyen pek çok bekârın olduğunu anlatır (Acar, 2002). Çorapta kullanılan geometrik motifler, enine kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir. Anadolu'da pek çok yörede “deli yılan” olarak da bilinen bu motif, kuvvet ve uzun ömür temennilerini ifade eder (Akpınarlı 1995).



Şekil 9. Muskalı motifli Zara çorabı (Acar, 2002) Çizim: Gökçe Coşkun



Şekil 10. Delikıvrım (deli yılan) motifli çoraplar, Sivas (Acar, 2002, Akpınarlı 2001)

Sivas yöresinde “eli böğründe” adı ile bilinen motif de medeni durum hakkında bilgi veren motifler arasındadır (Şekil 11). Dul kadınların giydiği bu çoraplar genellikle giyen kişi tarafından bizzat örülür. Sahipsizlik ve çaresizlik ifade eden uçgen şeklindeki eli böğründe deseninin aralarına da deveboynu motifi serpiştirilerek bu kişinin evine bağlılığı ve yumuşak başlılığı ifadeleri de bir arada verilmeye çalışılır. Deveboynu motifi, eli böğründe motifinden daha büyük ve canlı renklerden yapılmışsa, bu kişi tekrar evlenmek istememektedir. Aksi takdirde yeniden evlenmeye hazır olduğunu ifade eder (Acar, 2002). Çorapta kullanılan sembolik motifler, enine kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir.





Şekil 11. Eliböğünde motifli Zara çorabı (Acar, 2002)

### 2.3. Giyen Kişinin Yaşını İfade Eden Çoraplar

El örgüsü çoraplar kişilerin yaşı hakkında da bilgi verir. Örneğin Sivas yöresinde yaşlı kadınlar ve erkekler tarafından giyilen çoraplarda genellikle “kuş gözü”, “elma topu” ve “fincan içi” motifleri tercih edilir. (Şekil 12). Kuşgözü motifi Anadolu’nun farklı yörelerinde benzer veya farklı geometrik formlarla kullanılır ve uzun ömür, mutluluk, keyif ve sevgi sembolüdür (Akpınarlı 2010). Genellikle kalabalık bir aileye sahip olduğunu ifade eden bu çoraplar, göz alıcı ve parlak renklerle örülür. Parlak renkler, o evde önemli ve sevilen kişiler olduğunu anlatmak için kullanılır (Acar, 2002, Özen 2008: 161). “Elma topu” adı verilen, ortadan ikiye bölünmüş elmaya benzeyen motiflerle örülen çoraplar, Zara’da yaşlı erkekler tarafından giyilir. Evin bakım ve ihtiyaçlarını üstlenen bu kişi daima saygıdeğer ve sözü geçen birisidir. Ancak bazen güçten düşen yaşlılara da saygı ifadesi olarak bu çoraplar giydirilir. Okçeye yakın kısımlarda kuşgözü motifi yapılarak evin kalabalık bir aileden oluştuğu anlatılmış olur. “Fincan içi” yada bazı bölgelerde “çark gemisi” adı verilen motifle örülen çoraplar ise yaşlı kadınlar tarafından giyilir. Kadere boyun eğmenin bir ifadesi olan bu çoraplar genellikle donuk ve mat renklerde örülür. Hayattan hiçbir beklentisi olmayan, bu çorabı giyen kadınları mutlu eden tek şey ise kendisinin hala sevilip sayıldığıının bu desenle anlatılmış olmasıdır. Çünkü desenin ortasındaki kendisidir. Kenarlarındaki noktalar ise kişinin etrafındaki çoluk, çocuk ve sevenleridir (Acar, 2002).



Şekil 13. Yaşlılar tarafından giyilen çoraplar, Sivas (a) Kuşgözü (b) Elma topu (c) fincan içi (çark gemisi) (Acar, 2002)

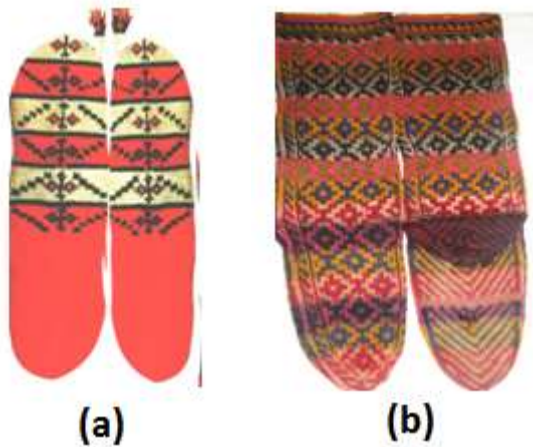
Harrell, (1981)’in Anadolu çorapları ile ilgili kitabında yer alan röportajda, köylü kadınlar, çocuk çoraplarının yetişkin çoraplarından ayıran tek farkın boyutları olduğunu, motifler açısından çocuk çoraplarına özgü bir yaklaşım bulunmadığını ifade etmişlerdir. Buna rağmen Anadolu’nun farklı yörelerinden çocuk çorabı örnekleri incelendiğinde motif açısından bir fark olmasa bile parlak ve renkli oldukları görülmektedir (Şekil 14).



Şekil 14. Çocuk çorapları (a) Bolu, Mengen (Güler ve diğ. 2013), (b) Bursa (Akpınarlı 2005)

#### 2.4. Giyen Kişinin Duygu ve Düşüncelerini İfade Eden Çoraplar

El örgüsü çorap motifleri kişinin sosyal durumunun yanı sıra dile getiremediği duygu, düşünce beklenti ve taleplerinin ifadesi olarak da iletişimsel bir fonksiyon yüklenmiştir. Örneğin kadının evliliğindeki mutluluğunu ifade ettiği çoraplara örnek olarak Sivas yöresinde yeni gelinlerin giydiği balkaymak motifli çoraplar ve Kayseri yöresinde “nazarlık” adı verilen çorap motifleri gösterilebilir. Nazarlık motifli çorapta yer alan iç içe geçmiş geometrik motifler ilişkiyi ve evliliği ifade eden sembolik anlam yüklenmiş olup kullanılan canlı parlak renkler ilişkideki mutluluğu yansıtan bir iletişim aracıdır (Şekil 15). Ayrıca desenlerin çok muntazam örülmesi mutluluğun, düzgün olmayan motifler ve mat renkler ise mutsuzluğun göstergesidir. Bazı yörelerde ise küpe ve saç bağı motiflerinin genç kızların evlilik isteklerini ifade ettiği bilinmektedir. Erkekler için örülen çoraplarda yer alan koçbaşı motifinin yanlarında motif yarım örülürse o evde başka bir erkek evlat daha istendiği anlaşılabilir. (Acar 2002, Erbek 2002, Özen 2008).



Şekil 15. Evlilikte mutluluğu anlatan çorap örnekleri

(a) Balkaymak motifli, Sivas-Zara (Acar 2002), (b) Nazarlık motifli çorap, Kayseri (Akpınarlı 2001).

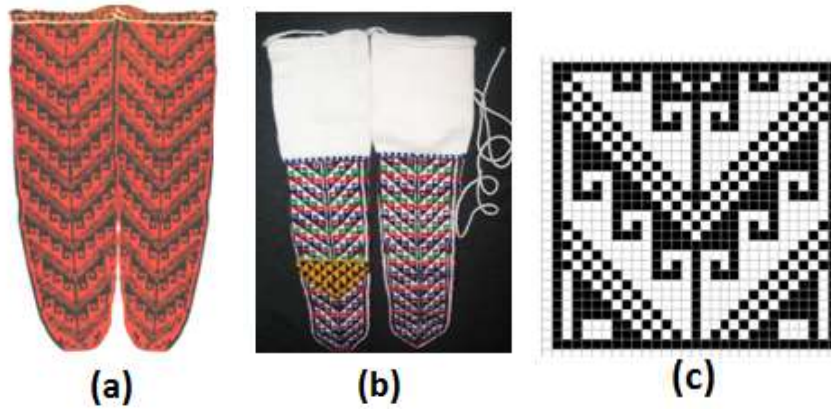
Sivas’ın Zara ilçesinde “yan yeritme” olarak bilinen motifle örülen çoraplar, genellikle yeni gelinler tarafından giyilir ve giyen kişinin çocuk isteğini dile getirir (Şekil 16). Gelin en kısa zamanda bu aileye mutluluğun ifadesi olan çocuklar doğurmak istediğini anlatmaya çalışmaktadır. Gençlerin giydiği hemen hemen bütün çorapların boğazında görülen çengeller, bu deseni tamamlar (Acar, 2002, Özen 2008: 160). Çorapta kullanılan geometrik motifler, vev kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir.

İncelenen örneklerde kadınların motiflerle ifade ettiği duyguların büyük çoğunlukla evlenme, çocuk sahibi olma isteği, ailesi içerisindeki mutluluğu yada mutsuzluğu ile ilgili olmasının Türk toplum yapısında kadına biçilen roller ve toplumsal cinsiyet algısı ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.



Şekil 16. Yan Yeritme motifli Zara çorabı (Acar, 2002) Çizim: Gökçe Coşkun

Sivas yöresinde “çengelli” adı verilen motifler ile örülen çoraplar orta yaşlı kadın ve erkekler tarafından giyilir ve bu çoraplarda kesin tavırlılık, inatçılık ve istediğini elde etme arzusunda olan insanların kararlılığı anlatılmak istenir. Bilhassa kız istemeye gidilirken giyilen bu çorabın sahibi, ‘kızı almadan buradan ayrılmam’ demek istemektedir (Acar, 2002). Sivas ve Ordu yörelerine ait çengel motifli çoraplarda vev kompozisyonla uygulandığı ve renkli desenli örgü tekniği ile örüldüğü görülmektedir (Şekil 17).



Şekil 17. Çengel motifli çoraplar (a) Sivas (Acar, 2002), (b) Ordu (Akpınarlı 2001), (c) Çengel motifi Çizim: Gökçe Coşkun

Sivas, Zara’da kayınvalideler tarafından giyilen “ceviz kıynağı” adı verilen motifte yüreği temsil eden şeklin parça parça olması, el kızı olarak nitelendirilen gelinin, çok sevdiği oğlunun sevgisine ortak oluşunu ve bundan duyulan üzüntüyü ifade eder (Şekil 18). Büyük motiflerin arasına küçük yürek motifleri konularak evladın hala çok sevildiği ifade edilmiştir (Acar, 2002, Özen 2008: 161). Çorapta kullanılan motifler, enine kompozisyonla düzenlenmiş ve renkli desenli örgü tekniği ile üretilmiştir.



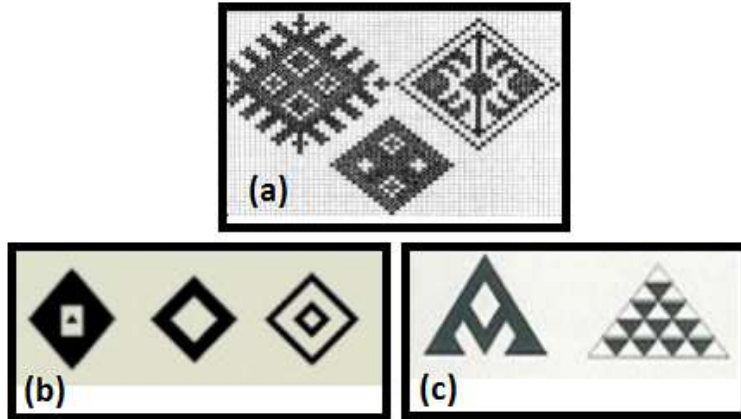
Şekil 18. Cevizkıynağı motifli Zara çorabı (Acar, 2002)

Tüm bu duygu ve düşüncelerin yanı sıra Anadolu çorap motiflerinde ifade edilen en önemli düşüncelerden birisi bereket, bolluk temennisidir. Çoraplarda bolluğu ve bereketi sembolize eden pek çok farklı motif kullanılır. Bunlardan bazıları, pıtrak, buğday, üzüm, ağaç, yılan, ejder, koç, tavukayağı, kabak çiçeği gibi motiflerdir. Şekil 19’da Afyon yöresine ait renkli desenli örgü tekniği ile örülmüş ve benekli kompozisyonla düzenlenmiş bolluk ve bereket temennisini ifade eden kabakçiçeği motifli el örgüsü çorap yer almaktadır.

Anadolu çoraplarında ifade edilen bir diğer yaygın ifade de kötü gözlere ve nazara karşı korunma düşüncesidir. Bu düşünceyi anlatan motifler arasında en bilinen örnekler, muska, nazarlık, göz, pıtrak motifleridir (Şekil 20). Nazara ilişkin olarak kullanılan motifler genellikle geometrik bir form olan eşkenar üçgenle sembolize edilmektedir. Bereketi simgeleyen bilinen pıtrak motifi aynı zamanda nazara karşı koruyucu olarak da bilinir.



Şekil 19. Kabak çiçeği motifli çorap, Afyon (Akpınarlı 2001)



Şekil 20. Nazara karşı korunma düşüncesini yansıtan motifler  
(a) Pıtrak (Nas 2012), (b) Göz (Erbek 2002), (c) Muska, nazarlık (Erbek 2002).

### 3. İLETİŞİM ARACI OLARAK ÇORAPLARDA KULLANILAN RENKLER

İletişimin en önemli etkenleri arasında yer alan renkler, bireylerin estetik zevklerini yansıtmamanın yanı sıra sembolik iletişim araçlarıdır. Renkler bazen duyguların, bazen belli düşünce ve ideolojilerin, bazen bireylerin toplum hiyerarşisindeki konumlarının sembelleri olarak iletişimde önemli bir rol üstlenmekte ve sözsüz iletişimin bir biçimi olarak görülmektedir. Tarih boyunca renklerden sanatta ifade aracı olma özelliğinin yanında insan düşüncesinin dışı vurulmasında sembolik olarak faydalanılmıştır. Yani soyut kavram ve düşünceler renklerin ışığı altında dışı vurulup hayat bulmuştur. Eski zamanlardan beri insanlar yaşadıklarını, hissettiklerini, üzüntü, sevinç, heyecan gibi duygularını renklere yansıtarak belirtmişlerdir. Renkler, farklı kültürlerde farklı anlamlara gelebileceği gibi evrensel olarak aynı iletişimsel anlamı taşıdığı durumlar da söz konusudur (Çalışkan ve Kılıç 2014, Çallı 2007, Ustakara 2011).

Renkler, simgeledikleri kavram ve anlamlar açısından, Türk kültüründe ve geleneklerinde önemli bir yer almaktadır. Türk el sanatlarında da renkler, tıpkı motifler gibi sözsüz bir iletişim ögesi olarak kullanılmış ve motiflerle ifade edilen duygu, düşünce ve mesajları destekleyici rol üstlenmiştir. Anadolu çorapları, yünün doğal boya ile boyanması ile elde edilen çok geniş bir renk yelpazesine sahip olmakla birlikte çalışma kapsamında yapılan incelemelerde ağırlıklı kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı görülmüştür.

Kırmızı renk özellikle Türk kültüründe önemli bir yere sahip olup, kök boya ile boyanan yünün aldığı renk literatüre Türk kırmızısı adı ile geçmiştir. Türk tarihinde kırmızı, saltanatı ifade eden hükümdarların otağlarında, şemsiye ve kıyafetlerinde kullanılan bir renktir. Ayrıca Türk kültüründe kırmızı renk, zenginliği, bolluğu, mutluluğu ve sevinci de sembolize eder (Kütük 2014, Sürmeli 2014).

Sarı renk, Altın renginde olduğu için pek çok toplumda üstünlük, kendine güven, metanet, bilgelik, şan, şöhret anlamları taşıyan genel olarak neşe, heyecan, hırs, özgürlük, açık görüşlülüğü sembolize eder. Türklerde de hakimiyetin ve gücün sembolü olarak sarı renk el sanatlarında sıkça kullanılmıştır. Turuncu renk ise pek çok kültürde heyecan ve mutluluk verici, dinamik, dikkat çekici, çarpıcı, iç açıcı, canlılık, cesaret, güven verici ve yapıcı bir renktir (Çalışkan ve Kılıç 2014, Küçük 2010).

Yeşil renk pek çok kültürde inanç ve barış duygularını destekleyen bir renktir (Çallı 2007). İslam toplumlarında din, iman ve ebediyetin simgesi olan yeşil renk, genel olarak doğayı, cenneti, huzuru, tazeliği, verimliliği, doğurganlığı ve sonsuz mutluluğu temsil eder (Çalışkan ve Kılıç 2014, Sürmeli 2014).

Mavi, gökyüzü ve suyun rengi olarak bilindiği için genel olarak sonsuzluk ve huzurun rengi olarak bilinmektedir. Bu yüzden de sakinleştirici bir renk olarak hassasiyet, barış, sadakat anlamında da kullanılır (Çalışkan ve Kılıç 2014). Türklerin İslamiyet'i kabulden önceki inanışlarına temel oluşturan ve gökyüzünün rengi olması sebebiyle mavi rengin Türkler arasında önem arz ettiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle pek çok el sanatı ürününde mavi renk kullanımı yaygındır (Kütük 2014). Halı kilim gibi el sanatları ürünlerinde kullanılan mavi rengin asaleti ve ihtişamı ifade ettiğine dair görüşler de mevcuttur (Sürmeli 2014).

Pek çok kültürde umutsuzluğu, başkaldırıyı, bilinmezliği, ölümü ve matemi simgeleyen siyah renk, aynı zamanda gücü, soyluluğu, ağırbaşlılığı, otoriteyi, akli, gücü, erdemi, gizemi de temsil etmektedir (Çalışkan ve Kılıç 2007, Çallı 2007). Siyah renk bazı Türk devletlerinde hakimiyet sembolü olarak görülerek bayraklarda kullanılmıştır (Kütük 2014). Türklerde toprağın rengi sarı veya siyah renkle ifade edilirken el sanatlarında kullanımında dünya sıkıntılarını arınmayı sembolize ettiği de söylenebilir. Bazı el sanatları ürünlerinde ise beyaz ile birlikte kullanılarak zıtlığı ifade eder (Okca ve Genç 2015, Sürmeli 2014).

Pek çok kültürde masumiyet ile ilişkilendirilen beyaz renk beraberinde akla mutluluğu da getirmektedir. Beyaz renk Türk kültüründe de sıkça kullanılırken ululuk, adalet ve güçlülük anlamlarını barındırmaktadır. Beyaz renk genel olarak aydınlık, masumiyet, barış, neşe, saflık, tazelik, hoşgörü, temizlik, teslimiyet ve ölümsüzlüğün rengidir (Çalışkan ve Kılıç 2014, Çallı 2007). Anadolu çoraplarında beyaz renk çoğunlukla yünün doğal rengi ile kullanılmış olup, zemin rengi olarak yada gelin ve damat çoraplarında düz veya ajurlu örgü ile kullanıldığı görülmüştür.

Yapılan çalışmada Anadolu'da kadın çoraplarının renk açısından daha zengin olduğu erkek çoraplarında ise siyah ve beyaz ağırlıklı daha sade renklerin tercih edildiği görülmüştür. Ayrıca çoraplarda kullanılan renklerin parlaklığı mutluluğun ve sevincin ifadesi iken mat renklerin mutsuzluğu ifade ettiği görülmüştür. Sivas, Zara yöresinde gelin ve damat çorapları çok renkli iken pek çok yörede beyaz ağırlıklı sade çoraplar tercih edilmektedir. Asker çorapları siyah zemin üzerine farklı renklerdeki motiflerle örülmüş olup, gençlerin ve çocukların giydiği çoraplarda daha çok canlı renklerin, yaşlıların giydiği çoraplarda daha mat renklerin tercih edildiği ifade edilebilir.

#### 4. SONUÇ

Geleneksel sanatlar, ülkenin gelenek, görenek ve yaşam biçiminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında, geliştirilmesinde ve devam ettirilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Türk El sanatlarının önemli ve en eski dallarından biri olan el örgücülüğü, geçmişten günümüze dek ihtiyaçların karşılanmasında, giyecek ve ev eşyası ve süs eşyalarının yapımında kullanılagelen önemli bir tekniktir. El sanatları içerisinde çok rastlanılan ve tamamı örülerek oluşturulan ürünlerin başında çoraplar gelmektedir. Zengin el sanatları ürünleriyle geniş bir yelpazeye sahip olan Anadolu'nun her bölgesinde farklı el örgüsü çoraplar görmek mümkündür. Motifler, çorapların renklerle birlikte en belirgin özelliğidir ve çoraplara farklı anlam ve önem kazandırır. Çorapların bitkisel, geometrik, figürlü, nesnel ve sembolik motifleri, ören kişinin duygusunu, düşüncesini, yansıtır.

Sözlü iletişimin bittiği yerde devam eden sözsüz iletişim kişilerin, toplumların, nesillerin birbirini anlaması, iletişimin devamlılığı açısından oldukça önemli bir faktördür Sözsüz iletişim, duygu ve düşünceleri yetkin biçimde dile getirmeye, bireyler arasındaki ilişkilerin tanımlanması ve belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Motifler ve renkler tarih boyunca bireylerin kendilerini ifade etmek yada bir mesaj vermek amacı ile kullandığı sözsüz iletişim araçları olmuştur. Anadolu'da ataerkil aile yapısı dolayısıyla bazı duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi, el sanatları ürünleri ile özellikle de el örgüsü çorapların renk ve motifleri ile sağlanması gelenek haline gelmiştir. Kadınlar yazılı veya sözlü olarak ortaya koyamayacakları sevinçlerini, özlemlerini, kayıplarını, dileklerini ve hayal dünyalarını, el örgüsü çorap gibi ürünlerde kullandıkları renk ve motiflerle ifade etmişlerdir.

Endüstrileşme, küreselleşme, değişen yaşam şartları, sosyo-kültürel yapı ve moda algısı sebebi ile Anadolu'da orijinal kullanım alanlarını kaybeden el örgüsü çoraplar, artık sadece gelenekler doğrultusunda bir nostalji unsuru olarak yada turistik amaçlarla örülmekte ve satılmaktadır. Bu önemli kültür mirasının yaşatılması ve yeni nesillere aktarılabilmesi önem taşımaktadır. Günümüz toplumunda bireylerin kendilerini ve kişisel bakış açılarını giysi ve aksesuarları ile ifade etme eğilimleri söz konusudur. Özne yapıdaki düşünceleri ve sahip oldukları kültür çerçevesinde oluşturdukları mesajları kolektif ortama aktarırlarken bireyler moda ait unsurları kullanmaktadırlar. Bu bağlamda üretici firmaların geleneksel motifleri iletişimsel fonksiyonu açısından ele alarak günümüz estetik algısı ve moda anlayışına uygun yeni tasarımlar yapması hem bu kültürün yaşatılmasına hem de yaratıcı tasarımların ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır.

#### KAYNAKLAR

- Akpınarlı, H. F. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik, Desen, Renk ve Kullanım Özellikleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AKPINARLI, H.F. (2001) El Örgüsü Çoraplar Koleksiyonu, Karma Sergi, 28.Uluslararası Silifke Kültür Haftası Silifke-İçel, 20-26 Mayıs
- Akpınarlı, H. F. (2005). Bursa Yöresi El Örgüsü Çoraplarının Halk Kültüründeki Yeri ve Önemi, Bursa Halk Kültürü, II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı Cilt III. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Akpınarlı, H.F. ve H.S. Ortaç (2009) "Sivas El örgüsü Çorapların Motif ve Kompozisyon Özellikleri", Cumhuriyet Dönemi Sivas Sempozyumu bildirileri (27-30 Ekim 2008 ),639-656, Sivas
- Akpınarlı, H.F. (2010), Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif Ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi, 1. Uluslar Arası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi Ve Sanat Etkinlikleri Akşehir,20-21 Kasım.2008.Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayın:192,147-156
- Çalışkan, N., Kılıç, E. (2014). Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili. Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 15(3).
- Çallı, İ. D. (2007). Bir Sözsüz İletişim Ögesi Olarak Renk ve Renk Kullanımının Basılı Reklam Araçlarında Tüketici Algısı Üzerine Etkisi (Doctoral Dissertation, Ege Üniversitesi).
- Er, B., Hünerel, Z.S. (2012). Bir iletişim aracı olarak el sanatları, Batman University International participated Science and Culture Symposium, 18-20 Nisan, Batman, Türkiye.
- Erbek, M. (2002). Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri. TC Kültür Bakanlığı.

- Güler, M., Akpınarlı, H.F, Ortaç, S., Büyükyazıcı, S., Erkaplan, E., Kurt, G. (2010). Hemşin Çamlıhemşin El Örgüsü Çoraplar, Hazar Matbaacılık, Ankara.
- Güler, M., H.F. Akpınarlı, A. Soysaldı, N. Ülger, Z. Balkanal, G. Kurt, E. Koçak (2013) Mengen El Sanatları. Fırat Ofset. Ankara.
- Harrel, B., (1981). Anatolian Knitting Designs: Sivas Stocking Patterns, Redhouse Press,
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0M](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0M), 01.09.2016, iletişim.
- Karademi, A. (2015). El Emeği Köylü Çoraplarının Dili, Egeden Dergisi, 22, 64-67.
- Kılıç, S. (2010). Sosyo-Kültürel/Sanatsal Ve İkonografik Bağlamda Gagavuz Türk Kimliğinin Göstergeleri, Jurnal of World of Turks, 2(1), 295-311.
- Küçük, S. (2010). Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı. Bilig, Yaz, (54), 185-210.
- Kütük, A. (2014). İslam/Türk Devlet Ve Toplum Geleneğinde Renkler ve Anlamları. *Türkiyat Mecmuası*, 24(2), 133-170.
- Nas, E. (2012). Konya Yöresi El Sanatlarında Anlam Yüklü Motiflerin Halk Diline Yansıması, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7(1), 1619-1633.
- Okca, A.K., Genç, M. (2015). Anadolu Halı ve Kilimlerinde Renk, SOBİDER, Sosyal Bilimler Dergisi, 2(4), 235-246.
- Onuk, T., Akpınarlı, H. F. (2008) “Konya Yöresi El Örgüsü Çorapların Motif Kompozisyon Açısından Değerlendirilmesi” Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi. Konya Özel Sayı.5,59-66
- Oransay, L.D. (2012). Geleneksel Türk El Sanatlarının Çağdaş Türk Seramik Sanatına Yansımaları, Mesleki Bilimler Dergisi, 1(3), 13-21
- Özbel, K. (1976). Türk Köylü Çorapları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Özen, K. (2008). Sivas Yöresi Geleneksel El Sanatları, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Salt, A. (2010). Ansiklopedi, Semboller, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.
- Sürmeli, K. (2014). Konya Selçuklu Halı Motiflerinin Ekslibrislerde Yorumlanması. Tarih Okulu Dergisi, 7(XVII), 359-374.
- Ustakara, F. (2011). Kişilerarası İletişimle Bağlantılı Renk Olgusunun Bireysel Çağrışım Boyutuna Yönelik Bir Alan Araştırması: Gaziantep Örneği. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 6(4), 138-154.
- Yazar, L.S., (2009). Bursa İli Dağ Yöresinde Sorgun, Kocakovacık, Gedikören, Çeki Köyleri Çorap Örucülüğü Ve Bunların Günümüz Tasarımlarına Uygulanması, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

## İLK TEKSTİL ÜRÜNÜ OLAN “KEÇE SANATININ” GÜNÜMÜZDEKİ UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

H. Nurgül BEGİÇ

Doç. Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. begicnurgul@gmail.com

### ÖZET

Keçe, koyun, kuzu gibi hayvansal liflerin sıcak su ve sabun yardımıyla, nemli bir ortamda sıkıştırılmasıyla yapılan atkısız ve çözgüsüz en eski tekstil ürünlerindedir. İlk çağlarda insanların olumsuz doğa koşullarına karşı koymak amacıyla, örtünme ve barınma ihtiyaçlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Keçecilik, hayvancılığın ve soğuk iklim koşullarının bulunduğu bölgelerde asırlar boyunca varlığını sürdürmüştür. Tarihsel süreçte yaşamın birçok alanında kullanılan keçe, Orta Asya'dan Anadolu topraklarına taşınarak Türk kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Keçecilik Türklerin Anadolu topraklarındaki tarihinde Ahilik sisteminde ayrı bir zanaat ve işkolu olarak usta-çırak ilişkisi içinde geleneksel yöntemlerle sürdürülmüştür. Sanayi ve teknolojinin gelişimine bağlı olarak doğal liflerin yanında çeşitli sentetik liflerin üretimi sonucu keçenin yerini yeni tekstil ürünleri almıştır. Köyden kente göç, yaşam biçiminin değişmesi ve modanın etkisiyle giyim-kuşam alanındaki değişimler keçenin kullanım alanını daraltmıştır. Ancak son yıllarda sağlıklı yaşam kavramının öne çıkması ile doğal liflerle üretilen ürünler tercih edilmeye başlanmış ve keçeye olan ilgi artmıştır. Bu gelişmeler sonucu, geleneksel ustaların yanında iç mekân, giyim-kuşam ve aksesuar alanında keçeyi kullanan pek çok sanatçı ve tasarımcı yetişmeye başlamıştır. Bu bildiride, geleneksel keçe sanatının tarihsel süreçteki değişimleri ve günümüzdeki yeni uygulamaları ele alınacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Keçe, Geleneksel Usta, Moda, Sanat, Tasarım

### A STUDY ON TODAY'S APPLICATIONS OF “FELT ART”, THE FIRST TEXTILE PRODUCT

#### ABSTRACT

Felt is one of the oldest textile products without weft and warp produced by compressing animal fibers such as sheep and lamb through hot water and soap in a humid environment. It emerged in order to be protected against unfavorable natural conditions and needs of covering and sheltering in ancient times. Felt making continue its existence for ages in regions where animal husbandry and cold weather conditions are presented. Felt, which has been used in various parts of life in the historical context, has carried along from Central Asia to Anatolia and has an important place in Turkish culture.

Felt making continued through traditional methods in Anatolia as a separate craft and profession within the context of master-apprentice relationship in Ahi order. Depending on the developments in industry and technology felt is substituted by new textile products as a result of production of synthetic fibers as well as natural fibers. Due to changes in apparel because of rural-urban migration, changes in lifestyle and effects of fashion narrowed down the usage are of felt. However in recent years with the rise of healthy living concept, products with natural fibers are began to be preferred and the interest on felt has increased. As a result of these developments, many artists and designers are began to be trained who use felt in indoor, apparel and accessories as well as traditional masters. In this declaration changes in traditional felt art in historical context and today's applications will be addressed.

**Keywords:** Felt, traditional master, fashion, art, design



## GİRİŞ

Toplumlara farklı kimlik kazandıran ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerin başında “gelenekleri” gelmektedir. Bu bağlamda, Türkler de tarih boyunca kendilerine has geleneklerini oluşturmuşlardır. Bu oluşumda yaşam biçimi etkili olmuştur. Değişen yaşam biçimleri gelenekleri de değişime zorlamıştır. Türk kültürü içerisinde var olan geleneksel Keçecilik sanatı da sürekli gelişim ve değişim içerisindedir. Keçecilik sanatı da başta yaşamsal ihtiyaçlardan doğmuş, zaman içerisinde işlevleri çoğalarak değişen taleplere göre şekillenmiştir. Bu değişimin nedeni, toplumun her geçen gün farklılaşan yaşamsal ihtiyaçlarıdır. Keçecilik sanatının sürdürülebilirliğini, önceki kuşaktan aldığı kültürel birikime kişisel yorum katarak yaşanan dönemin ihtiyaçlarına uygun işlevsel üretim yapan ustalar sağlamışlardır.

Sözlükte Keçe; “Yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş” (<http://www.tdk.gov.tr>) olarak tanımlanmakta olup, başka bir ifadeyle; “Yün liflerinin sıcak su ve sabun yardımıyla nemli bir ortamda sıkıştırılmasıyla oluşturulmuş atkısız ve çözümsüz tekstil ürünüdür. Bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi keçe, bilinen en eski ve en basit tekstil örneklerindedir. Yaşamın birçok alanında ihtiyacı karşılaması, keçeye olan talebin sürekliliğini ve geleneksel el sanatı olma özelliğini kazandırmıştır. Geleneksel el sanatları ihtiyaçlardan doğduğuna göre, bir ihtiyacın doğması da iklim ve çevre şartları yanında toplumun o döneme ait sosyal ve kültürel özellikleri ile yaşam biçimine bağlıdır.

## TARİHÇE

Türkler Orta Asya’da İskit, Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerini kapsayan yaklaşık 1.500 yıllık tarihsel süreçlerinde yaşadıkları coğrafyanın zorlu şartları nedeniyle konar-göçer yaşam sürdürmüşler ve hayvancılıkla geçinmişlerdir. Kültürleri de bu yaşama uygun olarak gelişme göstermiştir. Hareketli yaşam nedeniyle çadırlarda yaşamışlar ve kolay taşınabilir eşyalar kullanmışlardır. Yaşamsal ihtiyaçlarının büyük bir kısmını besledikleri hayvanlarından elde etmişlerdir. Bu bağlamda çuvallar, çadır örtüleri, yer yaygıları, çizme, çorap, pantolon, yağmurluk, palto ve başlıklarını keçeden yapmışlar ve yünlerini besledikleri hayvanlardan elde etmişlerdir. Yapılan arkeolojik kazılarda bulunan eserler o döneme ait yaşam hakkında önemli bilgiler vermektedir. “Kurganlardan çıkarılan materyaller arasında, Hun erkeklerinin giydiği deri veya keçe elbiseler, kulaklı keçe başlıklar, dokuma bezden veya yünden iç çamaşırları, kendir liflerinden dokunmuş beyaz ince bir kumaştan imal edilmiş gömlekler, keçeden yapılmış bir kaftan, deriden yapılmış bol veya dar pantolon, tokalı, üzerinde bazen süslü plakalar bulunan deri kemer, kuşak, tabanları sert diğer kısımları yumuşak deriden çizme veya bot ve keçe/yün çorap kullanmaktaydılar” (Çoruhlu, 2002:54-76).

IX. yüzyıldan itibaren başlayan Türklerin Anadolu’ya göçü, 1071 Malazgirt Zaferi ve 1221-1260 yılları arasında Moğolların Türkistan’a yaptığı saldırılarla hız kazanmış ve devam eden göçler sonucunda bu topraklar onların yeni yurtları olmuştur. “Orta Asya’dan Anadolu’ya IX. yüzyıldan başlayarak küçük gruplar, XI. yüzyıldan itibaren büyük kitleler halinde gelmeye başlayan Oğuz ve Türkmen boyları, Anadolu’nun bugünkü kültürel yapısını oluşturmaya başlamışlardır” (Erden, 1999: 4). Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya göç ederek konar-göçer yaşamdan yerleşik hayata geçmeye başlaması ile birlikte, diğer üretim alanları gibi Keçecilik de değişen yaşam tarzına uygun ihtiyaçları karşılayan geleneksel meslek olma özelliğini kazanmıştır. Türkler Orta Asya’da kazandıkları kültürel birikimlerini Anadolu’ya taşımışlardır. “Denebilir ki, insan gittiği her yere ve egemenlik kurduğu her alana el sanatlarını ve bu sanatlara ilişkin kültürünü de taşımıştır” (Arlı, 2003: 67). Keçecilik, Anadolu Selçuklu Devleti, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı İmparatorluğu döneminin büyük bir kısmını kapsayan 650 yıllık dönemde diğer el sanatlarıyla birlikte Ahilik kurumu içinde en verimli dönemini yaşamıştır. Halkın büyük bir kısmının tarım ve hayvancılıkla geçinmesi, özellikle soğuk iklim şartlarında yaşayan toplulukların barınma ve giyim kuşam ihtiyaçlarını kendi hayvanlarından elde ettikleri yünden üretilen keçe ürünlerle karşılanmasını gerektirmiştir. Bu dönemde çeşitli başlıklar, yer yaygıları, ev eşyaları ve giyim kuşam malzemeleri keçeden üretilmiştir.

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa’da sanayi devriminin etkisiyle seri üretim artmış ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak tekstil ürünlerinin çeşitlenmiştir. Avrupa’daki bu gelişmeler sonucunda giderek saray ve çevresi de dokuma ve diğer el sanatları konusunda yüzünü batıya çevirmiştir. “Sanatkâr zümresinin varlığının temel sebebi saraydır. Ancak halk kültürüne ait zanaatsal çalışmalar saray ve yönetici çevresinde gündeme gelseler bile taşraya ait, basit, kaba halk uğraşları olarak kabul edilirdi” (Uğurlu, 2005: 10). Bu dönemde yabancılar yapılan ekonomik anlaşmalar sonucu Osmanlı pazarlarına hâkim olmuşlardır. Bu gelişmeler sonucu Anadolu’da küçük atölyelerde geleneksel yöntemlerle üretim yapmaya çalışan keçeci esnafı sıkıntılı bir sürece girmiştir. Bu dönemde keçe, köy ve kasabalarda yaşayan düşük gelirli halkın kullandığı ürün olmuştur. Osmanlı devlet yönetimi keçeyi daha çok askeri ihtiyaçlar için yaptırmıştır. Bu ürünler; Çadır örtüsü, yağmurluk, çizme, at koşum takımları ile askerlerin giydiği başlıklardır.

Osmanlı İmparatorluğunun yıkılarak Cumhuriyetin kurulması ile birlikte toplum yaşamını etkileyen kanunlar çıkarılmıştır. Şapka ve kılık kıyafet ile tekke ve zaviyelerin kapatılması kanunları keçe kullanım alanı daralmıştır. Makineleşme ile tarım alanında iş gücünün daralması ve sanayileşme ile yeni kurulan fabrikaların ortaya çıkan işçi ihtiyacı 1950’li yılların başından itibaren köyden kente göçü hızlandırmıştır. “Bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda Türkiye’de daha önce tarım ve hayvancılıkta çalışan nüfusun büyük bir bölümü, diğer bazı nedenlerin de etkisiyle, sanayi tesislerinin bulunduğu kentlere göç etmiştir. Bugün Türkiye nüfusunun yaklaşık %70’inin kentlerde yaşadığı bilinmektedir” (Özdemir, 2001: 125). Yaşam şartlarının değişmesi keçe ürünlere olan ihtiyacı azaltmıştır. Keçeden üretilen başlıklar, tarikat kıyafetleri, giyim kuşam ürünlerinin birçoğunda üretim durma noktasına gelmiştir. “Köyden kente göçle birlikte yaşam tarzı değişmiş, ihtiyaçlar farklılaşmış ve kültürel değişim süreci yaşanmıştır. Bu bağlamda geleneklerde de değişim kaçınılmaz olmuştur” (Begiş, 2014: 291).



**Kepenek ve Keçe yer yaygısı. İzmir Ödemiş Mustafa Yünel Atölyesi. H. N. Begiş arşivi.**

## YENİ ÜRETİM ARAYIŞLARI

Keçecilik sanatı için devam eden olumsuz süreç 2000’li yılların başına kadar sürmüştür. Bu dönemde moda kavramı giderek öne çıkmış ve dünyayı etkilemeye başlamıştır. “Moda, giyim,

davranış, ev, döşeme, makyaj gibi alanlarda topluma ya da toplumun geniş bir kesiminde yaygın ortak tutum ve anlatım özellikleri bütünüdür” (Sözen ve Tanyeli, 1994: 164). Moda sektörünün medya ve internet ağını kullanarak dünyayı etkileyen bir güce erişmesi ile birlikte, bu alana yatırım yapan şirketler sürekli yeni ürünlerini tanıtarak pazarlamaktadırlar. Türkiye’de de moda sektöründe benzer gelişmeler yaşanmış ve keçe geleneksel ürünler dışında giyim kuşam alanında tasarımcıların her geçen gün kullanım alanını genişlettikleri bir tekstil ürünü haline gelmiştir. Bu bağlamda, tasarımcıların yeni ürün arayışları keçenin yeniden gündeme gelmesine neden olmuştur.



#### **Almanya 12. Textil Art Berlin. 2016. Keçe tasarımları. H. N. Begiç arşivi.**

Çevre ve insan sağlığına olumsuz etkileri olan, tekstil üretim sürecinde kullanılan malzemeler, boyar maddeler ve kimyasalların yerini artık doğal lifler ve doğal boyar maddelerin alması hedeflenmektedir. Sağlıklı tekstil ürünlerine olan talebin her geçen gün artması, hayvansal liflerden üretilen keçeğe olan ilgiyi arttırmaktadır. “Yeşil tekstil” kavramının giderek önem kazanması, sağlıklı doğal lif ve çevreye zarar vermeyen doğal boyalardan üretilen tekstil ürünlerinin bilinçli tüketiciler tarafından tercih edilmesine neden olmaktadır. Bu gelişmeler geleneksel keçe sanatımızın yeniden canlanmasına neden olacak gelişmelerdir.



#### **Almanya 12. Textil Art Berlin. 2016. Keçe tasarımları. H.N. Begiç arşivi.**

Yurt içi ve yurt dışından gelen taleplerin çokluğu keçeğe olan ilginin sadece tüketiciler için değil, gelir getiren bir alan olarak üretici olmak isteyenlerin de bu sanata yönelmelerine yol açmaktadır. Moda ve tekstil sektörüne eleman yetiştirmek üzere üniversitelerde moda, tekstil ve el sanatları eğitimi bölümlerinde yapılan atölye destekli eğitimin yanında bu alana ilgi duyanların geleneksel ustaların yanında bir süre kurs alarak hızlı bir şekilde üretime girmek istemeleri ve sektörde tasarımcı olarak yer alma talepleri her geçen gün artmaktadır. Ayrıca üniversite eğitimi dışında çeşitli kurslarda Keçecilik eğitimi alanların da sektörde yer almak için çaba gösterdikleri görülmektedir. Diğer taraftan, geleneksel keçe ustalarının da işlerini geliştirerek daha çok gelir elde etmek amacıyla çalışmalar yaptıkları gözlenmiştir.



Almanya 12.Textil Art Berlin.2016.

H. Nurgül Begiç Keçe takı tasarımı

### Keçe tasarımları. H. N. Begiç arşivi.

Son dönemde keçeden yapılan tasarımların daha çok giyim kuşam, aksesuar ve iç mekân süslemeleri alanında olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel keçe ürünlerin üretilmesi günümüzde ustalar tarafından talebe bağlı olarak geleneksel atölyelerde üretimine az da olsa devam etmektedir. Daha çok sipariş üzerine çobanlar için kepenek, eyer ve semer keçeleri, develer için havutluk keçeleri ve yer yaygıları üretilmektedir. “Türk Keçecilik Sanatı Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan tarihsel süreçte değişim ve dönüşümlerle sürdürülen önemli geleneksel el sanatlarından olma özelliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir (Begiç, 2014: 55).



### Almanya 12.Textil Art Berlin. 2016. Keçe tasarımları. H. N. Begiç arşivi.

Ülkemizde keçe alanında üretim yapanlar daha çok tek başına çalışmaktadır. Bu konuda kurulmuş bir örgüt bulunmamaktadır. Bu nedenle bilgi paylaşımı çok az olup, daha çok internet ortamında olmaktadır. Yurt dışında ise, Keçecilikle uğraşanların kurduğu birlikler, malzeme ve tecrübe paylaşımları yapmakta, sık sık keçe çalıştayları yaparak bu alandaki gelişmeleri üyeleriyle paylaşmaktadırlar. Tekstil alanında kurulan meslek birliklerinin düzenlediği fuarlar, festivaller, sanat çalıştayları, yeni keçe tasarımlarının bir arada bulunduğu katalog ve kitaplar her geçen gün çoğalmakta ve yapılan etkinliklerle bu alanı daha çok geliştirecek yapıya kavuşturılmaktadır. Rusya ve Türkiye Cumhuriyetler başta olmak üzere Keçecilik sanatı gruplarının en yaygın olduğu ülkeler arasında İrlanda, İtalya, Almanya Amerika, Fransa ve Japonya bulunmaktadır. Amerika’da 2010 yılında yayımlanan “500 Felt Objects” isimli kitap dünyadaki keçe tasarımcılarının ürünlerini bir araya getirmiştir. Dünyada yapılan bu tür etkinliklerle keçeciler birbirini takip etmekte, yeni gelişmelerden haberdar olmakta ve birbirleriyle yeni üretim ve gelişmeleri paylaşmaktadırlar.



### Keçe tasarımları. H. Nurgül Begiç çalışmaları.

Geleneksel değerlere olan ilgi medyanın etkin gücüyle büyük bir ivme kazanmış, ülkemizde yaşayan geleneksel keçe ustalarımız yurtdışından birçok davet almışlardır. Ayrıca bazı araştırmacılar ve konuyla alakalı çalışan kişiler ülkemize gelerek ustalarımızdan aldıkları bilgilerle kendilerini geliştirmişlerdir. Günümüzde bu sanatı yaşatmak ve geleceğe taşımak için emek veren; Konyalı Mehmet Girgiç, Yalvaçlı Gencer Kondal, Tireli Arif Cön, Afyonlu Ahmet Yaşar Kocataş ile ustalarından öğrendiği geleneksel sanatı bilimsel anlamda belli bir disipline oturtturarak geliştirmeye çalışan akademisyenler bulunmaktadır. Artan ilgiye paralel olarak ülkemizde faaliyet gösteren üniversitelerde bu sanatın geliştirilmesi ve geleneği modernize etme hedefiyle bölümler açılarak keçe atölyeleri kurulmaktadır. Keçecilik zaman içerisinde zanaat sanata dönüşmüştür. Özellikle tekstil, moda, geleneksel el sanatları bölümlerinde keçe yapımı yaygın olarak yapılmaktadır. Bu çalışmalarla bir taraftan geleneksel Keçecilik sanatının işlevsellik alanları çoğaltılarak sürdürülebilirliği sağlanırken, diğer taraftan da ulusal ve uluslararası boyutta bilinirliği arttırılmaya çalışılmaktadır.



Keçe tasarımı. H.Nurgül Begiç



Keçe tasarımı. H.Nurgül Begiç

## SONUÇ

Orta Asya'dan kültürünü Anadolu'ya taşıyan Türklerin ata sanatı olan Keçecilik, 2000'li yılların başından itibaren iç mekân, aksesuar, giyim kuşam alanlarında tekstil ve moda tasarımcıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Hayvansal liflerden üretilen ve insan sağlığı için son derece iyi olan keçenin, zaman içinde kullanım alanları çoğalmış iç mekân, giyim kuşam ve aksesuarlar için önemli bir tekstil ögesi olmuştur. Bu durum Keçecilik sanatı için sevindiricidir. Çünkü gelecek kuşaklara aktarılması noktasında, yeni ürünlerin, farklı tasarım ve motiflerin ortaya çıkmasına katkı sağlayacaktır. Modern çağın gerekliliği olan güncelliği yakalamak adına da geleneksel bağlardan kopmamak bu işin asıl gayesi olmalıdır.

Bu gelişmeler sonucunda keçe, geleneksel ustaların üretimleri dışında pek çok sanatçı ve tasarımcı tarafından yeni ürün tasarımlarında kullanılmaya başlamıştır. Bu kişilerin bir kısmı kısa süreli kurslarda aldıkları yetersiz eğitimlerle hatalı ürünler üretmektedir. Bu ürünlerin bir kısmı turizm merkezlerinde pazarlanmaktadır. Sahada yapılan araştırmalarda, bu tür üretimlerin kalitesiz yünlerle, yeterli keçeleştirme yapılmadan satışa sunulduğu görülmüştür. Yerli ve yabancıların hediye, koleksiyon ya da farklı amaçlarla satın aldığı bu ürünler, belli bir süre sonra ilk alındığı andaki özelliklerini kaybederek deformasyona uğrayacaktır. Bu da geleneksel keçe sanatımızın yanlış tanıtılmasına sebep olacaktır.

Keçenin hayvansal liflerden yapılması ve insan vücuduna uyumlu olması sebebi ile tekstil ve moda tasarımcılarının dikkatlerini çekerek modanın etkisiyle iç mekân, giyim kuşam ve aksesuarlarında kullanımının her geçen gün yaygınlaşması sevindiricidir. Diğer taraftan yükseköğretimde ilgili fakültelerde Keçecilik uygulamalı olarak programlara konularak yeni kuşaklara aktarılması sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından önemlidir. Ayrıca, yapılan keçe tasarımlarında yeni motif ve renklerin kullanılmasının yanında geleneksel motif ve renklerin de kullanılması teşvik edilerek yaşatılması sağlanmalıdır.

## KAYNAKLAR

Arlı, M. (2003). Halkbilimi Müzeciliği ve El sanatları. Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri. Gazi Ün. Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi. Ankara: Başak Matbaacılık.

Begic, H. N. (2014). Gelenekteki Değişim ve Keçecilik Sanatı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çoruhlu, Y. (2002). Hun Sanatı. Türkler Ansiklopedisi. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. (c.4. s.54-76).

Erden, A. (1999). Anadolu Giysileri. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara: Dumat Ofset.

Özdemir, N. (2001). Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi. Milli Folklor Dergisi. 7(51), 119-129. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Sözen, M., Tanyeli, U.(1994). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uğurlu, A. (2005). Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatları. V.Türk. Kültürü Kongresi. Ankara: A.K.M Yayınları.

<http://www.tdk.gov.tr> (Büyük Türkçe Sözlük, erişim tarihi: 12.08.2016)

## MODA TASARIMINDA YENİ BİR GÖRSEL DİL ÜZERİNE ATÖLYE ÇALIŞMASI

Safiye SARI

Yrd. Doç., Atatürk Üniversitesi, G.S.F., Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü,  
safiye.sari@atauni.edu.tr

### ÖZET

Giyim kavramının geleneksel terminolojisi içinde giderek genişlediği ve yenilendiği günümüz moda sanatlarında, tasarım süreçlerinden bahsedilirken artık tasarımın yanı sıra bilim ve teknolojiye ilişkin tanımlar da kullanılmaya başlanmıştır. Teknoloji ve tasarıma ait her söylem aynı zamanda, bilim – teknoloji- moda tasarımı üçgenindeki kavramların arasını da güçlendirmiştir. Tasarımsal açıdan birbirlerine yaklaşan bu kavramlar, beraberinde yeni bir görsel dilin de gelişmesine zemin hazırlamıştır. Artık, yeni yüzyılın özgün giysi tasarımları; farklı olanı arayan veya farklı olana gönderme yapan, beden ile güçlü bir ilişki kuran, önceden düşünülmemiş veyahut kimse tarafından deneyimlenmemiş yeni bir görsel dilin ürünü olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Bir atölye çalışması olan “Moda Tasarımında Yeni Bir Görsel Dil”, dijital sanatın moda tasarımı alanına getirdiği yeni ve farklı uygulamaları, biçimleri ve düzenlemeleri konu edinmiştir. Çalışmanın uygulamalar kısmını oluşturan özgün giysi tasarımının desen – model – uygulama aşamalarında kullanılan “dijital tekstil baskı tekniği” atölye çalışmasının sınırlarını oluşturmakla beraber aynı zamanda bu atölye çalışmasında; araştırmacının Güzel Sanatlar alanında hazırladığı araştırmasının tasarım, sanat ve teknoloji bağlamında uygulanabilirliğini gösteren tasarımsal süreçler, görsel örnekler yardımıyla değerlendirilmekte ve araştırma sonunda elde edilen kazanımlar okuyucuya aktarılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Moda Tasarımı, Dijital Tekstil Baskı Tekniği, Atölye Çalışması

### ABSTRACT

Clothing that expanding the concept of fashion in contemporary art and traditional terminology has been reinstated in the discussion of the design process now, as well as science and design has been used in definitions of technology. I say all of the technology and design at the same time, science - technologies has strengthened the international fashion design concept of the triangle. these concepts are approaching each other in conceptual terms, it paved the way for a new visual language to evolve with it. Now, original clothing designs of the new century; referring to the callers with different or different, establishing a strong relationship with the body, not previously considered Or, experienced by one began to come up as the product of a new visual language.

A workshop called "Fashion Design A New Visual Language" new and different applications that bring the digital art of fashion design, format and regulations and adopted the issue. the pattern of the applications that make up part of the study design clothing - model - used in the implementation stage of "digital textile printing technique" but at the same time create the boundaries of workshops on this workshop; The design of the study prepared by researchers in the field of Fine Arts, conceptual art and technology in the process of demonstrating the applicability of context, are evaluated with visual examples and research achievements obtained at the end is transferred to the reader.

**Keywords:** Fashion Design, Digital Textile Printing Technique, Workshop

## 1. GİRİŞ

Yeni malzeme ve üretim tekniklerinin daha işlevsel bir ortam için kullanıldığı 20. Yüzyıl teknolojik gelişmeleri, günümüz sanat yapıtlarının merkezinde kalan öznellik duygusunun kavramsal ve sanatsal çalışmalar üzerindeki etkisini yükseltmiştir. Form ve malzeme kullanımı açısından sınırların ortadan kalktığı günümüz sanat yapıtlarında, çağın gerektirdiği teknolojik gelişmelerin kullanımı, yeni anlatım biçimleri yaratırken sanatsal çalışma alanlarının sınırlarını da genişletmiş ve yeni tasarım süreçlerinin gelişimine zemin hazırlamıştır. Sanatçı, başka araç ve tekniklerle tasarlanması mümkün olmayan sanat yapıtlarını yaratma sürecinde, bilgisayar teknolojisini kullanarak özgün tasarımlar üretmeye başlamış aynı zamanda sanatın geleneksel ve modern unsurlarını dijital baskı tekniği ile özgün desen formlarına dönüştürmeyi başarmıştır.

Her döneme damgasını vuran teknolojiler günümüzde dijital teknolojiler olarak adlandırılan bir yapıya dönüşmüş, sanatçıların özgün tasarımlarında sanat ile teknolojiyi buluşturan yeni ve zengin bir dilin doğmasına imkân sağlamıştır. Bu anlamda dijital teknolojiler, çağdaş sanata karakterini veren kavramsal alt yapıyı kullanırken aynı zamanda sosyal ve beşeri bilimlerin verilerini de sanatsal tasarım süreçlerinde kullanabilmişlerdir.

Tekstil yüzeyine yapılan dijital baskı tekniği, önemli bir dönüşümün habercisi olmuş dijital teknolojiler yeni ve özgün desenler yaratma ve uygulama yöntemlerinden, bu yöntemlerin fark edildiği yollara kadar, tekstil yüzey tasarımlarının çehresini değiştirmiştir. Üretim teknolojileri, yenilikçi baskı yöntemlerini tasarımcıların hizmetine sunarken, aynı zamanda tasarımcılara bir atölye ortamında deneyimleme, keşfetme ve yaratma konularında uygun ortamlar sağlamıştır. Bu pratik ve ilham verici teknoloji, tasarımcının tasarım süreçlerine dâhil olduğu özgün tasarımlarda sanatsal formların oluşumunu desteklemiş ve tasarımın çoğaltılarak üretildiği günümüz moda tasarımlarında sanatın yeni bir biçimi olarak ortaya çıkmıştır.

## 2. MODA TASARIMINDA YENİ BİR GÖRSEL DİL

### 2.1. Dijital Baskı

Günümüzde Sosyo ekonomik yapının değişimi ile birlikte arz ve talebi belirleyen sebepler de değişmiştir. Endüstrileşmenin sonucu olarak doğal dengenin bozulmasında; ozon tabakasının zarar görmesi, su \ enerji kaynaklarının azalması, kirlilik, insan sağlığına zararlı birçok kimyasalın kullanılıyor olması gibi sonuçlar bilim adamları tarafından sorgulanmaktadır. Özellikle gelişmiş ülkeler, ekolojik üretimi sağlamak üzere sınırlama getiren yönetmeliklerle toplum üzerinde belirli bir bilinç oluşturmaya çalışmaktadırlar.

Çevresel olarak zararlı olduğu bilinen boyarmaddeler, kimyasallar, ağır metaller, tekstil endüstrisinin ön terbiye, boya\baskı ve bitim işlemlerinde kullanılmamaktadır. 90'lı yılların başından itibaren tüm dünya da gelişen çevre bilinci çevre dostu üretim yöntemlerine olan hassasiyeti artırmıştır. Çok sayıda boyarmadde, kimyasal madde, su ve enerjinin tüketildiği tekstil terbiye işlemleri özellikle mercek altında olup, birçok araştırmacı ve firma bu işlemlerin insana ve çevreye nasıl daha az zarar verir hale getirilebileceği konusunda çalışmalarını sürdürmektedir. Bu bağlamda bilgisayar destekli teknolojilerden olan ve çevre dostu katkılarından dolayı dijital baskı sistemleri bu çalışmaların en başında gelmektedir.

Çevresel etmenlerin yanı sıra, bilgi çağına geçiş teknolojik bir dönüşümünde habercisi olmuş, endüstriye bağlı bir uygulama alanı olan tekstil baskıcılığı da bu teknolojik gelişimlerden geri kalmamıştır.

CAD – CAM sistemlerinin kullanımıyla birlikte, klasik baskı sistemlerinin desen ve şablon hazırlama gibi baskıya hazırlık süreçlerinde önemli değişimler yaşanmıştır. Bilgisayarda oluşturulan desen, lazerli şablon hazırlama sistemlerine aktarılmaya başlanmış ve eskisinden çok daha farklı



yöntemler, tasarım süreçlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu teknolojik gelişmelerin devam etmesi sonucunda baskı makinelerinin de dijital sistemlere dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

Dijital Baskı teknolojisinin esası, baskı desenlerinin bilgisayarda yaratılarak şablon ve renk ayrımları kullanılmaksızın bilgisayardan baskı makinesine gönderilmesi ve daha sonra mürekkebin, deseni oluşturmak üzere damlacıklar halinde çok ince düzelerden kontrollü olarak tekstil yüzeyi üzerine püskürtülmesi işlemidir. Ink-Jet baskı, şablonsuz dijital baskı olarak da düşünülebilir. Bilgisayarlı desen tasarım ünitesinden gönderilen dijital (Sayısal) desen bilgileri ile doğrudan baskı yapılabildiği için Dijital Baskı, püskürtme baskı da kullanılan mürekkebin çok düşük vizkoziteli boyalarla kullanıldığı için Ink-Jet (Mürekkep Püskürtme) Baskı ya da Jet Baskı, klasik yöntemlerden farklı olarak kumaşa temas etmeksizin baskı yapıldığı için de Non Kontakt deyimleri de kullanılmaktadır (Özgüney ve İşmal, 2003:4).

## 2.2. Moda Sanatlarında Dijital Baskının Yeri

Dijital Baskı, geleneksel ofset baskı tekniğinde kullanılan, herhangi bir fotoğraf, diapositif, negatif veya basılmış görüntünün, tarayıcılarla ya da doğrudan dijital kameralar yoluyla bilgisayara aktarılarak, üzerinde değişiklikler yapılmasına, bilgisayarda metin, grafik, çizim işlemleriyle birleştirilerek dijital baskı makinesi yardımıyla doğrudan baskı materyaline basılması işlemine olanak sağlayan sistemlerin geneline verilen addır.

Wilhelm (2006)' e göre; ilk dijital baskı makinesi 90'lı yıllar da kullanılmaya başlanmıştır. İlk olarak 1991 yılında; tek yazıcı, büyük fotoğrafik baskılar elde edebilen bu dijital baskı makineleri (34x46 cm'ye kadar); yüksek maliyetli, mürekkep püskürtmeli dijital fotoğraf baskı makineleri olarak kullanılmıştır. Iris 3047 adı verilen bu ilk model, ışık stabilizasyonun olmaması nedeniyle sadece kısa süreli baskılar elde etmek üzere, ancak sert materyaller üzerine baskı yapabilecek yeterlikte olmuştur.

Masaüstü yayıncılığın doğmasıyla birlikte tekstil ve moda sanatlarında dijital tekstil baskı tekniği kullanımı yaygınlık kazanmış ve gelinen son noktada oldukça büyük ilerleme kaydetmiştir. 1998 de Mimaki gibi geniş format dijital tekstil yazıcılarının ortaya çıkması ve daha sonra Konica, Minolta, Reggiani, Robustelli ve Dupont gibi şirketler tarafından 2003 yılında endüstri ürünü yazıcıların piyasaya sürülmesi ile birlikte tekstil ve moda sanatları alanında kullanılan dijital tekstil baskı makinesi sayısı ve özellikleri artmıştır.

Tekstil ve moda tasarımı alanında mürekkep püskürtmeli dijital baskının icadıyla birlikte, tekstil ve moda tasarımcıları baskı tasarımında bilgisayar teknolojilerinin imkânlarını keşfederek, grafik tasarımcılarını yakalama fırsatı elde etmişlerdir. Tasarımlarını taranmış ya da dijital olarak fotoğraflanmış konulara dayandırarak yaratan ve “Trompe L’oeil” kadar sadece bilgisayar destekli çizim ve değiştirme araçlarının kullanılmasıyla mümkün olan grafik ve resimli stiller, moda tasarımcılarının da tasarımsal süreçlerinde yer almaya başlamıştır.

Grafik yazılımlarını, dijital fotoğrafı, video ve özel efektleri, disiplinler arası bağlamda kullanarak dijital baskı tekniği ile özgün giysi tasarımlarına aktaran yeni nesil moda tasarımcıları, böylece baskılı kumaşlar üzerinde yeni bir bakış açısı yakalayabilmişlerdir. Mary Katrantzou, Alexander McQueen, Ralph Rucci, Issey Miyake ve Hüseyin Çağlayan (Hussein Chalayan), Raviv gibi moda tasarımcıları, geleneksel baskı yöntemlerine çok az gönderme yapan, oldukça yaratıcı baskı tasarımları yaratarak bunları dijital tekstil baskı tekniği ile özgün giysi tasarımlarına aktarmışlardır (Sarı, 2014:100).

## 2.3. Kullanım Örnekleri

Dijital tekstil baskı tekniğinin konusu (tema) itibariyle kullanıldığı pek çok yer vardır. Buna göre:

- Çiçek desenli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 1),



**Resim 1:** Calvin Klein- Jason Wu- Burberry Prorsom/Spring/ Summer 2016, [http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/\(E.T.17.9.16\)](http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/(E.T.17.9.16))

- Hayvan desenli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 2),



**Resim 2:** Gucci-Valentino /16, Spring/ Summer 2016, [http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/\(E.T.17.9.16\)](http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/(E.T.17.9.16))

- Realist üslupla hazırlanan çiçek baskı desenli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 3),



**Resim 3:** Temperley London- Micheal Kors-Victoria Beckham/16, Spring/ Summer 2016, <http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/> (E.T.17.9.16)

- Twist (Kıvrımlı) desenli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 4),



**Resim 4:** Emilio Pucci-Altuzarra-Paco Rabenne/16, <http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/> (E.T.17.9.16)

- Hawaii desenli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 5),



**Resim 5:** Rochas-Chalayan-Giambattista Valli/16, Spring/ Summer 2016,  
<http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/> (E.T.17.9.16)

- Coğrafi yerler konseptli dijital tekstil baskı tasarımları (Resim 6),



**Resim 6:** Dolce Gabbana-Gucci/16, Spring/ Summer 2016,  
<http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/> (E.T.17.9.16)

### 3. ATÖLYE ÇALIŞMASININ TASARIM VE UYGULAMA FAALİYETLERİNİN PLANLANMASI

#### 3.1. Atölye Çalışmasının Önemi

TDK'ye göre: “Zanaatçıların veya resim, heykel sanatlarıyla uğraşanların çalıştığı yer, işlik” olarak tanımlanan atölye kelimesi, İngilizce karşılığında ise “workshop, studio” olarak tanımlanmaktadır. Fransızca atelier "demirci işliği, her türlü işlik" sözcüğünden gelen atölye (<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/at%C3%B6lyeE.T.17.09.16> ), Latince stella "yıldız" sözcüğünden evrilmiştir.

Kelime anlamıyla ister İngilizce "workshop" kelimesinin sözlükteki karşılığı olsun (Sınırlı sayıda katılımcı ile gerçekleştirilen, katılımcılar arası bilgi paylaşımına ve etkileşime dayalı eğitim semineri veya bir dizi toplantı), isterse etimolojik anlamına göre (el işlerinin, hafif-küçük üretimlerin yapıldığı küçük çalışma yeri işlik) olsun, her iki anlamıyla da atölye hiç kuşkusuz gerçek bir öğrenme ortamı oluşturmak ve öğrenmeyi sağlamak anlamlarında birleşmektedir. Bu nedenle atölye çalışmaları katılımcıya ya da uygulayıcısına kazandırdığı katma değer açısından oldukça önemlidir. Ele alınan konunun belli bir konuya odaklı olması, o konuda derinlemesine bilgi/beceri sahibi olunmasını sağlaması açısından da ayrıca önem arz etmektedir.

Atölye çalışmasına bir eğitim ve öğretim metodolojisi olarak baktığımızda, bilgi edinmenin ötesinde uygulayıcıya sınırsız sayıda uygulama fırsatını deneme-yanılma yoluyla sunan engin bir tecrübe denizi olarak görmek mümkündür. Bu anlamda bilgi ve becerinin belirli bir işlik de kullanıma sunulduğu bu atölye çalışmasında, amaca uygun bir özgün giysi tasarımının çok incelikli bir çabayla, birçok kez uygulanabiliyor olması bu metodolojik tekniğin önemini de bir kez daha ortaya koymaktadır.

Yeni bir görsel dil ile vurgulanmak istenen dijital tekstil baskı tekniği ile atölye çalışması içerisinde geliştirilen özgün giysi tasarımı, çalışmanın genel hedeflerini belirlerken tasarımcıya atölye içi çalışma ortamında sunduğu sonsuz tasarımsal varyantlar ise çalışmanın özel amaçlarını oluşturmuştur.

Her bir atölye çalışmasının tasarımsal süreçleri içerisinde var olan planlama ve süreç analizi, uygulama faaliyetlerinin planlanması, atölye çalışmasında uygulanacak tasarımın veya yapılacak her hangi bir objenin hazırlanmasında uyulacak yöntem, izlenecek sıra ve istenilen hedeflere ulaşmada atölye çalışmalarına büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu amaçla çalışmanın tasarım ve uygulama aşamalarında okuyucuya hem bir ön izlenim kazandırmak hem de tasarımcısına atölye çalışmaları boyunca yardımcı olması açısından Planlama / Süreç analizi ayrı bir başlık altında aşağıda belirtilmiştir.

#### 3.2. Planlanma / Süreç Analizi

Çalışmanın planlama/süreç analiz çizelgesi yapılacak uygulamanın işlem sırasına göre bir çizelge eşliğinde okuyucuya sunulmuştur. Buna göre:

Çizelge 1: Planlama/ Süreç Analiz Çizelgesi

**GIYSİ TASARIM SÜRECİ**

Hikâye Panosu

Artistik Çizim/Teknik Çizim/Moda illüstrasyonu

**DESEN TASARIM SÜRECİ**

Yüzey desenlerinin Hazırlanması

Hazırlanan Desenin Tarama Yöntemiyle Dijital Ortama Aktarılması

Taratılmış Çizim Üzerinde Düzeltme ve Temizleme İşlemleri ile Vektörel Çizimler

Desenin Dijital Tekstil Baskı Tekniği ile Kumaş Üzerine Aktarılması

**KALIP - KESİM - DİKİM SÜRECİ**

Giysi kalıplarının elde edilmesi

Prototip kalıbın hazırlanması

Kalıbı kumaşa yerleştirme işlemi

Kesim işlemi/duble parçası ile birlikte

Omuz dikişlerinin birleştirilmesi

Duble parçasının omuz hatlarının birleştirilmesi ve beden parçasına tutturulması

Yaka hattının temizlenmesi işlemi

Yan dikiş hatlarının birleştirilmesi

Duble parçasının yan dikiş hatlarının birleştirilmesi

Duble parçası ile ana beden parçasının etek ucu temizliğinin yapılması

**4. UYGULAMA MODELİNİN ATÖLYE ÇALIŞMASI İÇERİSİNDE TASARIMA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ**

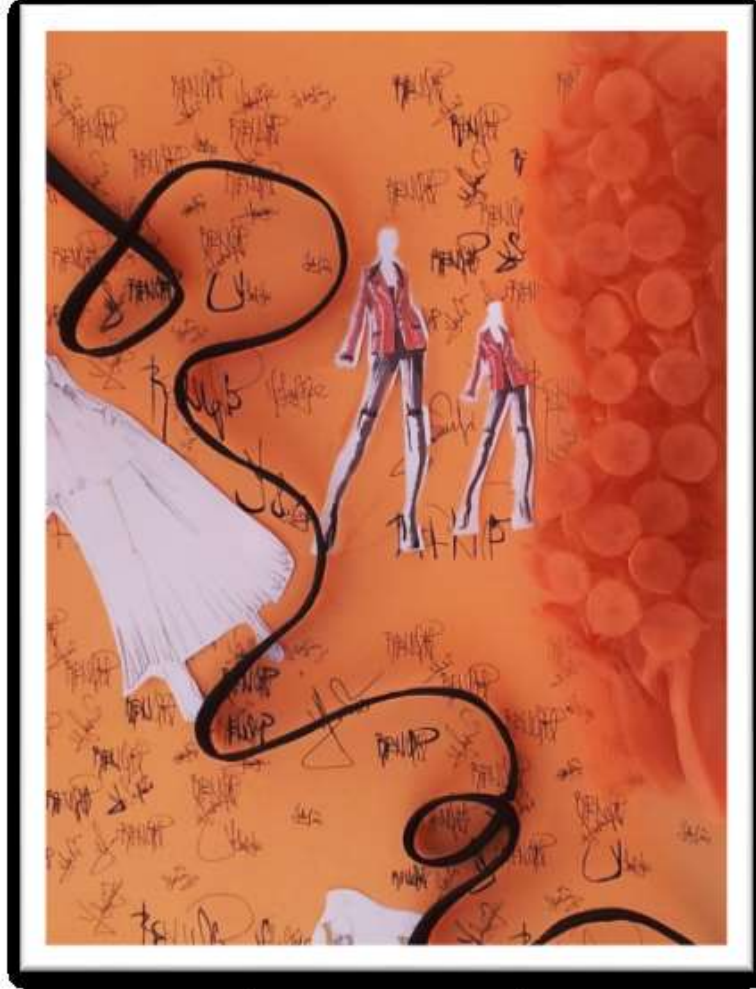
**4.1. Tasarım Uygulama Süreci**

**4.1.1. Tema**

Konusu “Moda Tasarımında Yeni Bir Görsel Dil Üzerine Atölye Çalışması” olarak tespit edilen çalışmanın, uygulama örneğini oluşturan özgün giysi tasarımının temasını “Doku ve Fon” oluşturmaktadır. Atölye çalışmasını oluşturan özgün giysi tasarımının desen tasarımında kullanılan “doku”, 3D etkilerin gözle algılanabilen yanlısamalarında düşsel zenginlikler olarak dokunma duyusuyla beraber izleyiciye verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, üç boyutlu dijital efektlerle fon üzerinde derinlik ve boyutluluk kazandırılmaya çalışılmıştır. Çalışma bu yönüyle sanatçının çalışma perspektifinde yer alan özgün eserlerini resimsel bir doku ile sunduğu diğer eserlerinden farklıdır. Dijital baskı işlemi yapılmış kumaş üzerinde texture dokularla fona arkadalık – öndelik veyahut yakın – uzak görsel etkiler ile çalışmaya farklı bir boyut kazandırılmaya çalışılmıştır.

#### 4.1.2. Hikâye Panosu

Atölye Çalışmasını oluşturan uygulama modelinin hikâye panosu; sanatçının son yıllarda kendisinin tasarladığı eserlerinin bir retrospektif seçkisi niteliğindedir. Panoda; üç boyutlu ve dokulu yüzeyler belli bir ritim dâhilinde bira araya getirilerek tasarımda amaçlanan etkiyi verecek şekilde kompoze edilmiştir (Resim 7).



**Resim 7:** Hikâye Panosu- Sarı, S/15

#### 4.1.3. Artistik Çizim

Atölye çalışmasının özgün modelini oluşturan uygulama modeli için, birçok stilize çizim araştırmacı tarafından atölye ortamında hazırlanmış, ancak konu anlatımının sınırlı olması nedeniyle çalışma içerisine yalnızca ikisi yerleştirilebilmiştir (Resim 8 – Resim 9). Tasarımı yapılarak vektörel düzenlemeleri dijital ortam da yapılan artistik çizimlerden resim 9 uygulama modelini oluşturmaktadır.



**Resim 8:** S. Sarı/15, Artistik Çizim I



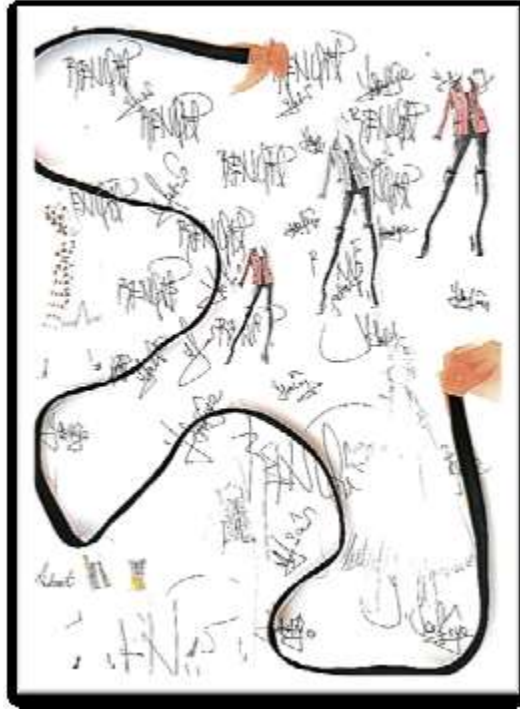
**Resim 9:** S. Sarı/15, Artistik Çizim II

#### 4.1.4. Desen Tasarım Süreci

Atölye çalışmasının uygulama modelini oluşturan özgün giysi tasarımının yüzey desen tasarımları, 100 cmx 130 cm ölçülerinde ve belli bir düzen içerisinde bir fon üzerine yerleştirilip fotoğraflanması yoluyla elde edilmiştir. Hazırlanan bu desen tasarımı, desen varyantları ile birlikte (Resim 10) daha sonra tarama yöntemiyle dijital ortama aktarılarak düzeltme ve temizleme işlemleri yapılmıştır (Resim 10- Resim 11). Düzeltme ve temizleme işlemlerinden sonra hazırlanan desen



tasarımı süblimasyon dijital tekstil baskı tekniği ile sentetik tabanlı kumaş (Şifon) üzerine aktarılmıştır (Resim 12).



Resim 10: S. Sarı/15, Varyant Tasarımı



Resim 11: S. Sarı/15, Desen Tasarımı Resim 12: Dijital ortama aktarılmış desen tasarımı

## 4.2. Atölye Uygulama Süreci

### 4.2.1. Giysi Kalıp Süreci

Moda tasarımında yeni bir görsel dil üzerine hazırlanmış atölye çalışmasının uygulama modelini oluşturan özgün giysi tasarımının kalıp sürecinde “Drape\Drupaj Yöntemi ile Kalıp Hazırlama yöntemi” kullanılmıştır (Resim 13).



**Resim 13:** Giysi kalıbının atölye ortamında cansız manken üzerinde varyant denemeleri

Bu süreçte, tasarlanan ve hayal edilen modeli yaratma sürecinin uzun olma ihtimaline karşı, cansız manken üzerinde drape\drapaj çalışması yapılmıştır (Resim 14).



Resim 14: Drapaj çalışması

#### 4.2.2. Kesim ve Dikim Süreci

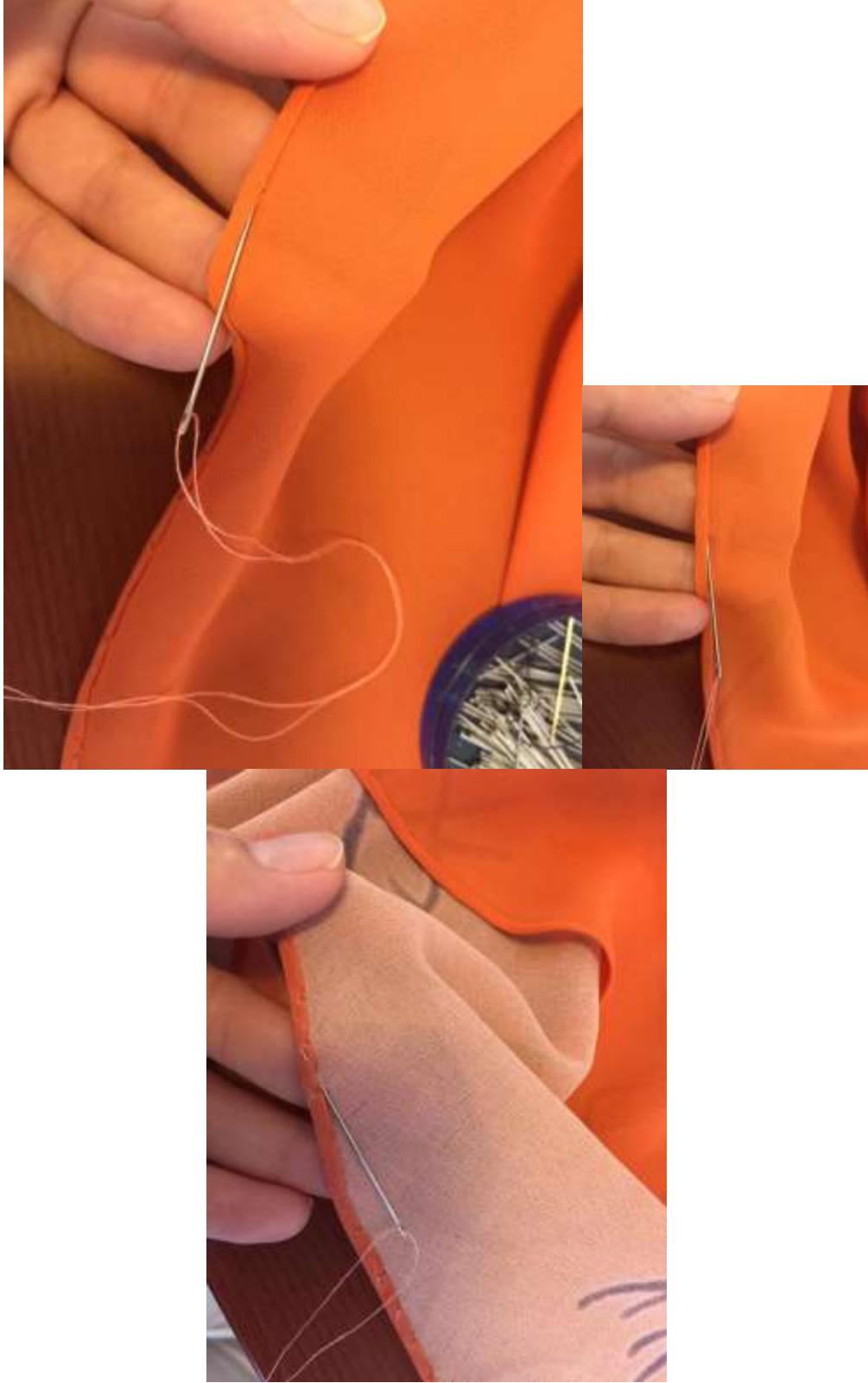
Atölye çalışmasının kesim sürecinde, kalıpları hazırlanan tasarımın kalıbı kumaşa uygulanarak kesim prensiplerine uygun olarak duble parçası ile birlikte kesilerek dikim sürecine uygun hale getirilmiştir.

Kesim işleminin tamamlanıp tasarımın üretim kısmına geçildiği atölye çalışmasının bu kısmında, omuz dikişlerinin birleştirilmesi işlemi ile tasarımın kol ağızlarının renkli bantlarının tutturulması işlemi takip etmiştir (Resim 15).



Resim 15: Kol ağzının temizlenmesi işlemi

Yaka hattının el dikişiyile tamamlandığı tasarımın son olarak tasarımın etek ucu ile içte modele tokluk kazandıran duble parçasının el dikişi ile temizlenmesi aşamaları ile (Resim 16) atölye çalışmasının dikim süreci tamamlanmıştır (Resim 17).



**Resim 16:** Ana beden parçası ile duble parçasının etek ucu temizliğinin yapılması



Resim 17: Bitmiş giysi Fotoğrafları

## 5. SONUÇ

- Giyim kavramının geleneksel terminolojisi içinde giderek genişlediği ve yenilediği günümüzde, giysi ve özelliklerinden söz ederken tekstile ilişkin tanımlardan çok bilim ve teknolojiye ilişkin tanımlar kullanılmaya başlanmıştır.
- 
- Teknoloji ile moda alanı arasındaki işbirliği giderek hızlanırken en çok tartışılan ve sorun olarak görülen konu, bilim ve teknoloji ağırlıklı yeniliklerin nasıl giysi tasarım sürecine uyarlanacağı konusu olmuştur. Her iki alana ait ekip, olanak ve süreçler yakın geçmişe kadar oldukça farklı alt yapılara sahipken bu gün gelinen noktada bilim - teknoloji – moda üçgeni, sanatta ve teknolojide sınırların ortadan kalması ile birlikte anlamsal açıdan birbirlerine oldukça fazla yakınlaşmışlardır.
- Özellikle malzeme yapısındaki değişim ve tekstil dışı malzeme ve teknoloji kullanımının giderek yaygınlaştığı günümüz moda tasarım süreçlerin de bugüne kadar kazanılmış deneyimlerin birçoğunun yenilik adına yetersiz kalmış, bu çerçevede, giysi tasarım süreçlerinin değişen tasarım süreçlerine ayak uydurma zorunluluğu doğmuştur.
- Yenilikçi tasarımlar incelendiğinde, şaşırtan, merak uyandıran, kavramsal bağlamda güçlendirilmiş yeni tür nesnelerin özgün giysi tasarımlarına dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu anlamda yeni, özgün ve farklı olanı yaratma yarışında, farklı tasarım disiplinleri birçok farklı alanın bilgi birikimini, yöntemini ve malzemelerini kullanır hale gelmiştir.
- Hızlı bir değişimin merkezinde kalan moda tasarımı, çağımızın en gelişmiş tasarım teknolojisi olarak görülen Dijital baskının yeni bir görsel dil olarak yükselişine ev sahipliği yapmıştır. Tasarımların görsel bir şölene dönüştürülmesinde yeni bir anlatım dilinin de ilk temsilcilerinden olan bu teknik, sanat ile teknolojinin de güçlenmesini sağlamıştır. Bu anlamda atölye çalışmasının konusunu oluşturan dijital baskı ve bu yöntemin kullanıldığı özgün giysi tasarımı, eğitim ve öğretme

metodoloji açısından uygulayıcısına bir atölye ortamında sınırsız sayıda uygulama fırsatı sunması açısından doğru bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

- Konuyla ilgili bilgi ve tecrübenin bir atölye ortamında uygulandığı bu çalışmada ayrıca, tasarımcı açısından sürekli bir değişimin içinde var olan yaratıcı fikirlerinin de birçok kez uygulanabiliyor olması tasarımcısına yeni ve çok dilli bir tasarım dilinin gelişimine de imkân sağlamıştır.

## 6. KAYNAKÇA

Özgüney, A.T, İşmal, Ö.E. (2003). Tekstil Dijital (Ink Jet) Baskı Teknolojisi Temel İlkeleri ve Gelişim Süreci, Türk Tekstil Vakfı Yayınları, No:2, Meta Basım, İzmir

Wilhelm, H. (2006). A 15-Year History of Digital Printing Technology and Print Permanence in the Evolution of Digital Fine Art Photography – From 1991 to 2006, Wilhelm Imaging Research, Inc. Grinnell, Iowa U.S.A.

Sarı, S. (2014). Kişiyeye Özerl Moda Tasarımında Dijital Baskı tasarım Süreci, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Isparta: S.D.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü

TDK, 1992

[http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/\(E.T.17.9.16\)](http://www.fashionisers.com/trends/spring-ummer-2016-print-trends/(E.T.17.9.16))

<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/at%C3%B6lyeE.T.17.09.16>

## SERAMİK SANATINDA SAGAR PİŞİRİM TEKNİĞİ

**Öğr. Gör. Ayşegül ACAR**  
**Süleyman Demirel Üniversitesi, Gönen MYO, El Sanatları Bölümü,**

### ÖZET

Seramik üretilmeye başlandığı andan itibaren günlük kullanım malzemesi olma yanında, şekil verenin duygularını da kattığı sanatsal bir ifade aracı olmuştur. Üretilme sebebi ne olursa olsun, seramik formlar üzerindeki görsellik kaygısı her dönemde var olmuş, seramik nesneleredeki görsel canlılığı sağlamak için çok fazla pişirim tekniğinden faydalanılmıştır. Bu pişirim tekniklerinden biri de sagar pişirim tekniğidir.

Sagar pişirim tekniği; diğer pişirimlerden farklı olarak seramiklerden üretilen, fırın haznesinde daha küçük kutuların içinde pişirimin gerçekleşmesidir.

Sagar; seramik formların bisküvi pişirimi ya da sır pişirimi gerçekleştirildikten sonra seramikten yapılmış koruyucu kaplar içerisinde inorganik ya da organik malzemelerle birlikte pişirilerek farklı efektlere kavuşturulmasıdır.

### SAGAR FIRING TECHNIQUE IN CERAMIC ART

#### ABSTRACT

Ceramic has not just been used as an artistic expression in which the craftsman includes her/his feelings and also used as a daily-use material from the first day it has been started to be manufactured. Whatever the reason of the manufacture of the ceramic is, the visuality concerns on the ceramic forms have remained the same over all periods of time and craftsmen have used various firing techniques in order to maintain ceramic forms' vividness. Sagar is deemed as one of the firing techniques that have been mentioned above.

Sagar is a firing technique which should be separated from the others due to the fact that the firing is realized in the ceramic-made smaller boxes in the oven hearth. Sagar firing technique is applied where the ceramic forms are garnished with different effects by firing them with organic or inorganic ingredients in the protective coverings made from ceramic right after consummation of their biscuit or glaze firing.

## 1. GİRİŞ

Kullanımı insanlık tarihi ile başlayan seramik, insanoğlunun hayatında çeşitli amaçlar için farklı şekillerde üretilmiş, günlük kullanımdan sanatsal formların oluşturulmasına kadar birçok alandaki etkin kullanımı ile günümüze değin varlığını sürdürmüştür.

Kendine özgü yapım şekli, kullanım alanına göre verdiği mesajlar açısından çok çeşitli ve sayılamayacak kadar formlara sahip olan seramik, tanıklık ettiği dönem ve kültüre göre çeşitlilik göstermiş, insanoğlunun kullandığı araç gereç yanında estetik ve sanatsal düşünüşü çağrıştıran, kendine göre çeşitli anlamlar yüklenen sanat objesi olmuş, yapım, üslup, pişirme teknikleri vb. açılardan zenginleşerek varlığını korumuştur.

Tarihsel süreçte, hemen hemen her kültürde önemli bir malzeme olarak kullanılan seramik, günümüzde “ilkel ve basit” olarak isimlendirilen tarihteki ilk kullanım zamanlarından bugüne, çamurunun hazırlanmasından pişirilmesine kadar geçen her aşamasında birikim ve deneyimlerle zenginleşerek toplumsal ihtiyaç yönünde (günlük kullanım veya sanatsal alanda) kullanımını devam ettirdiği görülmektedir.

Seramiğin sanatsal kullanımının ilk örnekleri, Neolitik Çağ'ın ilk yerleşim yeri Konya Çatalhöyük kazılarında Ana Tanrıça idollarıyla ortaya çıkmıştır. İhtiyaç için hazırlanan malzemelerde ise estetik kaygısı ve biçimlendirme çabası bu dönemlerde ortaya çıkmış, böylece süs ve süsleme aracı olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğünde “Nesnenin biçimlendirilmesinde yoğrulabilirliği sağlayan kil ile fırınlama sırasında parçanın kırılmasını ya da çatlamasını önleyen kuvars ve bu ikisini bağlayan ergitici feldspat karışımından oluşan hamurla yapılan nesnelere” şeklinde tanımlanan seramiğin ilk

aşaması olan biçimlendirme öncesi çalışmalardan, son aşama olan pişirim sürecine kadar her bir sürecin önemi büyüktür.

Tarihsel süreçte, dekorlama yanında pişirim tekniği de seramiğin en önemli unsurlarından birisidir. Açık ateşte başlayan seramik pişirimi, üstü kapalı ortamlarda pişirme yönteminden, fırınlarda pişirme yöntemine geçmiştir. Seramik fırınları da zamanla çeşitlenmiş ve gelişmiştir. Pişirim tekniklerinde geleneksel pişirimlerin yanında, raku, sagar pişirimi, tuz sıırı pişirimi, soda pişirimi vb. kullanılmaktadır.

Sagar pişirimi ise seramik ürünün, herhangi bir seramik bünyeden yapılmış ve içine konacak üründen daha büyük imal edilmiş geniş, kapaklı bir kutu içerisine konarak pişirilmesi tekniğidir. Günümüzde seramik sanatçıları tarafından terimin kullanımı, “Pişirim sırasında işleri koruyacak tuğlaya benzer ya da ısıya dayanıklı bir malzemeden yapılmış her hangi bir koruyucu kap” şeklindedir Watkins, J. C., Wandless(2004).

Seramik bünyelerin yapımı kadar emek ve zaman gerektiren sagar kutularının yapımında ise çeşitli şekillendirme yöntemlerinden faydalanmak mümkün olmakta, pişirimi yapılacak seramik formların büyüklüğüne bağlı olarak, sagar kutularının ebadının belirlenmesi esas alınmakta, hazırlanacak olan kutunun kalınlık ve ebadı göz önünde bulundurularak uygun malzemenin seçilmesi önemli olmaktadır. Sagar pişirimde, kutuların seramik ürünleri koruma amacı yanında, doku, renk ve ilkel pişirim etkileri elde etme [8], organik malzeme ile hava değişimini sağlayarak yeni ürünler oluşturma [10], çeşitli malzemelerle isli bir atmosfer oluşturma [11], istenmeyen kirli islenmenin azalması [12], yanabilir malzemelerle dekoratif etkiler elde etme [13] amaçları da bulunmaktadır.

## 2. SAGAR KUTULARININ HAZIRLANMASI VE SAGAR PİŞİRİM TEKNİĞİ

Herhangi bir seramik bünyeden yapılmış içine konacak üründen daha büyük imal edilmiş geniş, kapaklı kutular olarak tanımlanabilir. Sagar ürünün kapalı kutu içerisine konarak pişirilmesi işlemidir.

Sagar pişirim, bisküvi pişirimi yapılmış seramiklerin sagar olarak isimlendirilen koruyucu kaplar içinde pişirilerek yüzeyinin sırlı bir efektte kavuşturulması şeklindeki pişirim tekniğine verilen isimdir (Uzuner, 1994,56).

Önceleri ürünlerin pişirimi odun veya maden kömürü ile isleme yöntemiyle yapılmakta, bu islemede istenilen temiz bir isleme mümkün olmamasından dolayı, yanma esnasında ürünleri, istenmeyen sakıncalı atıklardan korumak için sagar kutularında pişirme yöntemi geliştirilmiş, böylece sagar pişiriminde istenmeyen kirli islemenin azaldığı görülmekte, ürünlerin, içerisinde duman, alev ve buhardan etkilenmeden pişirilebilmesi amacıyla düşünülen mukavemetli kutular seramikçilerce kullanılan sagarın temelini oluşturmaktadır. Günümüzde “doku, renk ve ilkel pişirim etkileri elde etmek amacıyla sagar kutuları kullanılmakta, uygulanan bu pişirme tekniğine de sagar pişirimi” denilmektedir (Şölenay, 2011:80).

Sagar pişiriminde kutu kullanılmasının amacı, fırın içinde bir redüksiyon kabı oluşturmak ve alevle formların birbirine temas etmesini engelleyerek olabildiğince oksijensiz bir pişirim yapabildiğini sağlamaktır. Redüksiyon kalitesini ve süresini arttırmak için yapılan şamotlu kutuların ikincil amacı da fırınları korumaktır.

Sagarlar yüksek sıcaklığa dayanıklı iri taneli ısıya dayanıklı, daha sağlam, aşınmalara karşı daha dayanıklı olan şamotlu çamurdan yapılmakta olup, üzerine havanın seramiğe eşit şekilde verilmesini ve oksidasyonlu bir atmosferde pişirim yapılmasını sağlayan kapak kapatılmaktadır. Böylece redüksiyonlu bir atmosfer de oluşturulabilmekte, sagarın içine oksitler veya organik maddeler konarak seramik yüzeyde son derece sürprizli efektlere ulaşılabilir.

Şamotlu çamurdan yapılan sagar kutuları diğer çamurlardan yapılan kutulara göre daha uzun ömürlü olmaktadır. Sağlam yapılmış bir şamotlu kutunun, içerisinde bulunan tuz oranı ve fırının ısı derecesine bağlı olarak kullanım süresi değişebilmektedir. Benzer şekilde tercihe göre, sagar kutusunun hazırlanma aşamasındaki bisküvi pişirimindeki ısı derecesi de kullanım süresini etkilemektedir.





**Şekil 1. : Sagar Kutusu İçin Hazırlanan Plakalardan Örnekler**



**Şekil 2. : Sagar Kutusu İçin Hazırlanan Plakaların Yapıştırılması**



**Şekil 3. : Yapımı Tamamlanan Sagar Kutusu**

## **2.1. Sagar Pişiriminde Kullanılan Yardımcı Malzemeler**

Sagar pişirimde kullanılan yardımcı malzemeler, uygulayıcıya bağlı olarak çok çeşitli olabilmektedir. Genellikle canlıların yapısında bulunan ve yapısında istisnasız olarak karbon atomu taşıyan maddelere organik malzemeler denir. Ancak karbon içeren her bileşik organik olmak zorunda

değildir. Örneğin karbonat yapısında karbon içeren inorganik bir moleküldür. Organik malzemeler doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılır. Doğal Organik Malzemelere örnek olarak karbonlu bileşikler, petrol, basit karbonhidratlar, reçine, odun, selülozlar, deri, mantar, lifler, kauçuk, soda, zeytin yaprağı, ceviz, ceviz yaprağı, kauçuk yaprağı, palmiye yaprağı, çam yaprağı, naftalin, badem, odun talaşı, şeker, vb. örnek olarak verilebilir. Yapay Organik Malzemelere ise kâğıt, selüloz, plastik malzemeler, vb. örnek olarak verilebilir.

İnorganik, organik olmayan anlamına gelir. Canlıların yapısında bulunan ancak canlı olmayan veya bir canlı tarafından üretilmemiş bileşiklerdir. Sıklıkla karbon taşımayan moleküllerdir. Asitler, bazlar, tuzlar ve oksitler bu gruba girer. İnorganik, organik olmayan anlamına gelir. Canlıların yapısında bulunan ancak canlı olmayan veya bir canlı tarafından üretilmemiş bileşiklerdir. Sıklıkla karbon taşımayan moleküllerdir. Asitler, bazlar, tuzlar ve oksitler bu gruba girerler. İnorganik malzemeler doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılır. Doğal inorganik malzemelere, taşlar, mineraller, killer, tuzlar, hidroklorik asit(sıvı),su, oksiasitler vb.; yapay inorganik malzemelere ise çimento, beton, kireç, cam, seramik, tuğla, porselen, emaye, grafit, karbürler,vb. örnek olarak verilebilir.

Diğer alternatif pişirim biçimlerinden ayrılan en önemli özelliği, seramik parçalarınınforınlar içerisine yerleştirilen kutularla ayrı bir hazne oluşturularak, bu ayrı haznenin içerisine talaş, oksit, kuru yaprak, tuz ve çeşitli materyaller ile bisküvi durumundaki seramik parçanın karşı karşıya getirilmesi, böylece organik ve inorganik maddelerin seramik ürün üzerindeki etkisi kuvvetlendirilirken, kutunun içerisnde bulunduğu fırınların bu etkilerden korunması amaçlanmaktadır.

Sagar pişirim tekniği yapım aşamalarında ise bisküvi pişirimi yapılmış seramik formların bakır tellerle sarılması, farklı izlerin oluşmasının istenmesi durumunda meyve kabukları, bitki, yaprakların form yüzeyine tel yardımı ile sabitlenmesi, refrakter kutunun dış kısmına odun talaşı dökülmesi, talaşın üzerine yerleştirilen seramik formların arasına tekrar talaş serpiştirilmesi, metal tuzları dökülerek değişik renklerin elde edilmesi, kırmızı renk için bakır tuzları (bakır karbonat, bakır sülfat), mavi renk için kobalt tuzları (kobalt sülfat), yeşil renk için krom tuzları (krom klorür), sarı ve kahve tonlarının oluşması için demir tuzları (demir klorür) kullanılması, renklerin parlak ve canlı olması aynı zamanda pişirime olumlu katkı sağlaması amacıyla bu tuzlarla beraber sofraya tuzunun kullanılması, fazla siyahlaştırma oluşmaması ve renk geçişlerinin yakalanabilmesi için redüksiyon için kullanılacak talaşın ayarlanması ve renk ile dokunun daha net ortaya çıkması için pişirme sonrasında seramiklerin üzerinde biriken küllerin temizlenerek renksiz ayakkabı cilası ile seramik yüzeyin parlatılması gelmektedir (Şölenay, 2011:80-81).



Şekil 4. : Sagar Kutularının Pişirim İçin Hazırlanması

### 3. UYGULAMALAR

Sagar pişirim tekniğinin uygulanmasının amaçlandığı çalışmada, deneme ve uygulamaya dayalı bir yöntem kullanılmıştır. Uygulamanın işlem basamaklarını ise temel olarak, form şekillendirme, sagar pişirim aşamaları oluşturmaktadır. Uygulamada, eskiz çizimleri ile tasarımına karar verilen formların “alçı kalıp yöntemi” ile modeli yapılmış, formlar döküm çamuru ile şekillendirilmiştir.

Seramik formların sagar pişirim için hazırlanmasında, dört basamaklı pişirim denemesi yapılmış, her bir basamaktaki pişirim sonucuna göre yardımcı malzemeler çeşitlendirilerek kullanılmıştır. Yapılan ilk çalışmada, bakır teller seramik formlara sıkıca sarılmış, bakır tellerin üzerine su ile ıslatılmış bezler sarılmış, bezlerin aralarına zeytin meyvesi, badem ve peynir konulmuştur.



**Şekil 5. : Seramik Formların Sagar Pişirim İçin Hazırlanması**



**Şekil 6. : Seramik Formların Pişirim İçin Sagar Kutusuna Yerleştirilmesi**

Pişirim için hazırlanan formlar, birbirlerine temas etmeyecek şekilde konumlandırılmış, alt tabakası talaş ve çam yaprakları ile kaplı olan sagar kutusuna birbirleri ile temas etmeyecek şekilde yerleştirilmiş, formların aralarına da çam yaprağı ve talaş konulmuş, üzerine tuz serpiştirmiştir. Elyaflarla desteklenen sagar kutusunun kapağı kapatılmış ve hava ile teması kesilmiştir.



**Şekil 7. : Form 1 ve Farklı Açılardan Görünümü**



Şekil 7. : Form 1 ve Farklı Açılardan Detay Görünümü

Bu pişirimde; talaş ve çam yaprakları kutunun içerisine 10 cm'lik bir tabaka oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Seramik yüzeylere talaş siyah is rengi vermiştir. Bakır teller, siyah parlak metalik siyah bir görüntü oluşturmuştur. Bakır tellerin üzerine oksitlerle sulandırılan bezler sarmalanmıştır. Ceviz turuncu karamel karışımı bir renk oluşturmuştur, bakır Sülfat çok az da olsa gök mavisi bir renk vermiştir. Demir oksit beklenen şekilde kırmızı bir efekt vermektedir. Çamlar tatlı hafif kırmızıya çalan pudra rengi, zeytin ise kendi boyutunda bir benek oluşturmuştur. Tuz da bütün bu malzemeleri birbirine harmanlamış renk harmonisi oluşturmuştur. Tuzun kutunun içine az veya çok konulması renklerin oluşmasında büyük rol oynamaktadır. Soda da benek benek yeşil renkleri ortaya çıkartmıştır. Aynı malzemeler, kutunun değişik yerlerinde ya da farklı miktarda kullanıldığında bile efektler verebilir. Her zaman aynı sonuç alınamayabilmektedir. Bu da sarar pişirimdeki redüksiyonun şiddetinden kaynaklanır ve ihtişam katar.

İkinci çalışmada, hazırlanan seramik formların pişiriminde, malzeme arttırılmış, seramik formların çeşitli yüzeylerine bakır teller bağlanmış, çeşitli oksitlere (bakır sülfat ve kobalt oksit) batırılan bezler, tellerin üzerine sarılarak pişirime hazır hale getirilmiştir.



Şekil 8. : Seramik Formların Pişirim İçin Hazırlanması

Sagar kutusunun içerisine seramik formlar yerleştirilmeden önce talaş, ceviz ve çam yaprağı konulmuştur. Seramik formlar, sıkıştırılarak sagar kutusunun içerisine yerleştirilmiş, üzerine kaya tuzu ve soda atılmıştır. Elyaflarla desteklenen sagar kutusunun kapağı kapatılmış ve hava ile teması kesilmiştir Böylece redüksiyonu güçlendirilmiş tuzlardan ve de yanıcı maddelerden fırın korunmuştur. 875°C’de pişirim işlemi gerçekleştirilmiş ve olumlu sonuç alınmıştır.



Şekil 8. : Seramik Form2 nin Pişirim Sonrası Görünümü



Şekil 8. : Seramik Form2 Farklı Açılardan Detay Görünümü

Seramik formun sagar pişirimi için, pişirim öncesi tamamı sırlı olan seramik formun yüzeyi bakır tel ile sarmalanmış, üzerine de bez sarılmıştır. Bezlerin arasına kauçuk yaprağı konulmuştur. Sonrasında seramik form üzerine toz halde demir oksit ve tuz atılmış ve alt zemini ceviz kabuğu ile kaplı olan sagar kutusuna yerleştirilmiştir. Tuzun da etkisi ile malzemelerin yoğun yerleştirilmesinden dolayı işleme oldukça fazla olmuştur.



**Şekil 9. : Seramik Formların Pişirim İçin Sagar Kutusuna Yerleştirilmesi**

Üçüncü çalışmada, hazırlanan seramik formların pişiriminde, öncelikle seramik formlara bakır tel sıkıca sarılmış, formlardan birisine demiroksite batırılmış bezler sarılmış, diğer forma kalaya batırılmış bezler sarılmış, diğer bir forma da kromitli bezler sarılmıştır. Aralarına zeytin, kauçuk, ceviz eklenmiş, kutunun zeminine ise sadece zeytin yaprakları konulmuştur. Formlar istiflenerek kutuya yerleştirilmiş, aralarına zeytin yaprağı konulmuş, üzerine de tuz ve naftalin ile birlikte az miktarda oksitler toz olarak formların üzerine serpiştirilmiştir. 885°C’de pişirim işlemi gerçekleştirilmiş, pişirimden olumlu sonuç elde edilmiştir.

Üçüncü çalışmada, bir önceki basamaktaki aynı işlemler yapılmış, bakır tellerin üzerine gelen kısımlara alüminyum folyo sarılarak kapatılmıştır.



**Şekil 10. : Seramik Formların Pişirim İçin Hazırlanması**

Sagar kutusunun zeminine kauçuk ve palmye yerleştirilerek, formlar istiflenerek kutuya yerleştirilmiş, kutu kapağı kapatılmadan önce tuz ile birlikte naftalin serpiştirilmiştir. 890°C’de pişirim işlemi gerçekleştirilmiş, pişirimden olumlu sonuç elde edilmiştir.

Çalışmalarda 860-890°C sıcaklık aralığında çalıştırılan fırınlarda uygulamalar gerçekleştirilmiştir.



Şekil 11. Seramik Formun Farklı Şekillerden Görünümü



Şekil 11. Seramik Form3 Farklı Şekillerden Detay Görünümü

Dördüncü pişirimde seramik formun sagar pişirimi için, sagar kutusunun zemini yaş çam yaprakları ve talaş 10 cm.lik bir kalınlıkta kaplanmıştır. Bakır teller ile seramik form sarmalanmış, oksit kullanılmamıştır. Formun üzeri su ile ıslatılmış ve şerit halinde kesilmiş bezlerle sarmalanmış, aralarına zeytin meyvesi konulmuş, sagar kutusu içerisine alınan formun üzerine çam yaprakları konulmuştur. Çam yapraklarının tuz ile birleşiminden kırmızı etki elde edilmiştir.



Şekil 12. Seramik Formun Farklı Şekillerden Görünümü



Şekil 12. : Form 4'den Detaylar

#### 4. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Sagar pişiriminde fırın içinde bir redüksiyon kabı oluşturmak ve alevle formların birbirine temas etmesini engelleyerek olabildiğince oksijensiz bir pişirim yapabilmektir. Redüksiyon kalitesini ve süresini arttırmak için yapılan şamot kutuların ikincil amcacıda fırınları korumaktır. Seramik formlarla birlikte seramik kutularının içerisine atılan inorganik ve organik malzemelerle seramik formları muhteşem görüntülere ulaşmaktadır. Sagar pişirimini gerçekleştirmek zahmetli ve zordur, ama ulaşılan sonuç mükemmeldir.

#### KAYNAKÇA

**Acar, A.,** (2012) Serigrafik Baskı Yöntemi Kullanılmış Seramik Yüzeylerde Sagar Pişirim Tekniğinin Uygulanabilirliği ve Raku Pişirimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSE, Isparta, 2012.

**Şölenay, E.,** (2011) Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El Kitabı, Murat Kitabevi, Ankara,.

**Başkırkan, H.,** (2010) Dumanlı Pişirim Teknikleri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul,. ] Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü Sosyal Bilimler, Türkiye Bilimler Akademisi, Ankara, 2011.

**Watkins, J. C., Wandless. P.A.,** (2004) Alternative Kilns & Firing Techniques: *Raku, Saggar, Pit, Barrel*, A Lark Ceramics Book, New York.

**Legg, M.,** (2006) Saggar Fired Ceramics, Incorporating European Lace Design. Masters of Technology of Ceramics, Johannesburg, Technikon Witwatersrand.

Nelson-Moore, J., Saggar Firing Workshop, Erişim Tarihi:10.04.2013,

**Mattison, S.,** (2006) The Complete Potter, Apple Press/United Kingdom.

**UZUNER, O.** (1994). Seramik Sanatında Tekniğe Bağlı Çeşitlilikler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



## **BİTİRME PROJESİ DERSİNİN, ÖĞRENCİLERİN GELİŞİMİNE VE ÇALIŞMA HAYATLARINA ETKİSİ MODA TASARIM PROGRAMI ÖRNEĞİ**

**Çimen BAYBURTLU<sup>1</sup>,**

<sup>1</sup>Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu

**Demet ÖZNAZ<sup>2</sup>,**

<sup>2</sup>Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü

**Gülhan ACAR BÜYÜKPEHLİVAN<sup>3</sup>,**

<sup>3</sup>Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler M.Y.O., Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü,

**Nuriye İŞGÖREN<sup>4</sup>,**

<sup>4</sup>Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü

**Leyla ULUSMAN<sup>5</sup>**

<sup>5</sup>Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu

### **ÖZET**

Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü, Tasarım sektörünün ihtiyacı olan nitelikli moda tasarımcısı yetiştirmeye yönelik eğitim faaliyetleri gerçekleştirmektedir. Bölüm, her mezuniyet döneminde Bitirme Projesi dersi kapsamında tasarım süreçleri doğrultusunda uygulamalar yaptırmaktadır. Bu çalışmalarda, uygulama çalışmalarının amaçlarına ulaşabilmesi için kavramların ilişkilendirilmesi önemsenmektedir.

Bu makalede, Tasarım Bölümü'nün 2012-2013 öğretim yılı Bitirme Projesi konusu olan "İznik-Nikea" incelenmiştir. Tasarım Bölümü, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü ile birlikte bu projeyi dokuz aylık bir çalışma sürecinde oluşturmuştur. Proje ekibi; hazırladıkları koleksiyonu, web sitesi, reklam filmi, dergi ve katalog ile kalıcı hale getirmiş, ardından da profesyonel bir canlı sunum ile koleksiyonun tanıtımı gerçekleştirilmiştir.

Proje, mezuniyet aşamasındaki öğrencilere her açıdan estetik bakış açısı kazandırarak, tasarım süreçleri bazında da öğretici olmuştur.

### **GRADUATION PROJECT OF THE COURSE, CAREER DEVELOPMENT AND ITS IMPACT ON STUDENTS FASHION DESIGN PROGRAM EXAMPLE**

Marmara University, Vocational School of Technical Sciences, Design Department, the design sector needs qualified fashion designer who is performing training activities for education. The department is built according to the design process applications within each graduation course during the Graduation Project. In these studies, it is considered important to relate the concepts to achieve the purpose of the application work.

This article 2012-2013 academic year, the Department of Design Graduation Project said that "İznik-Nikea" were investigated. Design Department, Audio-visual Techniques and Media Production Department has created this project with a nine-month study period. Project team; prepare their collections, websites, commercials, magazines and catalogues have made permanent, then performing with professional presentation in a live presentation.

The project, students at graduation giving the aesthetic point of view from every angle, has been instructive in terms of design processes.

## **1. GİRİŞ ve LİTERATÜR**

Türk giyim sektörünün iç ve dış pazarda başarısını sürdürebilmesi, markalarını oluşturabilmesi ve rekabet gücü kazanması; tasarımla farklılık yaratmasına, kendi modasını oluşturmasına ve özgün tasarımlarıyla rekabet ortamında yer almasına bağlıdır.

Küresel ekonomide sektörün rekabet gücü kazanması için kurumsallaşması, marka yaratması, moda giysi üretebilmesi ve pazarın hızla değişen gereksinimlerine cevap verebilen moda tasarımcılarına ihtiyacı vardır. Tasarımcıların;

- Araştırma ve sentez yapabilme, eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerine sahip olmaları,
- Araştırma tekniğinin mantık çerçevesi ve sanatın estetik boyutu arasında yaratıcılık ile ilişki kurarak ürün geliştirebilmeleri,
- Tasarımlarını görsel dille anlatabilme ve sunabilme becerilerini sürekli geliştirmeleri,
- Yeni ve güncel teknolojileri kullanabilmeleri,
- Tasarım sürecini organize etme yetenek ve yaratıcılığına sahip olmaları gerekmektedir.

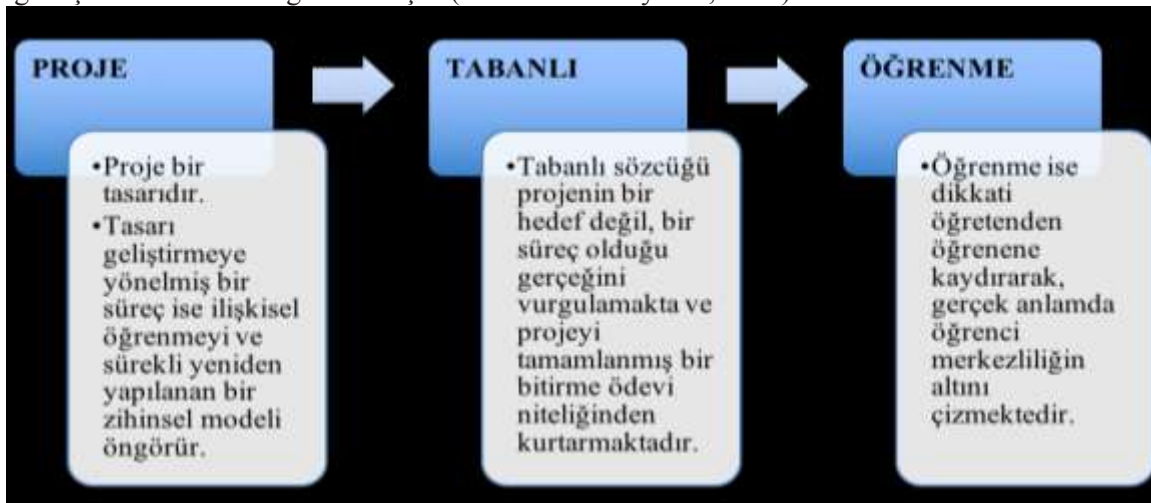
Dokuzuncu Kalkınma Planınının 230. Maddesinde “Plan döneminde eğitim sistemi, işgücü piyasasının ihtiyaçlarını karşılamada yetersiz kalmıştır. Ekonominin ve işgücü piyasasının taleplerine cevap verecek ve özellikle gençlerin istihdam edilebilirliğini artıracak yeni mekanizmalara ihtiyaç bulunmaktadır.”<sup>1</sup> ifadesi mesleki ve teknik eğitim sisteminin küreselleşme ve bilgi ekonomisine geçiş sürecindeki değişimini gerekli kılmıştır. Bu değişimle birlikte hem teoriyle pratiği bir arada bulundurma hem öğrenmeyi öğrenme hem de bilgi, beceri ve yetkililiklere dayalı olarak yapılandırma kavramları ön plana çıkmıştır.

Buna bağlı olarak eğitim kurumları; iletişim becerileri yüksek, takım çalışmasına uyumlu, eleştirel ve analitik düşünceye sahip kişiler yetiştirmeye daha çok önem vermişlerdir.

Öğrenme, davranışlarda gözlenen değişim ile yeni bilgilerin önceki bilgilerle ilişkilendirilerek belleğe depolanmasıdır. Öğrenmenin gerçekleşme sürecinde bireyden beklenen yeterliklerin de kazandırılması proje tabanlı öğrenme anlayışı ile mümkün olacaktır.

### 1.1 Proje Tabanlı Öğrenme

Proje tabanlı öğrenme, günümüzde eğitim sistemlerinin alması gereken biçimi göstermek için özenle seçilmiş üç temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlardan birisi **öğrenme** kavramıdır ki dikkati öğretene değil öğrenene çekmek açısından son derece önemlidir. Bir diğeri **proje** kavramıdır ve proje, tasarı ya da tasarı geliştirme, hayal etme, planlama anlamına gelmektedir. Bu kavram, öğrenmenin projelendirilmesi yani yönlendirilmesi anlayışına işaret etmekte; tekil öğrenmeden çok belli bir amaca dönük ilişkişel öğrenmeyi vurgulamaktadır. Projeyi bir hedef olarak değil, alt yapı unsuru olarak ele almakla da **proje tabanlı öğrenme**, öğrenmenin ürün değil süreç boyutunu vurgulamakta ve öğrenmeye, arzulanan ölçüde, öğrenene özgü bir yapı kazandırmaktadır. Bu süreç aşağıda şematik olarak da gösterilmiştir (Erdem & Akkoyunlu, 2002).



Şekil 1: Proje Tabanlı Öğrenme Süreci

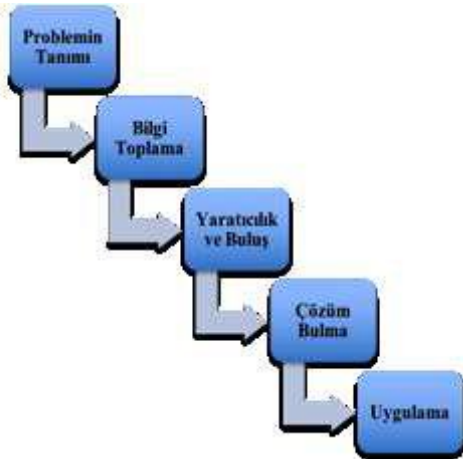
<sup>1</sup> T:C. Başbakanlık. Devlet Planlama Teşkilatı Dokuzuncu Kalkınma Planı 2007-201 s:47

## Proje Tabanlı Öğrenmede Temel Adımlar

1. Hedeflerin belirlenmesi.
2. Yapılacak işin ya da ele alınacak konunun belirlenip, tanımlanması.
3. Takımların oluşturulması.
4. Sonuç raporunun özelliklerinin ve sunuş biçiminin belirlenmesi.
5. Çalışma takviminin oluşturulması.
6. Kontrol noktalarının belirlenmesi.
7. Değerlendirme ölçütlerinin ve yeterlik düzeylerinin belirlenmesi.
8. Bilgilerin toplanması.
9. Bilgilerin örgütlenip, raporlaştırılması.
10. Projenin sunulması (Moursund, 1999).

## 1.2 Tasarım

Tasarım; estetik öğelerin yanında teknik bilgi ve becerilerin de birlikte kullanıldığı ve hemen hemen her alanda adından söz ettiren bir olgudur. Tasarımcılarda aranan bilgi, beceri havuzunda görsel niteliklere hakim olmanın yanında tasarımı yapılacak öğenin teknik üretim süreçlerini takip edebilecek yeterlilikler de gerekmektedir. Tüm bunlara ilave olarak dijital teknolojilerindeki gelişimi ve hem sosyal hem de kişisel iletişim becerilerini tasarımcı kimliği içinde iyi kurgulayabilmek tasarımcıların sahip olması gereken en önemli unsurlardır (Bayburtlu, 2015).



Tasarımın gerçekleşebilmesi Problemin Tanımı, Bilgi Toplama, Yaratıcılık ve Buluş, Çözüm Bulma ve Uygulama başlıklarındaki 5 temel sürecin tamamlanması ile olur.

Bir tasarım probleminin çözümündeki ilk aşama, **problemi tanımlamaktır**. Verilen konunun ne olduğunu tam olarak anlama ve o konuyu benimseyebilmektir. Bir problemi tanımlarken, sınırları zorlamak ve gelenekselleşmiş düşünce yapılarına takılıp kalmamak gerekir. Bir problemi tanımlamak için Balık Kılıçığı Diyagramı, 5N1K, Beyin Fırtınası, PUKO döngüsü gibi teknikler kullanılabilir (İşgören, 2015).

Şekil 2: M.Ü. Tasarımın Temel Süreçleri

Yapılacak tasarımda bir hareket noktası bulabilmenin tek yolu, problem hakkında mümkün olduğunca çok **bilgi toplayabilmektir**. Moda tasarım alanında kaynak oluşturabilecek bilgiler tasarımın kimin için yapılacağı sorusuna cevap vermekle başlar. Ne, Neden, Nerede, Nasıl ve Ne Zaman sorularının cevaplarını bulmadan tasarıma başlamak imkansızdır (İşgören, 2015).

Tasarımcılar, Aynı Ürünü Üreten Kuruluşlar, Ürüne Tamamlayıcı Olabilecek Ürünleri Üreten Kuruluşlar, Ürünü Çağrıştıracak Ürünleri Üreten Kuruluşlar; moda tasarım sektörünün önemli paydaşlarını oluşturmaktadır. Moda tasarımın iyi yönetilebilmesi için hedef kitlenin sorgulanması gereken konular, toplanması gereken bilgiler sınırsızdır ve sürekli değişim göstermektedir. Trendler, teknolojik gelişmeler, malzeme ve üretim çeşitliliğinin yanında tasarımın kullanılacağı coğrafik konum ile sezon, kültürel yapı ve cinsiyet tasarım sürecinde bilinmesi gereken verilerin ilk sıralarında yer almaktadır (İşgören, 2015).



Şekil 3: Moda Tasarımının Paydaşları

**Yaratıcılık** tasarımın en önemli bölümü sayılır ve iki aşaması olduğu söylenebilir. Tasarımcı kağıda ilk eskizlerini karaladığında “dışavurumculu yaratıcılık” aşamasındadır. Eskiz biraz daha ayrıntılı bir hale getirildiğinde ise “üretken yaratıcılık” aşamasına geçilmiş olur (Bayburtlu, 2015).

#### Yaratıcılıkla İlgili Özellikler

- Esneklik,
- Çabuk ve çok yönlü düşünmek,
- Akıcılık,
- Probleme duyarlılık,
- Orijinallik,
- Merak,
- Eleştiriye açıklık,
- Değişik sonuçlara ulaşabilmek.



Şekil 4: Yaratıcı Mutfak Aletleri,  
<http://m.tr.dhgate.com/product/easy-cut-onion-holder-slicer-vegetable-tools/382059807.html>

Yaratıcılık ve buluş süreci, problemin ortaya konması ve olasılıkların araştırılmasına yönelik çalışmalarını içerir. Her yaratıcı buluş çözüm ortağı olmayabilir.

**Çözüm bulma** ise bu olasılıklar hakkında bir karara varılarak, araştırmanın sona erdirilmesidir. Çözüm olarak seçilen olasılıklar, daha sonra ayrıntılı taslaklar halinde hazırlanır. Bir problemin çözümü için yalnızca bir tek yol varsa, karar verecek bir durum yoktur. Karar gerektiren bir problemin olabilmesi için, problemin birkaç yoldan çözümlenebilmesi gerekir.



Şekil 5: Yaratıcı Mutfak Aletleri.  
<http://www.baglarbal.com/wp/17690/>



Şekil 6: Yaratıcı Mutfak Aletleri.  
<http://beyazgazete.com/fotogaleri/ya>

ilginc-mutfak-aksesuarlari-  
tasarimlari/

sam-11/ilginc-mutfak-buluslari-tum-  
fotograflar-1315/buyuk-fotograf-  
6/?pcount=8

Belirli bir problemi değişik yollardan giderek çözümleyecek tercihler geliştirmeye çalışılır. Uygulama imkânı olan çözüm yolları bulunmaya çalışılmalıdır.

Tasarım, kısıtlar dahilinde işleyen bir araştırma ve problem çözme sürecidir. Söz konusu sürecin hedefi, problem tanımında belirtilen ihtiyaçları karşılayan sürdürülebilir ve yaratıcı çözümler bulmak ve sunmaktır (Giaccardi, 2008).

Tek tek her tercihin uygulanması durumunda, karşılaşılabilecek sonuçların tahmin edilmesi gerekir. Bütün iç ve dış etkenler göz önünde bulundurularak, sağlıklı bir sonuç tahmini yapılabilir. Tasarım teklifini oluşturan hedef kitlenin ihtiyaçlarına en çok katkıda bulunan tercihi seçmek gerekir. Kısa, orta ve uzun dönemde üreticinin ve hedef kitlenin çıkarları göz önünde bulundurulmalı, ekonomik düşünülmalıdır.

Uygulama; tüm aşamalardan geçmiş olan tasarımın, tasarım ilkeleri doğrultusunda hazır hale getirilmesi işlemidir. Var olanların içinden en iyi tercihi seçip uygulamak gerekir. Bazı kısıtlayıcı şartlar nedeni ile en iyi tercih uygulanamıyor ise tercih sıralamasındaki daha iyiler ile yetinilmelidir. Uygulamaya geçilmesi yeterli para, teknik ve zamanı gerektirir.



Şekil 7: Tasarım İlkeleri

## 2. UYGULAMA

Moda Tasarım sektörünün ihtiyacı olan nitelikli Moda Tasarımcısı yetiştirme yönünde eğitim faaliyetleri gerçekleştiren Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü her mezuniyet döneminde Bitirme Projesi dersi kapsamında tasarım süreçleri doğrultusunda uygulamalar yaptırmaktadır. İki yıllık eğitim ve öğretim süresi boyunca kazandırılmaya çalışılan tüm bilgi, beceri ve yeterlikler harmanlanıp "Bitirme Projesi" dersi kapsamında somut ürüne dönüştürülmektedir. Bu uygulama çalışmalarında amaçlara ulaşabilmek için yorumlama, sanatsal değerler, yaratıcılık gibi kavramların ilişkilendirilmesi önemsenmektedir.

### 2.1. Problemin Tanımı

Öğrenciler, projeye ilişkin problemi tanımlarken tema ile ilgili olarak tasarım ürünü kullanacak olan hedef kitlenin sosyal çevresi, psikolojik etkiler, yaş grubu, mevsim gibi birçok konuyu irdelemişlerdir. Tasarımcının dünyayı kendi gözlerinden ve müşterilerin gözünden görebilmeleri önemlidir.

Hedef kitlede tanımlanması gereken özellikler:

- Cinsiyetleri,
- Yaş grupları,
- Gelir aralıkları,
- Coğrafi konumları,
- Motivasyon konuları,
- Korku nedenleri,
- Kahramanları,

- Tatil yerleri,
- Okudukları gazeteler,
- İzledikleri televizyon programları,
- Takip ettikleri web siteleri,
- Ürününüzü hangi amaç için almalarını istiyorsunuz? (Farklı bir bakış açısıyla imaj için olabilir).
- Ürününüzü özel kılan ne olabilir,
- Hikayeleri,
- En başında tüm bu sorular yanıtlanamasa bile düşünmeye başlamak, ilerlemenin göstergesidir.
- Farklı kumaş kalite çeşitlerinin tasarımlarda kullanılmadan önce yapılarının öğrenilmesi gerekmektedir. (Şifondan takım elbise dikiyor musunuz?)
- Farklı kumaş çeşitleri yaratıcılık duygusuna yön verebilir (Sheldrake, 2015)

Bu makalede Tasarım Bölümü'nün, 2012-2013 öğretim yılı Bitirme Projesi konusu "İznik" incelenmiştir. "**Yaşanmış Dokular, Yaşlanmış Yüzeyler – Nikea**" başlığı ile hazırlanan proje; Geçmiş, Günümüz ve Gelecek bölümlerinden oluşmuştur. Projenin; mezun düzeyine gelen öğrencilerin Moda Tasarım sürecindeki ilişkilendirmeleri hayata geçirebilmeleri için paylaşılması gereken bir örnek olduğu düşünülmektedir.

Projenin ana amacı mezuniyet konumuna yaklaşmış olan öğrencilerin müfredatta yer alan konuları özümseyerek bir tasarımın ardındaki başlangıç noktası ve kalıcı referans olan düşünceyi temsil eden "konseptin, görünür ya da görünmez" şekilde sunabilecekleri ortamları yaratmaktır. Öğrencilerin; deneysel ya da biçimsel geliştirilen her işlemin sonucunda yeni, farkındalık yaratan tasarımların, ürüne dönüştürülmesi yöntemiyle çok yönlü düşünebilmeleri ve çalışacakları firmalarda başarılı olmaları hedeflenmektedir.

Yükseköğretim düzeyinde moda tasarımcılarının yetiştirilebilmesi planlama, uygulama ve değerlendirme açısından eğitim-öğretim sürecinin gereklerini yerine getirebilecek, aynı zamanda bilimsel yayın ve çalışmaları ile alanda uzmanlaşmış akademik kadro ile mümkündür. Marmara Üniversitesi'nin güçlü yanlarından biri yeterli ve deneyimli öğretim kadrosunun bulunmasıdır. Üniversitenin bulunduğu coğrafik konumun tekstil-konfeksiyon ve moda sektörlerinin en önemli firmalarıyla aynı bölgede olması da avantajlı olduğu konuların başında yer almaktadır.

Proje; Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü'nün ve aynı Yüksekokulun Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü'nün öğretim elemanları ve öğrencilerinin işbirliğinde dokuz aylık bir çalışma sürecinde oluşturulmuştur. Beş öğretim elemanından oluşan Proje Danışma Kurulu ile 30 öğrenciden oluşan Proje Çalışma Ekibi, 69 giysiden oluşan bir koleksiyon hazırlamışlardır. Moda Tasarım sektörünün gerekliliği olan web sitesi, reklam filmi, dergi ve katalog çalışmaları ile profesyonel bir canlı sunum da projenin çıktıları arasındadır.

Bitirme Projesi dersi Tasarım Bölümü'nün müfredatında bahar yarıyılı dersidir, ancak böylesi uzun soluklu bir çalışma için 3 aylık çalışma dönemi yetersiz kalacağı düşünüldüğü için bitirme projesini alacak öğrencilere eylül ayı sonunda çağrı yapılarak "Bitirme Projesi Çalışma Takvimi" bildirilmiştir.

10 Ekim 2012	İznik Teknik Gezisi
12 Kasım 2012	Bitirme Projesi Başvuru Formunun teslimi
27 Kasım 2012	I. Sunum
01 Mart 2013	Danışman ile Proje Ana Hatlarının Belirlenmesi
13 Mart 2013	İstanbul Teknik Gezisi
05 Nisan 2013	Tasarımların Tamamlanması
19 Nisan 2013	Prototiplerin Tamamlanması
24 Mayıs 2013	Seçilen Tasarımların Üretimlerinin Tamamlanması
31 Mayıs 2013	Tez Teslimi
07 Haziran 2013	Final Sınavı

**Şekil 8:** M.Ü. Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü Moda Tasarımı Programı'nın 2012-2013 Öğretim Yılı Bitirme Projesi Çalışma Takvimi

## 2.2. Bilgi Toplama

Yapılacak tasarımda bir hareket noktası bulabilmenin tek yolu, problem hakkında mümkün olduğunca çok bilgi toplayabilmektir.

Bu çalışma kapsamında ilk olarak her iki bölümün öğrencileri ve Proje Danışmanları; belirlenen temaya uygun tarihi alanlara ait mimari detayları fotoğraflamak ve koleksiyona zemin oluşturacak esin kaynaklarını toplamak amacıyla 10 Ekim 2012 tarihinde İznik'e düzenlenen bir teknik geziye katılmışlardır. Amaç İznik çevresi, tarihi ve tarihi eserleri, el sanatları, belirgin desen ve formlar hakkında bilgiler toplamaktır. Gezi ile ilgili olarak öğrencilerin gönderdiği raporların ardından yaptıkları sunumlar neticesinde danışmanlar belirlenmiştir. Mart 2013'de İstanbul'da düzenlenen ikinci gezide çekilen fotoğraflar ve dünyanın çeşitli bölgelerinde çekilmiş fotoğrafların İznik'ten belirlenen görüntüler ile eşleştirilmesiyle her öğrenci kendi bakışı ile koleksiyonun hikaye panosunu oluşturmuşlardır.

Hikaye panosunun ilk şeklinde cinsiyet, yaş, mevsim, giyilebilirlik, mekan gibi kavramlar göz ardı edilirken koleksiyonun genel konseptini belirleyecek renk, kumaş ve aksesuar gibi detaylara ilişkin bilgilerin tespit edilmesi zorunlu kılınmıştır.



Şekil 9: İznik-Nikea Projesi Öğrencilerinden Ceren Ayan'ın Hazırladığı Hikaye Panoları

Bilgi toplama ve araştırma sürecini geçirip, temaya karar veren öğrenciler, en az otuz eskiz yaparlar. İlk taslak çalışmaları gerçekten oldukça zordur ve öğrenciler bu kısımda ter dökerler. İşte bu noktadan sonra düşünceler, fikirler yavaş yavaş sayfaların üzerinde belirlemeye başlar. Düşünülerek değil çizilerek tasarım yapılır. Her olasılık değerlendirilmeli, bu da olur mu denilmemelidir.

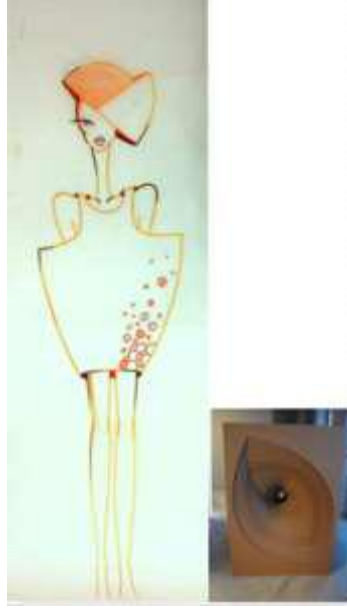
Öğrencilerin taslak çizim öncesi geliştirdikleri tasarım modellerinin; estetik değer taşımaya, özgünlüğüne, işlevselliğine, uygulanabilir olmasına ve çevreye etkilerine dikkat etmeleri gerekmektedir. Tasarım için belirlenen ortak özellikleri dikkate alarak tasarıma yönelik düşüncelerini yansıtan taslak çizimlerin, genel özellikleri yazılı olarak ifade edilir. Bu çizimlerde ürünün formu ve genel özellikleri gösterilir, çizimleri detaylandırılmaz. Birden fazla taslak çözüm önerisi getirilebilir ki taslak tasarım önerileri paylaşılarak tartışılması gereken bir konudur.

Öğrenci danışmanı ile birlikte 30 eskiz üzerinden uygulamaya yönelik çözüm üretme süreci ile birlikte renk, doku, kumaş yapısı gibi özellikleri de düşünülerek 15 tasarımın artistik çiziminin yapılmasına karar verilmiştir. Bu noktada özellikle dikkat edilen nokta öğrencinin bu çalışmayı en iyi şekilde değerlendirmesi ve sektöre yönelik kazanımlarla çalışmayı sonlandırmasıdır.

### Geçmiş



### Günümüz



### Gelecek



Şekil 10: Ceren Ayan'ın Tasarımları

### 2.3. Yaratıcılık ve Buluş

Konu üzerinde eğitilmemiş bir göz ve algı, tasarlama sürecinde yaratıcı sonuçlar alınmasını neredeyse imkansız kılar. Özellikle meslek liselerinden gelen öğrencilerin eğitimlerindeki tasarım süreçlerine ilişkin bilgi ve beceri eksikliği nedeniyle iki yıllık programın içinde öncelikle bu anlayış geliştirilmektedir.

Ancak tek başına yaratıcılık bu durum için yeterli değildir. Yaratıcılığın tasarım ve estetik alanıyla ilişkilendirilmesi önemlidir. Bu nedenle Tasarım Bölümü müfredat programında; merak eden, araştıran, inceleyen, varolan durumu olduğu gibi kabul etmeyen, ihtiyaçları belirleyen, durumun etkilerini ve sonuçlarını inceleyen, bulduklarıyla tatmin olmayan, bir probleme birden fazla çözüm getiren, sanatla içiçe olan tasarımcıyı yetiştirecek konular yer almaktadır.

Yaratıcılık hemen hemen herkesin içinde var olan bir olgudur ve çalışma ile geliştirilebilir. Yaratıcı fikirleri üretebilmek sonradan kazanılabilen ve geliştirilebilen bir olgudur. Öğrencilere öncelikle tasarımın önemli bir kavram olduğu ve yaratıcılığın anahtar kelime olduğu birinci sınıftan itibaren verilmektedir. Tasarımcı ya da tasarım öğrencisi, konu ile ilgili araştırmalar yapıp gerekli bilgi ve verileri toplamışsa ve bunları değerlendirebiliyorsa yaratıcılığa ulaşılabilir.



Şekil 11: Yaratıcı fikirler.

<http://ofpof.com/merak/birbirinden-ilginc-20-japon-icadi>



Esin, koleksiyonun özüdür. Esin'in spesifik olması araştırmanında verimli olmasına yardımcı olur. Tasarımı şekillendirecek görseller, duyu ve doku yaratıcı fikirleri elde etmek için kullanılır. Bu nedenle öğrenciler İznik'e yapılan gezi sonucunda esinlendikleri konuları belirlediler. Esinlendikleri kavramı en ince detaylarla araştırarak, farkındalık yaratmak amacıyla başkalarının görmediği, bilmediği özellikleri bulmaya çalıştılar. Çünkü yapılacak tasarımların estetik görünümünün yanı sıra fonksiyonellik içeren yaratıcılık değeri ve kendine özgü görünümüne sahip olmaları istenmektedir.

#### 2.4. Çözüm Bulma

Proje; belirli başlangıç ve bitiş noktası olan, amacı, kapsamı ve bütçesi açıkça tanımlanan belir bir zaman dilimi içerisinde öğrenilenlerin profesyonel bir yaklaşım içerisinde sunumudur. İznik Projesi; edinilen bilgilerin etkin kullanımını, önceden belirlenmiş bir süre içerisinde, değişim yaratmayı hedefleyen, birbiriyle ilişkili amaç ve hedefleri olan, uygulanması sonucunda deneysel çalışmaların ve koleksiyonun bir yöntem dahilinde sunusudur. Proje'nin sunuşu; öğrencilerin, ilgilendikleri konu hakkında araştırma yapmasını, araştırma sonuçlarını bir raporla düzenlemesini ve en sonunda tüm bulgularını sınıfta sunulmasını içermektedir.



Şekil 12: İlk Tasarımlardan Örnekler

Üretimin ön safhasını oluşturan, hayal, merak ve düşüncenin çizgiye aktarımı olan tasarım derslerinde, hayal kapıları ardına kadar açılarak, öğrencilerin bu süreci yakalamaları ve ellerinden geldiğince güzel tasarımlar yapmaları hedeflenmiş ve başarıya ulaşılmıştır.

Öğrenciler, geziler aracılığı ile de çevrelerindeki durumları gözlemlədiler; geliştirmeyi, değiştirmeyi gerçekleştirmeyi istedikleri durumları belirlediler ve gözlemlerini dikkate alarak sorunlarını listelediler. Listeledikleri sorunlardan birini; kendi önceliklerini, mevcut şartları ve gerçekleştirilebilirliğini dikkate alarak seçtiler. Sorunu araştırma, tanımlama ve çözümü tartışmada kendi bilgi, deneyim, gözlem ve araştırma sonuçlarını kullandılar. Öğrenciler seçtikleri sorunu araştırırken olası çözümleri bütün yönleriyle açıkça tartışarak tanımlayarak problemlerini oluşturdular.

Bu doğrultuda yapılan çalışmaların sonucunda varılan sonuç; öğrencilerin geriye dönüp yaptıkları eskiz çalışmalarına baktıkça yüzlerinde bir gülümsemenin yayıldığı ve kendi potansiyellerinin farkına vararak motivasyonlarının yükselmesi, projeyi benimseyerek daha profesyonel bir şekilde yaklaşmış olduklarıdır.

Belirlenen durumun niteliğine göre; taslak çizimleri benzer sorunların çözümlerine yönelik yapılan araştırma ve inceleme sonuçlarını dikkate alarak çizebilirler. Geliştirmek istenen tasarım önerileri belirlenir. Bunun için tasarım özelliklerini en iyi karşılayan maliyet, beceri, zaman, yetenek gibi sınırlamalar dikkate alınır.

Farklı yer, zaman ve kültürlerde, benzer veya ilişkili sorunların çözümünde kullanılan yöntemleri inceleyen, bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak farklı kaynaklardan bilgi toplayan ve bu bilgiler doğrultusunda gerçekleştirilen araştırma aşamaları ve eskiz tasarımlar sınıf içinde sunulur. Diğer öğrencilerin sunduğu farklı çözüm önerilerini dinlemek, bakış açısını geliştirmek için önemlidir.

Tasarımlar için belirlenen genel özellikleri taşıyan bir ürünün nasıl gerçekleştirilebileceği, yapımında kullanılacak araç, gereç, teknik ve yöntemlerin araştırılarak denemeler yapılması, sonuçlarının listelenerek tasarım günlüğüne kaydedilmesi her zaman fayda sağlayacaktır.

Tasarımların gerçekleştirilmesi için gerekli ihtiyaçlar basit bir akış şeması içinde, tasarım önerilerine uygun, çizim ve yazı ile, elle veya çizim araç gereçlerini kullanarak kâğıt üzerinde belirtilmesi gerekir. Artık tasarım önerilerinin açık ve anlaşılır bir çizimle gösterilmesi gerekmektedir. Bu aşamada tasarımların üretim önermeleri, kullanılacak malzemeler ve yapım aşamalarını gösteren planlamaların yer alması gerekmektedir. Hazırlık döneminde esinlenme amacıyla oluşturulan hikaye panosu yerini; uygun renk paleti, kullanılabilir kumaşlar, dokular, aksesuarlar, form ve biçimlerden oluşturulmuş yeni hikaye panosuna bırakmıştır.

Belirlenen sorunların çözümüne yönelik tasarım önerileri, üretim olanakları ve tüketici tercihleri ekonomik, sosyal, çevresel etkileri teknik boyutlarıyla, bitirme projesinde yer alan hocalar tarafından değerlendirilir. Tasarımların uygulama aşamasına geçebilmeleri için önerilerde bulunulur.

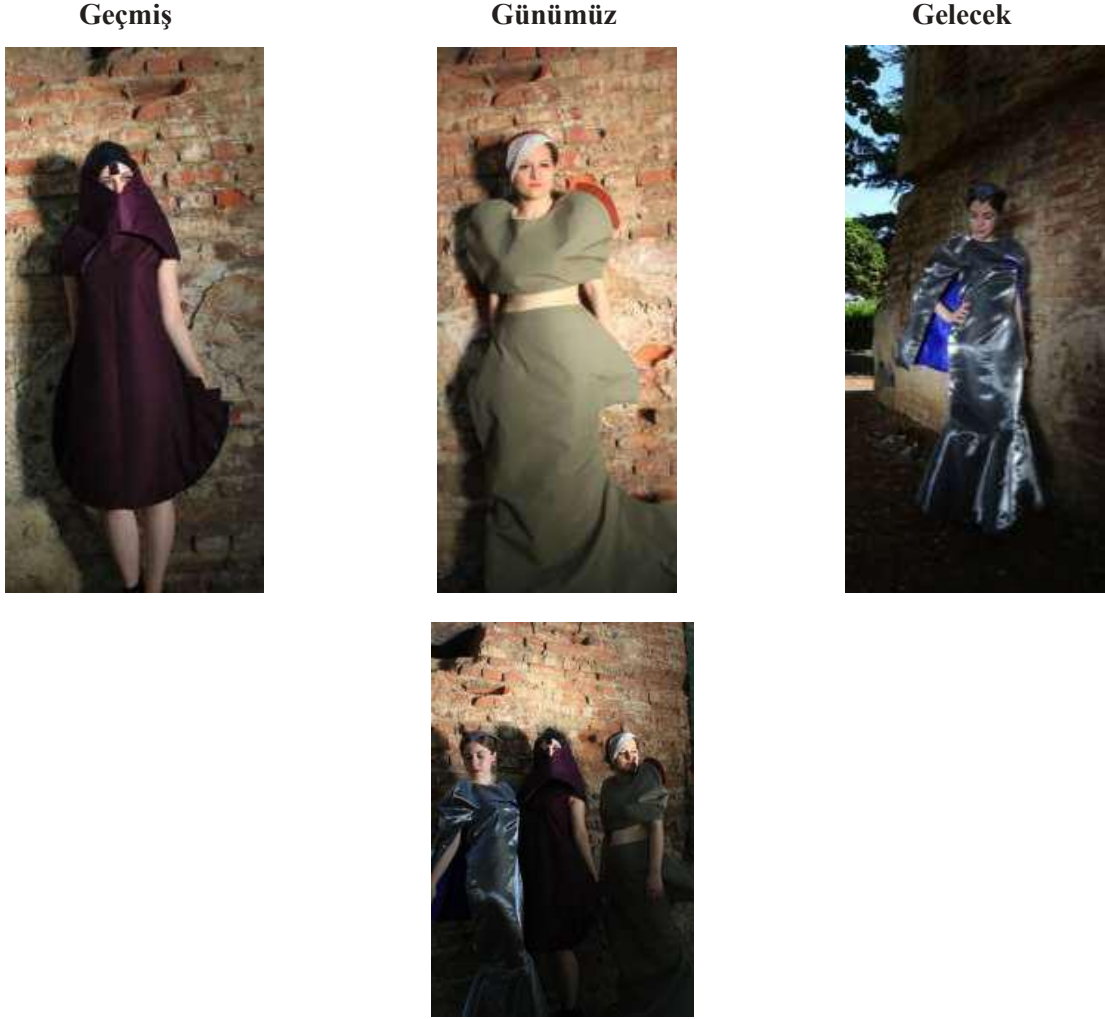
Geliştirilen tasarım modellerinin estetik değer taşıması, özgün, işlevsel, ekonomik ve yapılabılır olmasına dikkat edilmesi gerekir. Tasarımların yenilik, farklılık ve ayırt edilebilir özellikleri önemlidir.

Tema için belirlenen özellikler dikkate alınarak öğrencinin gerçekleştirmek istediği en iyi üç tasarım önerisi belirlenir. Tasarımın yapım aşamaları ile çalışma ortamı ve yöntemi danışmanın gözetiminde belirlenir. Kalıbı, rengi, tasarımın iki ve üç boyutlu çizimleri, teknik çizimi tüm ayrıntılarıyla gösterilir.

Bir giysinin istenilen amaca yönelik tasarlanabilmesi için insan vücudunun anatomik yapısının iyi bilinmesi gerekir. Bu bağlamda birinci sınıftan itibaren desen derslerine ağırlık verilmektedir. Özellikle fonksiyonel giysilerde uyum ve hareket serbestliği estetik unsurlardan önce gelir. Bu tür giysilerin kalıp formunun oluşturulmasında vücudun anatomik yapısıyla birlikte hareket serbestliğinin bilinmesi de son derece önemlidir. Örneğin, kol yukarı kaldırıldığında eğer kol evi dar yapılmış ise hareket serbestliği kısıtlanır. Paltoların kol evlerinin dar olması içine bir şey giymeyi engeller ve amacını yerine getiremeyen bir giysiye dönüşebilir ya da çok bol olması koltuk altında yığılmaya neden olacağından estetik görünüm bozulabilir. Yani kalıbının iyi çözümlenmesi esneme değerlerinin göz önünde bulunması gerekir.

## 2.5. Uygulama

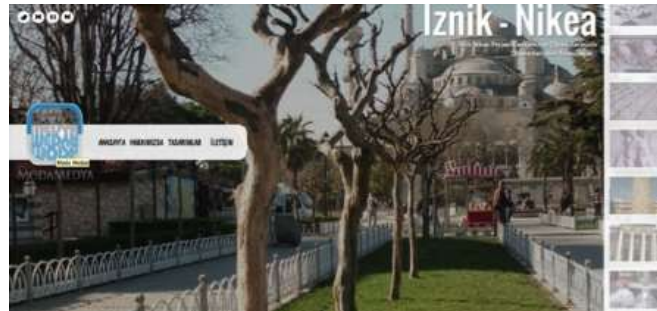
Uygulama, danışmanın gözetiminde öğrencinin yetkinliği, beceri düzeyi göz önüne alınarak, tüm aşamalardan geçmiş olan üç tasarımın hazır hale getirildiği basamak olarak nitelendirilir. Çalışmada amaç öğrencinin motivasyonunu yüksek tutarak projeyi başarılı bir şekilde sonuçlandırmasıdır. Tasarımın özellikleri doğrultusunda seçilen malzeme ve uygun üretim tekniği kullanılarak bir koleksiyonun bütünleyici unsurları olarak üretilen giysiler artık izleyicilerin sunumuna hazır hale gelmiştir.



Şekil 13: Ceren Ayan'ın Tasarlayıp Ürettiği Giysiler

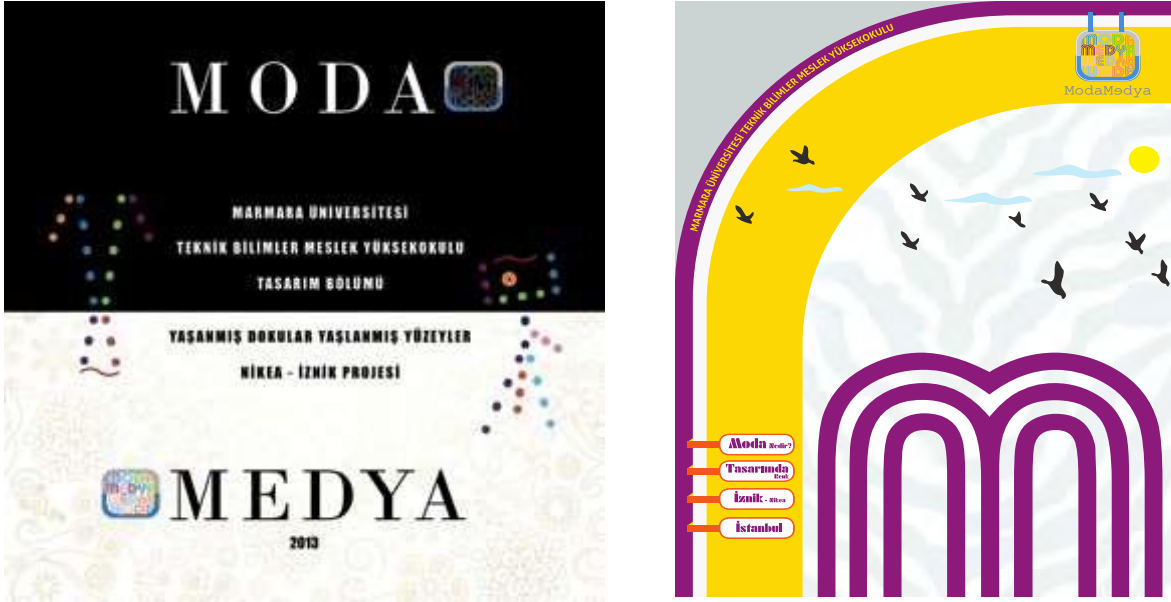
Mezuniyet aşamasına gelmiş öğrenciler, hazırladıkları bu koleksiyonun her aşamasını dijital teknolojinin imkanlarını kullanarak Portfolyo Sunum Dosyası şeklinde arşivlemişlerdir. A3 ölçülerinde şeffaf sunum dosyası halinde sunulan Portfolyo; öğrencilerin gelecekte işe girişte ya da başka bir öğretim kurumuna başvuruda bilgi, beceri ve yeteneklerini gösterebilmeleri açısından önemli bir kaynak olacaktır.

Tasarımlar profesyonel tasarım süreçleri izlenerek gerçekleştirildiği için sıra tamamlanan koleksiyonun ilgili kesimlerle buluşturulmasına gelmiştir. Burada devreye Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü öğrencileri ve öğretim elemanı girmiştir. Tasarım sürecinin çözüm ortağı olan birim, işe işbirliğine “Moda Medya” ismini vererek ve bir logo ile simgeleştirerek birlikteliğe kurumsal bir kimlik kazandırmışlardır. Ayrıca kurdukları web sitesi aracılığı ile gezilerde elde edilen verilerden tasarımcıların ilk taslaklarına kadar tüm süreçleri sitede paylaşmışlardır.



Şekil 14 Web Ana Sayfası Görüntüsü

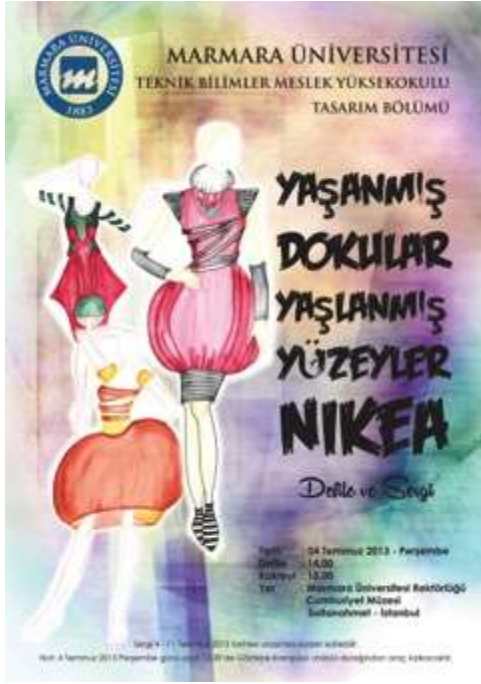
Koleksiyonun görselleştirilmesine katkı sağlayan Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü projenin başlangıcından itibaren bir dış göz olarak izledikleri proje faaliyetlerini bir yandan web sitesi aracılığı ile güncel tutarken dergi ve koleksiyon kataloğu ile de ölümsüz kılmışlardır. Dergide projeden haberlerin yanında moda ve medya dünyasının duayenlerinin röportajları da yer almıştır.



Şekil 15: Katalog ve Dergi Kapağı

Bölüm öğrencilerinden Merve Küçük hazırladığı reklam filmi ile (Moda Medya Reklam Filmi <https://www.youtube.com/watch?v=ElhljUULVGg>) yaklaşan koleksiyon defilesinin haberini sosyal medyada paylaşımına açmıştır.

Tüm tasarımcılar için uzun soluklu ve yorucu çalışmaların mükafatlarının alındığı defile zamanı nihayet gelmiştir. Marmara Üniversitesi'nin Sultanahmet yerleşkesinde bulunan tarihi Cumhuriyet Müzesi salonlarında tüm koleksiyonun ilgili kurum ve kişilerle gururla paylaşıldığı bir defile 4 Temmuz 2013 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Defilenin afişi ve davetiyesi de Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü tarafından hazırlanmıştır.



"İznik, Her Anış Toprağı Bunkere Yıllık Tarih Kalıntıları ile Yığılan İznik...  
Sindir, Aylar, Yıllar, Geçer... Ay-yıldızlı Skyproje... Alında Sınırla Uyar İznik Toprakları...  
Sevme, Sünümü ve Seveceğin Gelen Sanatlar İznik ve İstanbul'un Nüfusıyla Buluşur,  
Zenginleşir; İyik, Alt, Can, Alt, Başım, Alt..."

Tarih 4 Temmuz 2013 - Pazartesi

Defile 14.00

Yer: M.U. Rektörlüğü Cumhuriyet Müzesi  
Çukurbahçe - İstanbul

Kabiyet 15.00

Ser. Sergi 4 - 11 Temmuz 2013 tarihleri arasında ziyaret edilebilir.

Moda Tasarım Programı öğrencilerinin, yıl içinde yaptığı çalışmalarından oluşan defile ve sergimizi onurlandırmanızı dileriz.

Yrd. Doç. Dr. Nuriye İSGÖREN  
Tasarım Bölüm Başkanı

Prof. Dr. Mustafa ÖKSÜZ  
Müdür

## Yaşanmış Dokular Yaşlanmış Yüzeyle Nikea-İznik

Şekil 16: Afiş ve Davetiye Çalışması



Şekil 17: Defileden Görüntüler

### 3. SONUÇ ve ÖNERİLER

Gözlem, araştırma ve bilgi toplamak için İznik'e düzenlenen gezi sonucunda; elde edilen bilgilerin düzenlenerek eskiz tasarımların yapılması, görerek ve yaşayarak etkileşimin, etkili bir yöntem olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmadan elde edilen sonuçlar; benzer tekniklerin uygulanması sırasında oluşabilecek problemleri önceden görmek, önlem almak ve sürdürülebilir kılmak için bu makale aracılığı ile paylaşımına açılmıştır.

Uygulamaya yönelik ve multi disiplinler bir çalışma içinde, tasarım süreçleri doğrultusunda yürütülecek olan projelerde dikkat edilmesi gereken noktaları sıralamak gerekirse:

- Araştırmaya başlarken beğenilen ve etkilenilen ya da belirli bir detayının ilginç bulunduğu giysi görselleri toplanarak bir imge dosyası oluşturulmalıdır.
- Biriktirilenler kaynak haline getirilmeli ve zaman içinde dönüp bakılabilmelidir. Bu dosya öğrencilerin estetik zevkini belirten önemli bir kaynaktır.
- Tasarımcı adaylarının kişisel esin kaynaklarının tabanını sağlayacak kişisel kütüphane oluşturmaları özendirilmelidir.
- Portfolyo sunum dosyasının güncel tutulması görsellerin zaman içinde yerini değiştirebilme açısından fayda sağlayacaktır.
- Tema; biçim, strüktür, desen, hatlar, renk ve doku kaynaklarını kapsayacak kadar geniş olmalıdır. Örneğin; McQueen kariyeri boyunca birkaç tema kullanmıştır: Doğa tarihi, filmler, dünya kostümleri, kültür ve esin perileri, giysilerin detaylarında kuş kanatları, tüyler, deniz kabukları, çiçekler gibi nesnelere kullanarak teması ile özdeşleştirmiştir.
- Eskiz defterleri tasarımcının günlüğü gibidir ve çok önemlidir. Projenin bir teması ve temanın hikayesinin de yer aldığı eskiz defterleri; kolajlar, taslak çizimler, çeşitli dokular ve aksesuarları kapsamalıdır.
- Öğrenciler belirledikleri sorunun çözümünde kullanacakları tasarımların sahip olması gereken genel özellikleri incelemelidir.
- Bu özelliklerin belirlenmesinde, tanımlanan sorunun çözümlenmesi için gerekli nitelikler ve sınırlamalar, dikkate alınmalıdır.

Proje, mezuniyet aşamasındaki öğrencilere her açıdan estetik bakış açısı kazandırarak, tasarım süreçleri bazında öğretici olmuştur. Tüm bu çalışmalarını, ilgili sektörlerle ve akademik çevrelere sunarken geleceğin Tasarımcılarına kaynak olmasını dileriz.

*“ İznik, Her Avuç Toprağı Binlerce Yıldır Tarih Kalıntıları ile Yoğrulmuş İznik... Günler, Aylar, Yüzyıllar, Ay- yıldızlı Bayrağın Altında Gururla Uyur İznik Toprakları.. Geçmiş, Günümüz ve Gelecekte Esintiler İznik ve İstanbul'un Mimarisiyle Buluşur, Zenginleşir; Işık Alır, Can Alır, Biçim Alır...”*

## KAYNAKLAR

AASL (American Association of School Librarians)/ (AECT) Association for Educational Communications and Technology) (1998). Information literacy standards for student learning. American Library Association. Chicago.

Bayburtlu, Ç., (2015) Giysi Tasarımı II Ders Notları (PPT), Marmara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi (UZEM), İstanbul.

Erdem, M. & Akkoyunlu, B. (2002) İlköğretim Sosyal Bilgiler Dersi Kapsamında Beşinci Sınıf Öğrencileriyle Yürütülen Ekip Proje Tabanlı Öğrenme Üzerine Bir Çalışma İlköğretim - Online1 (1), sf. 2-11 <http://www.ilkogretim-online.org.tr>

Giaccardi, E., Fischer, G., (2008) Creativity and Evolution: A Metadesign Perspective, Digital Creativity, 19 (1), 19-32.

Gökaydın, N., (2002). Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı Temel Sanat Eğitimi. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İşgören, N., (2015) Ev Tekstili Tasarımı Ders Notları (PPT), Marmara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi (UZEM), İstanbul.

Moursund, D. (1999). Project based learning using information technology. ISTE Publications. Eugene.

Sheldrake, P., (2015). The Business of Influence (Dijital Çağda Pazarlama ve Halkla İlişkiler, (Çev: Ümit Şensoy), Türk Hava Yolları Yayınları.

Toktaş, P., (2011) Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerinde Verilen Temel Sanat Eğitimi/Temel Tasarım Dersine Yönelik Öğretim Elemanı Görüşlerinin Değerlendirilmesi, e-Journal of New World Sciences Academy, Volume: 6, Number: 3, [www.newwsa.com](http://www.newwsa.com)

# SİLLE YÖRESİ GELENEKSEL KADIN GIYİMİNDE KULLANILAN ZIBBA ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

**Kezban SÖNMEZ**

**Arş. Gör. Dr. Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü**

## ÖZET

Sille, İç Anadolu bölgesinde, Konya'nın 8 km Kuzey batısında, deniz seviyesinden 1152 metre yüksekte, iki dağ arasında vadi görünümünde olan bir yerleşim merkezidir.

Giyinmek insanların doğal ihtiyaçlarından olup, kültürel hayatımızın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Giyim kültürel ve ekonomik şartlara göre değişiklikler göstermektedir. Bunun sonucunda giysilerimiz yöreselleşerek oldukça zengin bir koleksiyona sahip olmaktadır.

Zıbba; Sille yöresi kadın kıyafetlerinin en gösterişli ve en güzel parçalarından biridir.

Bu araştırmanın amacı; giyim kültürü içerisinde önemli bir yere sahip, Sille kıyafetlerinin en süslü parçalarından biri olan zıbba örneklerini tanıtmak, bu kıyafet parçaları üzerinde uygulanan işleme özelliklerini belirlemek ve bu işlemlerin farklı alanlarda kullanılabilirliğini ortaya koyarak, günümüzde sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Araştırma kapsamına alınan zıbba örnekleri üzerinde görülen işleme özellikleri; işleme tekniği, renk, kompozisyon v.b. başlıklar halinde incelenecektir. Ayrıca bu kıyafetlerin Türk kültüründeki, gelenek ve göreneklerdeki yeri ve önemi, saha çalışmasından ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında açıklanarak, sonuca gidilmeye çalışılacaktır.

## ABSTRACT

Sille is a town between two mountains like a valley is located 8 kilometers northwest of Konya, with a 1152 meters altitude.

Wearing is a natural need of people, and it consists of an important part of our cultural lives. It varies according to cultural and economic conditions, so our clothes have a quite wealth collection by regionalizing.

Zibba is one of the most spectacular and beautiful piece of Sille's local woman clothes.

The aim of this study: is to introduce Zibba samples which are fanciest clothing pieces among Sille clothes; is to determine the embroidering features processed on these, and to provide sustainability of their use by pointing out their use different field. Within the study context the embroidering features of these samples are analyzed according to embroidering technique, colour, composition and so on. Additionally, this study is concluded by examining the place and importance of these clothes in Turkish culture, in the light of information obtained from literature.

## 1. GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu “Sille Yöresi Geleneksel Kadın Giyiminde Kullanılan Zıbba Örneklerinin İncelenmesi” olarak belirlenmiştir.

Çeşitli kaynaklara göre zıbba; ipek veya atlas türü bir kumaştan üçgen biçiminde yapılan, üzeri zengin işlemlerle bezenmiş, Sille yöresine ait bir giyim aksesuarı olarak tanımlanmaktadır.

Toplumların tarihi süreç içerisinde kullandıkları giyim eşyaları, o topluma ait geleneksel giysileri oluşturmaktadır. Geleneksel giyim toplumların ekonomik ve sosyal yapılarından etkilenmekle birlikte, manevi değerleri de üzerlerinde taşımaktadırlar. Tufan, Erden ve Özus (2014)

Başlangıçta doğa koşullarından etkilenen giyim, zaman içerisinde sosyal, ekonomik, kültürel ve dini faktörlerle karşılaşarak bölgesel ve ulusal özellikleri yansıtan bir sanat dalı olmuştur. Zekasını kullanarak kumaşı bulan insanoğlu süslenme arzusundan doğan ince zevkini kumaş üzerine

yansıtmıştır. Kadın kıyafetleri, üzerlerine işlenen süslemelerle zenginleştirilmiş, erkek kıyafetleri daha sade kalmıştır. Bedük (2002)

Sille yöresinde giyim kuşam geleneği toplumun içinde yaşadığı zamanın gelenek ve göreneklerine göre şekillenmiştir. Yöresel giysiler toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini simgeleyen ve tanıtan en önemli unsurlardır. Günümüzde yöresel kıyafetler modern toplum hayatının yaygınlaşması, yaşam şartları, kullanım kolaylığı gibi birçok sebeple eski anlam ve önemini yitirerek, kaybolmaya yüz tutmuştur. Tufan, Erden ve Özus (2014)

Etnografik açıdan eski Sille'nin gerek zevk ve kültür, gerekse sosyo- ekonomik yapısını eski Sille kıyafetlerinde görmek mümkündür. Bedük (2002)

Bu araştırmanın amacı; giyim kültürü içerisinde önemli bir yere sahip, Sille kıyafetlerinin en süslü parçalarından biri olan zıbba örneklerini tanıtmak, bu kıyafet parçaları üzerinde uygulanan işleme özelliklerini belirlemek ve bu işlemlerin farklı alanlarda kullanılabilirliğini ortaya koyarak, günümüzde sürdürülebilirliğini sağlamaktır.

Bu çalışma, Konya Etnografya Müzesi'nde bulunan, Sille yöresine ait 7 adet zıbba örneği ile sınırlandırılmıştır. Araştırma kapsamına alınan zıbba örneklerinin özelliklerini belirlemek için bir gözlem fişi formatı oluşturulmuştur. Örneklerin fotoğrafları çekilerek özellikleri incelenmiş ve gözlem fişlerine kaydedilmiştir. Kompozisyon incelemesinde öncelikle zıbbaların formu tespit edilmiş, motif ve bordürün yerleşimi belirlendikten sonra her örnek için sırasıyla; uygulanan teknik, kullanılan malzeme ve kullanılan renk bilgileri analiz edilmiştir. Araştırmalar sırasında ortaya çıkan veriler ayrı ayrı değerlendirilerek sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

Gelişen teknoloji, gelenek ve göreneklerdeki değişim giyim kuşama ve kullanılan aksesuarlara da yansımıştır. Milli kültürümüz arasında önemli bir yeri olan, günümüzde ise unutulmaya yüz tutmuş zıbba örneklerinin el sanatları ve giyim kültürü içindeki değerinin belirlenip gelecek nesillere aktarılması için teknik, malzeme, renk, bezeme konusu gibi özellikleri incelenerek belgelenmelidir.

## 2. SİLLE' NİN COĞRAFI ÖZELLİKLERİ VE TARİHİ GELİŞİMİ

Sille İç Anadolu Bölgesinde, Konya kent merkezinin 8 km. kuzeybatısında, Takkeli Dağ (Küçük Gevele) ve Karabuğa Dağları arasındaki Sille deresinin açmış olduğu vadide kurulmuş olan eski bir yerleşim yeridir. Sille' nin güneydoğusunda Konya- Selçuklu ilçesi; batı ve kuzeyinde Tepeköy, Yükselen; güneybatısında ise Kızılören bulunmaktadır. Deniz seviyesinden yüksekliği 1115 metredir. Sille' nin yeryüzü şekilleri çevredeki dağlar ile Sille deresinin oluşturduğu plato sahasından meydana gelmektedir. Bu dağlardan en önemlileri; Büyük Gevele, Takkeli Dağ ( Küçük Gevele), Kanyaka Tepe'dir. Bölgede yazları sıcak ve kurak, kışları sert ve kar yağışlı geçen step iklimi hakimdir. Tapur (2013)

Sille, coğrafi yapısı, kültürü, yaşayış biçimi, inanç ve gelenekleri ile farklı bir yerleşim alanı olarak dikkat çekmektedir. Konya il merkezine çok yakın olmasına rağmen tarih boyunca çok farklı özellikler sergilemiştir. Tapur (2013)

Sille' de yapılan araştırmalarda M.Ö. 8-7. yüzyıl Frig uygarlığına ait kalıntılar bulunmuştur. Sille' nin Roma döneminde iskan gördüğü, şehir içinde bulunan antik mimariye ait taş eserlerden anlaşılmaktadır. Muhtemelen kent bu dönemde, Efes' ten doğuya giden kral yolu üzerindeki Konya' nın yakınında bir durak noktasıdır. Bizans dönemi tarihi kaynaklarında ismi geçmeyen yerleşim, M. S. 7-10. yüzyıllar arasında diğer kentler gibi Arap akınlarına maruz kalmıştır. Sille' nin önemi 1071 yılından sonra Selçuklular' ın Konya' yı ele geçirip başkent yapmaları ile artmıştır. 1226 yılında Sultan I. Alaeddin Keykubat, Ermenistan seferi dönüşünde bir grup Hristiyan Peçenek Türkünü Konya' ya getirip, Sille' ye yerleştirmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti' nden sonra Konya ve çevresi Karamanoğulları Devleti' nin hakimiyetine girmiştir. Karamanoğulları ve Osmanlılar arasında Gevale kalesi civarında yapılan mücadele sonucunda bölge Osmanlı toprağı olmuştur. Mimirolu (2012)



Osmanlı idaresine girmesinden sonra Sille ve çevresi asırlar boyunca sakin bir dönem geçirmiştir. Konya ve çevresi 17. ve 18. yüzyıllarda eşkiyalık olaylarının ortaya çıkmasıyla birlikte yeniden hareketlenmiştir. 17. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde idari, mali, askeri, adli ve hukuki bakımdan yıkılma belirtileri ortaya çıkmıştır. Sarıköse (2013)

17. yüzyıldan itibaren Sille’ nin idari statüsünün net olmadığı görülmektedir. Müslüman nüfus giderek artmıştır. 20. yüzyılın başlarında Maliye ve Arazi Emlak Defterleri’nde Sille’ nin nüfusunun %56’sının Müslüman, %44’ ünün gayrimüslim olduğu görülmektedir. Mimiroğlu (2012)

Sille Cumhuriyet öncesinde gelişmiş, yaklaşık 18.000 nüfusa sahip bir yerleşim yeridir. Sille’de inşa edilen ve büyük bir oranda bugünde ayakta kalan büyük dini mabetler, hanlar, hamamlar, çarşılar, kaleler, sanat hayatı ve bütün bunların sonucu artan refah seviyesi Sille’yi sosyo-ekonomik yönden önemli bir merkez haline getirmiştir. Ancak buradaki Rumlar Lozan Antlaşması ile mübadeleye tabi tutulmuş ve yurt dışına gönderilmiştir. Sille’de tarih boyunca Rumların sosyo-ekonomik hayata çok önemli etkileri olduğu gibi aynı dönemlerde Türkler tarafından kurulan ahilik teşkilatının da bölge ticaret hayatına ve ekonomik kalkınmasına sağladığı katkı çok önemlidir. Ancak ekonomik ve ticari hayatın geliştiği bu toplum mübadele sonunda sosyoekonomik açıdan önemli zararlar görmüştür. Çünkü mübadele ile Sille’den ayrılan tüccar ve sanatkarların yerini dolduracak kişiler bulunmadığı için yöre önemli bir sarsıntı geçirmiş, ekonomik ve sosyal hayat olumsuz yönde gözle görülür bir değişime uğramış ve nüfus giderek azalmıştır. Özönder (1998)

Sille, 1989 yılında iki mahalle olarak Konya’nın Selçuklu ilçesine bağlanmıştır. 1995 yılında Konya Kültür ve Tabiat varlıklarını Koruma Kurulu tarafından kilise, manastır ve mezarlıkların yer aldığı güney yamaçları birinci derecede arkeolojik sit alanı, esas yerleşim alanı ise kentsel sit alanı olarak ilan edilmiştir. Sille günümüzde, Konya’ nın önemli bir kültür ve turizm merkezi durumundadır. Mimiroğlu (2012)

Sille adının nereden ve nasıl ortaya çıktığı konusunda farklı görüşler öne sürülmektedir. Sille’ nin adının önceleri Roma kumandanı Sylla’ dan geldiği belirtilmiştir. Ancak Sille’ nin “Silenos” dan geldiği fikri üzerinde de durulmaktadır. “Silenos”, “ kaynayıp coşarak, köpürüp akan su” anlamındadır. Bununla birlikte Sille kelimesinin “Siella” daki “Si” nin su anlamında Türkçe olduğu, “Ella” nın ise Allah kelimesinden geldiği ve Türkçe kökenli olduğu da belirtilmektedir. Sille güncel sözlük anlamında ise tokat veya Osmanlı tokadı anlamlarında da kullanılmaktadır. Tapur(2013)

### **3. GELENEKSEL SİLLE KADIN KIYAFETLERİ VE ZİBBALARIN GENEL ÖZELLİKLERİ**

Sille’ nin antik dönemlerden günümüze kadar uzanan derin tarihine paralel olarak çok zengin bir kültürü de bulunmaktadır. Bunların bir kısmı mahalli olmakla birlikte, bir kısmı da diğer yörelerle ortak özellikler göstermektedir. Sille’ nin folklorik özelliklerinden biri geleneksel kıyafetleridir. Sille kıyafetleri özellikle “fes çevresi” ve “altın kuşak” ile dikkat çekmektedir. Etnografik açıdan Sille’ nin gerek kültür gerekse sosyo-ekonomik yapısını eski Sille kıyafetlerinde görmemiz mümkündür. Silleli hanımların kıyafetleri zarif ve rengarenk el işlemleri ve oylarla süslenmiştir. Özönder (1998)

Günümüzde Konya ve Sille’de bulunan müzelerde, özel koleksiyonlarda ve Silleli hanımların çeyizlerinde özenle korunan Sille kıyafetleri ve aksesuarları oldukça önemlidir. Yerel Anadolu giysi özelliklerini gösteren bu kıyafetler oldukça yoğun ve özenli işlemleri ile başta Konya olmak üzere çevre bölge kıyafetlerinden ayrılmaktadır. Günlük kullanıma ve özel günlere göre farklılık gösteren kıyafetlerde işlev ve estetiğin birlikteliği dikkat çekmektedir. Mimiroğlu (2012)

Sille bugün Konya’nın merkezine bağlı bir mahalle konumunda olmasına rağmen, etnografik açıdan Konya’ dan farklı kendine özgü bir karakter taşımaktadır. Birçok kültürle etkileşimde bulunması her yönden olduğu gibi kıyafet yönünden de çeşitlilik meydana getirmektedir. Sille’ li hanımlar evde de sokakta da giyimine özen göstermektedir. Evde, sade günlük giysilerini kullanırken, sokakta başka bir

kıyafet, ziyaretlerde ise kişilik (dışarı, gezmelik) diye adlandırılan giysilerini giymektedirler. Sille kadın kıyafetleri bu giyiliş yerlerine göre genel olarak iki grupta incelenebilir. Tüz (2009)

### A. Günlük Kıyafetler

Sille kadınının günlük giyimi deyince akla ev içi giysiler gelmektedir. Evde iş yaparken giydiği giysi işlik ve şalvardır. Bu giysiler genellikle aynı kumaştan yapılmaktadır. Gündelik kıyafetlerde görsellikten çok rahatlık ön plandadır. Bu giysiler; yün basma, lefkayıt ve şetari gibi isimler almaktadır. Tüz (2013)

### B. Kişilik (Gezmelik) Kıyafetler

Sille' li hanımların kişilik (gezmelik) kıyafetleri oldukça gösterişli olup birçok aksesuardan meydana gelmektedir. Bu kıyafetler kullanılan aksesuarlar yönüyle Konya kıyafetlerine benzemekle birlikte, kendine özgü tarzıyla Konya kıyafetlerinden ayrılmaktadır. Kullanılan aksesuarlar; fes, çevre, öbrü, takma saç, zıbba, davk, altın kuşak, fıstan (gaytan), galloş olarak adlandırılmaktadır. Tüz (2009)

Bununla birlikte; küçük kına günü yani cuma günü erkek tarafı gelinlerinin giydiği sarka, perşembe günü yeni gelinlerin giydiği cubba, cumartesi günü gündüz gelinlerin giydiği silah kürkü ve etekçe, düğünlerde ve nişanlarda bekar veya nişanlı kızların giydiği ferace ve frengi, kına günü yani cumartesi günü gecesi giyilen mıklama, yeni gelinlerin bir yere giderken giydikleri çiçekli, frengi ve feracenin üzerine dışarı çıkarken giyilen ceket, Sille' li hanımların kişilik (gezmelik) kıyafetleridir. Mimirolu (2012)

Bu çalışmada asıl anlatmak ve üzerinde durmak istediğimiz giysi türü; geleneksel Sille kadın giyiminin en gösterişli ve en güzel aksesuarlarından biri olan “zıbba”lardır.

Zıbba; bel hizasına giyilen, mavi ipek veya atlas kumaş üzerine sim ve pul işlenmiş, kenarları sim saçakla süslenmiş üçgen bir kuşaktır. Esirgenler (2004)

Bu kuşağın en önemli özelliği üzerinde bulunan yoğun el işlemeleridir. İşlemelerde genellikle sim kullanılmıştır. İpek kumaşın altı astarlanarak kullanılmaktadır. Bu giysi aksesuarı şalvarın üstüne, üçgen kısmı arkadan sarkacak biçimde, önden iki ucun birleştirilmesiyle giyilmektedir. Üstüne altın kuşak takılarak ve ikisinin arasına bir oyali mendil iliştirilerek kullanılır. Tüz (2009)

Zıbbalar şal biçiminde, bel kısmı hafif oyuntulu bir şekilde olup, önde kruvaze olarak üst üste kapanmaktadır. Bu giyim aksesuarı ince kumaşlarla dubleli hazırlanmıştır. Üzerleri aplike ve pul tutturma teknikleri ile işlenmiş, kenarları ise sim saçaklarla süslenmiştir. Zıbba, üzeri gümüş işlemeli, madeni tokalarla bağlanarak sıkıştırılırdı. Bu tokalı kuşaklar, çapları 10- 15 cm arasında, üzeri kabartma motifleri ile süslenmiş, iki parça büyük altın veya gümüşten yapılırdı. Bu iki büyük tokanın arasında yer alan küçük bir toka ile birleştirme sağlanırdı. Büyük tokaların sağına ve soluna bağlı, beli çevreleyen, üzeri işlemeli kadife bir kuşak vardı. Kılınç (2008)

Zıbba sadece, yukarıda kişilik (gezmelik) kıyafetleri arasında isimleri geçen, sarka, etekçe ve silah kürküyle birlikte giyilebilir. Tüz (2009) Bu kıyafet türleri şöyle tanımlanmaktadır:

**Sarka:** Cepken tarzında bir üst giyimdir. Kumaşı kadife olup, rengi bordo, lacivert veya yeşildir. Ön kısmının neredeyse tamamı sim ile yapılan yoğun el işlemeleriyle süslenmiştir. Bu yoğun süslemelerinden dolayı “ağır sarka” da denilmektedir. Tüz (2009)



Fotoğraf No 1: Sarka Giyiminin Genel Görünümü. Kılınç (2008)



Fotoğraf No 2: Sarka Giyiminin Arkadan Görünümü. Kılınç (2008)

**Etekçe:** Sille kadınının özel günlerde giydiği giysilerin önemli örneklerinden biridir. Daha çok gelinlik olarak giyilmiştir. İpek kumaş olan sevai veya altın-gümüş işlemeli olan telli sevaiden dikilmiştir. Boyu uzun, eteğe doğru genişleyen, uzun veya kısa takma kollu, önü açık elbiselerdir. Elbisenin önü ayak bileğinde, arkası ise daha uzundur. Yanları kapalı veya yırtmaçlıdır. Yaka kenarı, kol ağzları ve etek kenarları kürk ile süslü olanlara yörede “kürklü etekçe” denilmektedir. Esirgenler (2004)



Fotoğraf No 3: Kürklü Etekçe Giyiminin Genel Görünümü. Kılınç (2008)



Fotoğraf No 4: Kürklü Etekçe Giyiminin Genel Görünümü. Kılınç (2008)

**Silah Kürkü:** Bu giysi türü de sarka gibi cepken tarzındadır. Fakat sarkadan farklı olarak yaka ve kollarında işleme yerine kürk bulunmaktadır. Bu kürk kunduz veya sansar gibi gerçek hayvan kürklerinden yapılmaktadır. Silah kürkü kumaşları tavan, yeşil hançer, kara sevai denilen ağır ve gösterişli Osmanlı kumaşlarından dikilmektedir. Bu kumaşların arasında en iyisi tavan olup, bu çeşitlilik gelir seviyesini ve maddi gücünü göstermektedir. Tüz (2009)



**Fotoğraf No 3: Silah Kürkü Giyiminin Genel Görünümü. (M. Çakır arşivinden)**



**Fotoğraf No 4: Silah Kürkü Giyiminin Arkadan Görünümü. (M. Çakır arşivinden)**

#### 4. ÖRNEKLER



Fotoğraf No 7A: 5699 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.



Fotoğraf No 7B: 5699 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.

**Örnek No: 1**

**Fotoğraf No: 7A, 7B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 5699**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarihlendirme: 20.yüzyıl**

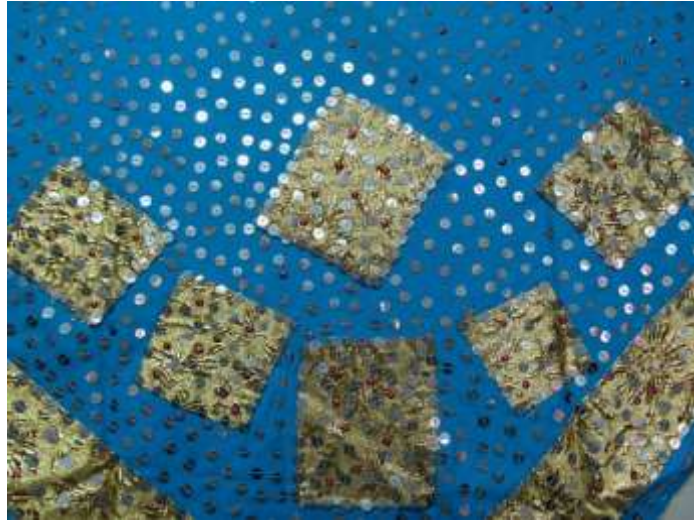
**Uygulanan Teknikler:** Aplike, pul tutturma, tel sarma ve balık sırtı teknikleri uygulanmıştır.

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli atlas kumaş, işlemede yeşil renkli keten kumaş, altın sarısı tel, gümüş rengi pullar, mavi, kırmızı, yeşil, pembe ve sarı koton iplik, kenar süslemesinde ise altın sarısı renginde hazır saçak kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi atlastan yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine tel sarma, balık sırtı ve pul tutturma tekniklerinin uygulandığı yeşil renkli keten kumaş, applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına yine aynı kumaş ve tekniklerin uygulandığı daire biçiminde üç parça kumaş applike edilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi pullar ve farklı renkte koton ipliklerle yapılan işlemlerle doldurulmuştur. Zıbbanın iki kenarı altın sarısı renginde, örme saçak ile süslenmiş, arkası keten bir kumaşla astarlanmıştır.



**Fotoğraf No 8A: 3385 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 8B: 3385 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 2**

**Fotoğraf No: 8A-8B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 3385**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarhlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler: Aplike, pul ve boncuk tutturma teknikleri uygulanmıştır.**

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli keten kumaş, işlemede sarı simli kumaş, gümüş rengi pullar ve kırmızı boncuklar kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi ketenden yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine pul tutturma tekniklerinin uygulandığı sarı simli kumaş, applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına yine aynı kumaş ve tekniğin uygulandığı kare biçiminde, farklı ölçülerde altı parça kumaş applike edilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi pullar ve kırmızı renkte boncuklarla doldurulmuştur. Zıbbanın arkası basma olarak isimlendirilen pamuklu bir kumaşla astarlanmıştır.



**Fotoğraf No 9A: 4459-2 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 9B: 4459-2 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 3**

**Fotoğraf No: 9A-9B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 4459-2**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarhlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler:** Aplike, pul tutturma, tel sarma ve basit nakış iğne teknikleri uygulanmıştır.

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli ipek kumaş, işlemede krem rengi keten kumaş, altın sarısı tel, gümüş rengi pullar, mavi, turuncu, yeşil, pembe, kırmızı, sarı ve mor koton iplik kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi ipekten yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine tel sarma, pul tutturma ve basit nakış iğne teknikleri ile bitkisel bezemeli motiflerin uygulandığı krem rengi keten kumaş, applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına yine aynı kumaş ve tekniklerin uygulandığı, farklı formlarda dokuz parça kumaş applike edilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi pullarla doldurulmuştur. Zıbbanın arkası keten bir kumaşla astarlanmıştır.





**Fotoğraf No 10A: 4453-2 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 10B: 4453-2 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 4**

**Fotoğraf No: 10A-10B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 4453-2**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarhlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler: Aplike, pul tutturma ve türk işi teknikleri uygulanmıştır.**

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli ipek kumaş, işlemede desenli pamuklu kumaş, krem rengi ipek kumaş, altın sarısı sim, gümüş rengi, mor, yeşil, mavi, pembe pullar, mavi, turuncu, kırmızı, yeşil ve yavruağzı koton iplik kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi ipekten yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine pul tutturma tekniğinin uygulandığı desenli bir pamuklu kumaş applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına, en büyük parçanın içine türk işi iğne teknikleri ile bitkisel motiflerin uygulandığı, yine aynı kumaştan yapılan, farklı formlarda sekiz parça kumaş applike edilmiştir. Bordürün uç kısımlarına, üzerine türk işi tekniklerinin uygulandığı krem rengi ipek kumaşlar applike yöntemiyle yerleştirilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi, mor, yeşil, mavi ve pembe pullarla doldurulmuştur. Zıbbanın arkası farklı türde birkaç parça kumaşla astarlanmıştır.



**Fotoğraf No 11A: 6496 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 11B: 6496 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 5**

**Fotoğraf No: 11A-11B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 6496**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarihlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler:** Aplike, pul tutturma, dival işi, kordon tutturma, çin iğnesi ve türk işi teknikleri uygulanmıştır.

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli atlas kumaş, işlemede krem rengi yün tela, siyah keten kumaş, yeşil çuha kumaş, altın sarısı sim, altın sarısı kordon, gümüş rengi, pembe ve yeşil pullar, mor, yeşil, yavruağzı, kahverengi ve mavi koton iplik, kenar süslemesinde ise altın sarısı hazır saçak kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi atlastan yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine kordon tutturma, pul tutturma ve çin iğnesi teknikleri ile bitkisel bezemeli motiflerin uygulandığı siyah keten kumaş, applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına, krem rengi yün tela kumaş üzerine türk işi teknikleri ile bitkisel motiflerin uygulandığı, farklı formlarda altı parça kumaş applike edilmiştir. Bu kumaşların arasına, üzeri pullarla süslenmiş, kalp biçiminde yapılan iki parça yeşil çuha türü bir kumaş applike tekniği ile yerleştirilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi, pembe ve yeşil pullarla doldurulmuştur. Zıbbanın köşesine oturtulan dival işi tekniğinde yapılmış gül motifi dikkat çekmektedir. Zıbbanın iki kenarı altın sarısı renginde hazır saçak ile süslenmiş, arkası desenli bir pamuklu bir kumaşla astarlanmıştır.



**Fotoğraf No 12A: 6339 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 12B: 6339 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 6**

**Fotoğraf No: 12A-12B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 6339**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarihlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler: Aplike, pul tutturma, sim sarma ve hesap işi teknikleri uygulanmıştır.**

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli keten kumaş, işlemede sarı sim ile dokunmuş pembe kumaş, beyaz ve yeşil renkli keten kumaş, sarı renkli simli kumaş, gümüş rengi, pembe, yeşil, sarı ve mavi pullar, yaprak biçiminde kahverengi pullar, altın sarısı sim, yeşil, turuncu, kahverengi, pembe, krem rengi ve mavi koton iplik, kenar süslemesinde ise altın sarısı renginde hazır saçak kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi keten kumaştan yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine pul tutturma tekniğinin uygulandığı simli pembe kumaş applike edilerek bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına, krem rengi keten kumaş üzerine sim sarma ve pul tutturma teknikleri ile bitkisel motiflerin uygulandığı, farklı formlarda dört parça kumaş applike edilmiştir. Bu kumaşların arasına, üzeri pullarla süslenmiş, yaprak biçiminde yapılan dört parça sarı renkli simli kumaş ve hesap işi tekniği ve pullarla süslenmiş yedi parça yeşil renkli keten kumaş applike tekniği ile yerleştirilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi, pembe, yeşil, sarı ve mavi pullarla doldurulmuştur. Zıbbanın iki kenarı altın sarısı renginde hazır saçak ile süslenmiş, arkası keten bir kumaşla astarlanmıştır.



**Fotoğraf No 13A: 6345 envanter nolu zıbbanın genel fotoğrafı.**



**Fotoğraf No 13B: 6345 envanter nolu zıbbanın detay fotoğrafı.**

**Örnek No: 7**

**Fotoğraf No: 13A-13B**

**İlgili Koleksiyon: Konya Etnografya Müzesi**

**Envanter No: 6345**

**İnceleme Tarihi: 04.02.2013**

**Tarihlendirme: 20.yüzyıl**

**Uygulanan Teknikler:** Aplike, pul tutturma, sim sarma ve basit nakış iğne teknikleri uygulanmıştır.

**Kullanılan Malzeme ve Renkler:** Zeminde mavi renkli keten kumaş, işlemede beyaz keten kumaş, beyaz ipek kumaş, desenli pamuklu kumaş, gümüş rengi, kırmızı ve sarı pullar, kalp biçiminde mavi pullar, çiçek biçiminde yeşil ve gümüş rengi pullar, altın sarısı sim, kırmızı, yeşil, sarı ve mavi koton iplik, kenar süslemesinde ise altın sarısı renginde örme saçak kullanılmıştır.

**Tasarım:** Üçgen biçimindeki, mavi keten kumaştan yapılan zıbbanın köşesine ve iki kenarına, üzerine sim sarma ve pul tutturma teknikleri ile bitkisel motiflerin uygulandığı beyaz renkli keten kumaş, applike edilerek iki sıra bordür şeklinde yerleştirilmiştir. Bordürün üst kısmına yine aynı kumaş ve tekniklerin uygulandığı yazılı bezemelerle süslenmiş farklı formlarda kumaşlar applike edilmiştir. Aplikelerin araları, gümüş rengi, kırmızı, sarı, mavi ve yeşil pullar ve kırmızı renkli koton iplik ile yapılan işlemlerle doldurulmuştur. Zıbbanın bir ucuna üzerine sim sarma, pul tutturma ve basit nakış iğne teknikleri ile bitkisel motiflerin uygulandığı beyaz renkli ipek kumaş applike yöntemiyle oturtulmuştur. Zıbbanın iki kenarı altın sarısı renginde örme saçak ile süslenmiş, arkası basma olarak isimlendirilen pamuklu bir kumaşla astarlanmıştır.

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sille yöresinde, geçmişte zıbbanın çeyiz geleneğinde önemli bir yer tuttuğu yazılı kaynaklardan ve yöre halkı ile yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır. Zıbba yörede, giysiyi tamamlayan ve daha gösterişli hale getiren bir giyim aksesuarı olarak görülmektedir.

Araştırma kapsamına alınan örneklerin tamamı, müze envanterlerinden edinilen bilgilere göre, 20. yüzyıla tarihlenmektedir.

Zıbba örneklerinde en çok kullanılan tekniğin applike ve pul tutturma teknikleri olduğu yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır. Yörede, daha süslü ve gösterişli hale gelmesi açısından eski işleme parçaları zıbbaların üzerine applike edilmektedir. Ayrıca daha ışıltılı görünmesi açısından da bol miktarda pul ile süsleme yapılmaktadır.

Zıbbalarda çok renkli bir düzenleme fark edilmektedir. Çoğunlukla zemin rengine uygun işleme rengi seçilmektedir. Zemin rengi olarak sadece mavi renk tercih edilmektedir. Bunun sebebinin, mavi rengin nazara karşı koruyucu bir özelliğinin olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Zıbbalar üzerine applike edilen işlemlerde genellikle bitkisel bezemeli motifler konu olarak seçilmiştir. Ancak bir örnekte yazılı bezemeye rastlanmıştır.

Yörede, zıbbalarda işleme zemini olarak atlas, ipek ve keten kumaşın tercih edildiği gözlenmektedir. İşleme gerci olarak ise en çok pul kullanıldığı dikkat çekmektedir. Kenar süslemesinde ise genellikle örme veya hazır saçak kullanıldığı, ancak saçak kullanılmayan örnekler olduğu da görülmektedir.

Sille yöresinde zıbbalar günümüzde, giysi aksesuarı olarak kullanılmayıp, Silleli hanımların sandıklarında ve Konya'daki müzelerde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Türk işleme sanatı ve giyim kültürü açısından önemli bir yere sahip olan zıbbaların çok zengin örneklerinin bulunduğu araştırmalar sırasında ortaya çıkmaktadır. Bu örneklerin tamamı gün ışığına çıkarılmalı, antika değerindeki bu giysi parçaları koruma altına alınarak tanıtılmaları sağlanmalıdır. Sille yöresindeki sandıklarda bulunan zıbba örnekleri kapsamlı bir şekilde araştırılarak, bu örnekler belgelenmeli ve bu tür eserlerin kültürümüzü tanıtmaya ve turizm açısından sağlayacağı katkılar göz ardı edilmemelidir.

## KAYNAKÇA

Bedük, S. (2002). Geleneksel Sille Kadın Giysileri ve Aksesuarları. İpek Yolu Konya Kitabı V. Özel Sayı, 297-304.

Esirgenler, E. (2004). Konya-Sille Yöresi Geleneksel Kadın Giyimlerinden Örnekler. İpek Yolu Konya Kitabı VII. Özel Sayı, 487-496.

Kılınç, N. (2008). Geleneksel Konya Giysileri. Konya.

Mimiroğlu, İ. M. (2012). Sille Kültür Vadisi. Konya.

Özönder, H. (1998). Sille (Tarih-Kültür-Sanat). Konya.

Sarıköse, B. (2013). Osmanlı Döneminde Sille. 1. Ulusal Sille Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.

Tapur, T. (2013). Sille'nin Coğrafi Özellikleri. 1. Ulusal Sille Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.

Tufan, M., Erden, F. ve Özus, E. (2014). Türk Giyiminde Konya İli Sille Yöresi'ne Ait Geleneksel Kadın Kıyafetleri ve Süslemeleri. International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS). 5. 284-301.

Tüz, A. (2009). Sille Kadın ve Erkek Kıyafetleri. Konya.

Tüz Yaşar, A. (2013). Geleneksel Sille Kıyafetleri. 1. Ulusal Sille Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri

## GAZİANTEP İLİNDE SEDEF KAKMACILIĞI\*

Mehmet AKTÜRK

Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü

### ÖZET

Bu araştırmanın amacı Gaziantep ilinde günümüzde devam eden el sanatlarından biri olan sedef kakmacılık sanatını tanıtmaktır. Çalışmanın materyalini, Gaziantep il merkezindeki ilgili meslek sahipleri ile meslek sahiplerine uygulanan kılavuzlu görüşme formları, konuyla ilgili daha önce yayınlanmış literatürler ve alan araştırması neticesinde elde edilen ürün örneklerinin çekilen fotoğrafları oluşturmaktadır. Çalışmada sedef kakmacılığı, tanımı ve tarihçesi, kullanılan araç ve gereçler, yapım aşamaları ve yapılan ürün çeşitleri açısından ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sedef, Kakma, Sedef Kakma, El Sanatları, Gaziantep El Sanatları.

### ABSTRACT

The aim of this research is to introduce the art of mother of pearl inlaid, which is one of handicrafts the maintain their existence in Gaziantep. The materials of this search are the guided survey (meeting) forms, which are applied to the members of related jobs in Gaziantep, the related literary elements, which were already published, the photos of products, which were obtained from the field. In the research, definition and history of the mother of pearl inlaid, used tools and materials and construction phases of craft are described in detail in terms of the kinds of products.

**Keywords:** Mother of pearl, İnlay, Mother of pearl inlaid, Handcrafts, Handcrafts of the Gaziantep.

### 1.GİRİŞ

Sedef; deniz ya da göllerden çıkarılan midye, istiridye gibi canlıların kabuklarında bulunan parlak ve sert bir maddedir. Sedefkârlık ya da diğer ismiyle sedef kakmacılık ise sedefin ahşapla birlikte işlenerek çeşitli süs eşyaları üretilmesidir (Anonim, 2012:6).

Sedef, midye, istiridye vb. deniz hayvanlarının kabuğunda bulunan sedefçilikte kullanılan, pırlıtlı, beyaz, sert bir maddedir (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>, [10.05.2012]).

Sedefkar, sedef üzerinde çalışan, sedef kullanarak eşya yapan kimse, sedefçi (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>, [10.05.2012]).

Sedef, tuz, kireç ve fosfordan oluşan kalker bir maddedir. Sıcak denizlerin akıntılı sularında bulunur. Beyaz, arusek, çöp, taş sedef olmak üzere çeşitleri vardır. Beyaz sedef, çift kabuklu ve diğerlerine göre daha düzdür. Rengi ağırlıklı olarak beyaz olsa da; ışığa göre açık mavi, pembe, yeşil, sarı tonlar taşıyabilir. Arusek sedef; tek kabuklu ve açık pembe, mavi, yeşil tonlarındadır. Çöp sedef koyu renkli, daha çok hare ve desen taşır. Taş sedef ise, beyaz sedefin daha az parlak olanıdır. Sedefin genel olarak bulunduğu yerler Avustralya'nın kuzeyi ve doğusu, Tahiti, Gambier adaları, Meksika'nın Büyük Okyanus kıyıları ve Madagaskar'dır (<http://www.ktsv.com.tr/sanat/10-kakma>, [28.05.2012]).

Ceviz, abanoz, maun vb. ahşap yapıtların üzerine çeşitli formlarda açılan yuvalara, aynı biçimlerde kesilmiş sedefleri yapıştırarak gömme yoluyla yapılan süslemeye sedef kakma denir. Ahşabın üzerine sedefleri çeşitli motifler oluşturacak biçimde doğrudan yapıştırarak elde edilen bezemeye sedef kaplama denir. Sedefin genellikle ahşapla birlikte kullanılmasından dolayı, sedefkârlık ahşap bezeme sanatı olarak da tanımlanmaktadır ( <http://www.ktsv.com.tr/sanat/10-kakma>, [28.05.2012]).

\* Bu çalışma 2013 yılı Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, “Gaziantep İlinde Yaşayan El Sanatları” başlıklı yüksek lisans tezinden hazırlanmıştır.

Sedefkârlık sanatının ilk örneklerine M.Ö. 4000 yılına tarihlenen Sümerlilerin mezar taşlarında rastlanmaktadır. Eski dönemlerde özellikle Doğu ülkelerinde yaygın şekilde icra edilen bir sanattır. Osmanlı Devleti döneminde zirveye ulaşmış ve Türk-İslam sanatının klasik örneklerinin verildiği süsleme tekniğine dönüşmüştür (Anonim, 2012b:6). Hammaddesinin sıcak denizlerden sağlanması dolayısıyla sedefkârlığın Doğu'da başladığı tahmin edilmektedir. Sümer mezarlarında rastlanan ilk sedef işçiliği örnekleri de bu iddiayı güçlendirmektedir. Çin, Hindistan, Siyam gibi Uzak Doğu ülkelerinde doğan sedefkârlığın, Orta Asya Türkleriyle beraber Anadolu'ya geldiği belirtilmektedir. Çabuk kırılabilen malzeme olması ve genellikle ahşap üzerine uygulanması nedeniyle, çok eski sedef işçiliği örneklerine ulaşamamaktadır. Osmanlı devrindeki ilk sedef süsleme işlerine, Edirne'deki İkinci Bayezid Camii kapı kanatlarında rastlanmaktadır. (Kuşoğlu, 1994:16), (<http://www.ktsv.com.tr/sanat/10-kakma>, [28.05.2012]).

Sedef kakmacılığı Uzakdoğu'da yaygın olarak kullanılan el sanatı olsa da Selçuklu ve Osmanlı Devletleri döneminde Anadolu'da zirveye ulaşmıştır. Viyana işi, Uzakdoğu işi, Eser-i İstanbul işi, Kudüs işi, Şam işi olmak üzere sedef sanatının 5 ekolu vardır:

18. yüzyılda başlayan batı hayranlığı, bütün diğer sanatlarda olduğu gibi sedefkârlıkta da büyük kayıplara sebep olmuştur. "Marifet iltifata tabiidir, müşterisiz meta zayıdır" kuralı sonucunda nereden geldiği belli olmayan birtakım akımlara yönelen kişiler, üstelik aynı sebeplerle devletin de desteğini kesmesi sedefkarlığı kötü yönde etkilemektedir. 19. yüzyılın sonunda Sultan İkinci Abdülhamid ve Sedefkâr Vasıf (Sedef) tarafından sedefkârlık alanında gelişmeler meydana gelmektedir (Kuşoğlu, 1994:11).

İkinci Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'nda sedefhane kurdurduğu ve bu sedefhanede bizzat kendisinin de çalışarak güzel eserler verdiği belirtilmektedir. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Şark Tezyinatı Şubesi'nde bir "Sedefkârlık kürsüsü" kurulmuş ve Vasıf Sedef bu kürsünün öğretim üyeliğine getirilmiştir. (Kuşoğlu, 1994:12). Sedefkârlık sanatını 20. yüzyılın ortalarına doğru getirmeye çalışan Vasıf Hoca'dan başka, bu sanatın son ustası, 1982 yılında vefat eden Nerses Semercioğlu olduğu belirtilmektedir. Günümüzde bu sanatı üst düzeyde icra eden birkaç ustanın olduğu belirtilmektedir. Sedef işçiliği, Gömme (veya Kakma), Kaplama ve Macunlama teknikleri olmak üzere üç değişik tarzda yapıla gelmiştir (<http://www.ktsv.com.tr/sanat/10-kakma>, [28.05.2012]).

**Gömme (kakma) tekniği:** Önce, üzerine sedef uygulanacak işin iskeleti hazırlanır. Bunun için en çok ceviz, meşe, abanoz gibi ağaçlar kullanılmıştır. Tasarlanan desen, kâğıt üzerine geçirilir. Çizilen şeklin ağaç üzerine aktarılması için, kâğıdı tutkal ile ağaç zemine yapıştırmak ve koyu zemine çelik kalemle, açık zemine kurşun kalemle çizmek gereklidir. Sonra, kullanılacak malzeme çeşitlerinin (fildişi, bağa, kemik, sedef vs.) yerleri tespit edilerek, bu yerler büyük bir dikkatle oyulur. Tıpatıp bu yerlere göre kesilen sedef veya diğer malzeme, sıcak tutkal ile yapıştırılır, kaba tesviyesi yapılır, gömme işlemi bütünüyle bittikten sonra ince tesviyesi yapılarak cilalanır (Kuşoğlu, 1994:13).

**Kaplama tekniği:** Bu teknikte masif ağacın üzerine istenilen cins ahşap yapıştırılır. Desen, kaplamanın üzerine çizilir ve süsleme malzemesinin (sedef, bağa, fildişi vs.) geleceği yerler boşaltılır. Burada en zor iş ham süsleme malzemesinin yani ham sedef, ham fildişi, bağa ve kemiğin inceltilmesi işlemidir. Bu sistemde desen çıkarma işleminin bir kolay yolu da vardır. Kaplama, masife yapışmadan önce üzerine ince bir kâğıt yapıştırılır. Aradaki kâğıdın görevi, kesildikten sonra sedefle kaplamayı birbirinden ayırmaktır. En üste bir kâğıt daha yapıştırılıp üzerine desen çizilir ve hepsi birden kıl testere ile kesilir. Bu yolla elde edilen dişili, erkekli motifler, istenirse aynı iş üzerinde karşılıklı veya ayrı ayrı kullanılabilir (Kuşoğlu, 1994:13 – 14).

**Macunlama tekniği:** Bu teknik daha çok, "artık malzemenin" değerlendirilmesi için ortaya çıkmıştır. İşlenemeyecek kadar küçük olan sedef parçaları, bir zemine, belirli desenler gözetilerek yerleştirilir. Aralarındaki boşluklara, ağaç tozu ve tutkal karıştırılarak hazırlanmış olan macun doldurulur. Macun donduktan sonra, takozlu zımpara ile kaba ve ince tesviyesi yapılır. Bu tesviye işi, sedefler tamamen görününceye kadar sürdürülür ve sonra cilalanarak iş bitirilir. Bu teknikle en çok serpme sehpa yapılmıştır (Kuşoğlu, 1994:14).

Gaziantep'te sedefkârlık önceleri sadece silah kabzası üzerinde icra edilse de 1960 yılından itibaren Nizipli Hanifi Usta'nın öncülüğünde farklı mobilya ve aksesuarlar üzerinde uygulanmaya başlanmış ve Gaziantep'te sedefkârlığın gelişimi hızlanmıştır. Gaziantep'te tüm dünyada uygulanan sedef kakmacılığa yeni bir boyut kazandıran telkarilik de eklenmiş ve böylece sedefin tel ile birlikte işlenmesiyle sayısız şaheser ortaya çıkmıştır. Gaziantep'te icra edilen sedefkârlığın Şam ekolü ile benzerlikler taşıdığı, ancak ustaların bu ekolü geliştirerek yepyeni eserler meydana getirdikleri görülmektedir (Anonim, 2012:10).

Gaziantep'te ilk sedef ustasının Demir ailesinden Arif Demir olduğu ve daha sonra bu dalda çok sayıda seçkin usta ve kalfanın yetiştiği ve 1992'de Gaziantep'te 54 tane sedef atölyesinin bulunduğu bilinmektedir. Aynı yıl, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep el sanatları kültür mirasını koruyarak, gelecek nesillere aktarmak ve aynı zamanda, Gaziantep'te el sanatları ile uğraşan zanaatkârlara, şekil, motif ve tasarım konusunda akademik destek vermek amacıyla Gaziantep Üniversitesi El Sanatlarını Koruma ve Geliştirme Merkezini (GÜGEMER) kurmuştur. İldeki 55. sedef atölyesi de bu kuruluş bünyesinde açılmıştır (Uçarer, 2007:264).

Gaziantep'te sedef kakmacılıkta genellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemi motiflerine rastlanmaktadır. Motiflerde, geometrik desenler ve çiçek, yaprak gibi doğadan alınmış natürel desenler ile rûmi, barok ve arabesk tarzlarının hâkimiyeti görülmektedir (Uçarer, 2007:264).

Günümüzde Gaziantep'te üretilen sedef kakmalı ürünlerden en çok hediyelik eşyalar rağbet görmektedir. Hediyelik eşyaların küçük olmasının sonucu olarak fiyatlarının düşük olması alıcıların tercih sebebi olmuştur. Üretilen diğer ürünler ise; kül tablası, sigaralık, takı sandığı, çeyiz sandığı, yazma sandığı, ayna çerçevesi, tepsi, tavla, Kur'an-ı Kerim rahlesi, şamdan, mumluk, midye kutu, hançer, kılıç kını, tabanca kabzası, tüfek, korsan sandığı, sini altlığı, masa, sandalye, sehpa, puroluk, baston ve daha birçok ince işçilik ve sabır gerektiren ürünlerdir.

## **2. SEDEF KAKMACILIKTA KULLANILAN ARAÇLAR VE GEREÇLER**

Gaziantep'te sedef kakmacılığında kullanılan araç ve gereçler çeşitli olup kullanım amacına göre aşağıda listelenmiştir.

### **2.1. Araçlar**

Sedef kakmacılığında kullanılan araçlar; Iskarpile; tornavida; keski; matkap; freze makinesi; çekiç; zımpara; zımpara makinesi; taş motoru; hızar; kıl testere; mengene; işkence; ege (törpü); torna makinesi; çelik makası; asetat kalemi; gönye; kerpeten; rende: pürmüz; bileği taşı; fırça ve eldivendir (Şekil 1, 2).





Şekil 1. Sedef Kakmacılıkta Kullanılan Araçlar; a. İskarpile, b. Tornavidalar, c. Matkap, ç. Freze Makinesi, d. Çekiçler, e. Zımpara Makinesi, f. Taş Motoru, g. Kıl Testere, ğ. Hızır, h. Mengene (Aktürk 2012)



Şekil 2. Sedef Kakmacılıhta Kullanılan Araçlar; 1. İşkenceler, i. Eğeler, j. Torna Makinesi, k. Çelik Makası, l. Gönye, m. Kerpeten, n. Rende, o. Pürmüz, ö. Bileği Taşı, p. Fırça (Aktürk 2012)

**Iskarpile:** Ahşabı oyma işinde kullanılan, ucu keskin, saplı bıçak aracıdır. Büyük, küçük birçok çeşidi vardır (Şekil 1a).

**Tornavida:** Metal teli yerleştirmek için ahşap üzerinde yuvalar açmaya yarar (Şekil 1b).

**Matkap:** Yapılacak ürüne göre, ahşapta çeşitli delikler açmaya yarar (Şekil 1c).

**Freze Makinesi:** Ahşap üzerine çizilen desende, sedeflerin yerleştirileceği yuvaları oymak amacı ile kullanılır (Şekil 1ç).

**Çekiç:** Tornavida ve keskiye vurarak tellerin yerleştirileceği yuvaları açmaya, telin açılan yuvalara yerleştirilmesinde, ahşaba çivi çakılmasında ve daha birçok yerde kullanılmaktadır (Şekil 1d).

**Zımpara makinesi:** Ahşabın yüzeyindeki pürüzleri gidermek, macunlanmış ve yapıştırılmış sedefler kuruduktan sonra yüzey farklılıklarını gidermek ve aynı zamanda tellere parlaklık vermek amacıyla kullanılır (Şekil 1e).

**Taş motoru:** Kesilen sedeflerin düzeltilmesi, yuvasına uygun şekil verilmesi amacıyla kullanılır (Şekil 1f).

**Hızar ve kıl testere:** Ahşabın üretilecek ürüne göre kesilmesinde, aynı zamanda kaplama tekniğinde motif ve desenleri oluşturmak için de kullanılır (Şekil 1g, ğ).

**Mengene:** Rahat çalışmak amacı ile ürünü istenilen açıda sabit bir şekilde tutmak için kullanılır (Şekil 1h).

**İşkence:** Tutkalla yapıştırılan ürünün sağlam bir şekilde tutması için kullanılır (Şekil 2ı).

**Eğе (törpü):** Pürüzleri gidermek ve metal tele parlaklık vermek için kullanılır (Şekil 2i).

**Torna makinesi:** Ahşaba biçim vermek amacıyla kullanılır (Şekil 2j).

**Çelik makası:** Metal tellerin kesilmesinde kullanılır (Şekil 2k).

**Gönye:** Ahşabın düzgün bir biçimde kesilmesi için çizilmesi ve desen çiziminde kullanılır (Şekil 2l).

**Kerpeten:** Sedefleri taş motoruna vermeden önce istenilen büyüklüğe ve küçüklüğe göre parçalara ayırmak için kullanılır (Şekil 2m).

**Rende:** Ahşabın yüzeyini ve kenarlarını düzeltmek için kullanılır (Şekil 2n).

**Pürmüz:** Ahşabın istenilen koyuluğa ulaşması veya tamamen siyahlaştırmak için kullanılır (Şekil 2o).

**Bileği taşı:** Keski, tornavida gibi aletlerin keskinleştirilmesinde kullanılan bir çeşit taştır (Şekil 2ö).

**Fırça:** Zeytinyağının ahşaba sürülmesinde kullanılır (Şekil 2p).

**Eldiven:** Cila, zeytinyağı, boya gibi malzemelerin ahşaba sürülürken elle temas etmesini önlemek için kullanılır.

## 2.2. Gereçler

Sedef kakmacılığında kullanılan gereçler; ceviz ahşap; sedef; çivi; tutkal; gomalak cila; pamuk; asit(kezzap); zeytinyağı; kadife; boya; aydinger; karbon kâğıdı ve metal teldir (Şekil 3, 4).



Şekil 3. Sedef Kakmacılıkta Kullanılan Gereçler; a. Ceviz Ahşap, b. Sedef, c. Çivi, ç. Tutkal, d. Gomalak Cila, e. Pamuk, f. Asit, g. Zeytinyağı, ğ. Kadife, h. Boya (Aktürk 2012)



Şekil 4. Sedef Kakmacılıkta Kullanılan Gereçler; i. Aydınlar, i. Karbon Kâğıdı, j. Gümüş Tel, k. İspirto, l. Zımpara Kâğıdı, m. Asetat Kalem (Aktürk 2012)

**Ceviz** (*Juglans Regia*): Ürünlerin hammaddesidir. Maun, gül gibi sıkı dokulu sağlam ağaçların da kullanılabilmesine rağmen en çok tercih edilen ceviz kerestesidir (Şekil 3a). Gaziantep’te sedef kakmacılığında genellikle yerli ceviz kerestesi kullanılır, Siirt ceviz kerestesi daha kalitelidir. (Kaynak kişi Ali Bayram Bakır).

**Sedef**: Midye ve istiridye gibi deniz hayvanlarının kabuğunda bulunan süslemecilikte kullanılan, pırlıtlı, beyaz, sert bir maddedir (Şekil 3b). 10-20 mikrometre genişliğinde ve 0,5 mikrometre kalınlığında  $CaCO_3$  plakaların birleşmesinden meydana gelen sedef kompozit bir malzemedir. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sedef>, [02.06.2012]). Gaziantep’te kullanılan sedefler fiyat ve kalite oranı bakımından genellikle Malatya’dan temin edilmektedir (Ali Bayram Bakır).

**Çivi**: İki şeyi birbirine tutturmak, bir nesneyi bir yere sabitlemek için çakılan, ucu sivri, başlı, metal veya ağaçtan yapılmış ufak çubuk, mih (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sedef>, [02.06.2012]) (Şekil 3c). Ürünler tutkalla yapıştırıldıktan sonra çivi ile çakılarak ürünlerin daha sağlam olmaları sağlanır.

**Tutkal**: Ahşapların ve sedeflerin yapıştırılmasında kullanılır (Şekil 3ç).

**Gomalak cila**: Bir çeşit reçinedir. Ürnlere parlaklık vermek amacı ile kullanılır (Şekil 3d).

**Pamuk**: Zımparalama işlemi biten ürünün gomalak cila ile cilalanmasında kullanılır (Şekil 3e).

**Asit**: Ürün üzerinde bulunan tellerin oksitlenmesini engellemek ve yakılma işlemine katkı sağlamak amacıyla kullanılır (Şekil 3f).

**Zeytinyağı**: Ürünlerin renklerinin koyulaştırılması için yakılmadan önce zeytinyağı sürülür (Şekil 3g).

**Kadife**: Ürünlerin iç yüzeylerinin kaplanmasında kullanılır. Genellikle takı sandıklarında kullanılır (Şekil 3ğ).

**Boya**: Ürnlere genellikle açıklık, koyuluk vermek ya da eskitme görünüm sağlamak amacıyla kullanılır (Şekil 3h). Genellikle toprak ve anilin boyalar tercih edilir.

**Aydınger:** Desenin çizilmesi, kompozisyonun oluşturulması ve çizimin ahşaba aktarılmasında kullanılır (Şekil 4i).

**Karbon kâğıdı:** Desenin ahşap üzerine aktarılmasında kullanılır (Şekil 4i).

**Metal tel:** Motiflerin çevrelerine yuvalar açılarak teller yerleştirilir. Bakır, gümüş (Şekil 4j) (alpaka), pirinç, kurşun – kalay karışımı teller kullanılır.

**İspirto:** Gomalak cilanın eritilmesi için kullanılır (Şekil 4k).

**Zımpara kâğıdı:** Zımpara makinesi ile aynı işlemlerde kullanılır (Şekil 4l).

**Asetat kalemi:** Ahşap üzerine desenin çizilmesinde kullanılır (Şekil 4m).

### 3. SEDEF KAKMACILIĞININ YAPIM AŞAMALARI

İlk önce sedef kakma yapılacak ürün belirlenir. Ürünün deseni tasarlanır ve kompozisyonu sedef ve tel kakmaya uygun olarak çizilir ve aktarılır. Motiflerin çevresine yuvalar açılarak tel çakılır. Sedeflerin yerleştirileceği yuvalar oyulur. Sedefler yuvalara yerleşecek şekilde kesilir ve yerleştirilir. Zımparalanır. Renklendirme yapılır. Cilalanır ve kurumaya bırakılır (Şekil 5).



Şekil 5. Sedef Kakmacılığı Yapım Aşamaları (Aktürk 2012)

#### 3.1. Sedef Kakma Yapılacak Ürünün Belirlenmesi

Yapılacak ürüne göre keresteler kesilir ve düzenlenir. Gaziantep'te en çok ceviz kerestesi tercih edilir. Gaziantep'te kullanılan ceviz keresteler genellikle yerlidir. Susuz ve yüksek rakımlı bölgelerde yetişen cevizler çok kalitelidir. Siirt'ten temin edilen ceviz keresteleri Gaziantep ceviz kerestelerinden daha kalitelidir.

Gaziantep yöresinde sedef kakma hediyelik eşya yapımı ağırlıktadır. Bunun haricinde masa, sandalye, sehpa takımları, koltuk, kanepeler, şamdan ve daha birçok ürün üretimi yapılmaktadır.

#### 3.2. Ürünün Desenin Belirlenmesi

Hazırlanan ürüne uygun olarak desen çizimi yapılır (Şekil 6a, b, c). Çizim yaparken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta desenin sedef ve tel kakmaya uygun olmasıdır. Desen hazırlama yörede büyük bir titizlikle yapılmakta ve çoğunlukla geleneksel desenlerde ürünler üretilmektedir. Yörede kullanılan desenlerin çoğunun kökeni Selçuklu ve Osmanlı hükümdarlığı dönemlerine dayanmaktadır. Ustalar sadece eski desenleri değil aynı zamanda kendi oluşturdukları desenleri de kullanmaktadırlar. Desenleri hazırlarken özellikle uygulanacağı ürünün şekline uygun olmasına çok dikkat edilmektedir (Söylemezoğlu ve Karaman, 2010:31).

#### 3.3. Ürünün Desenin Çizilmesi ve Aktarılması

Üründe çizilecek alan belirlenir ve ölçüleri alınır. Aydınger kâğıdına kullanılacak olan motifler çizilerek ürün yüzeyine aktarılır (Şekil 6a). Diğer bir yöntem olarak desen karbon kâğıdı ile de aktarılabilir. Ürün yüzeyine aktarılan taslak üzerinden asetatlı kalem ile tekrar çizim ve düzeltmeler yapılır.

#### 3.4. Motiflerin Etrafına Telin Yerleştirilmesi

Çizimi tamamlanan motiflerin tel yerleştirilecek bölümleri keskiye çekiç ile hafif hafif vurularak telin geçeceği yuvalar açılır (Şekil 6ç). Yuvaları açarken dikkat edilmesi gereken nokta

keskiye ne hızlı ne de yavaş vurmamaktır. Eğer keskiye gereğinden fazla vurulursa tel ahşap yüzeyinden daha alçakta kalır, eğer daha az vurulursa tel ahşap yüzeyinden yüksekte kalır. Bu yuvalara yerleştirilecek tel yine çekiç aracılığıyla çakılır (Şekil 6d). Teller çakıldıktan sonra sağlamlaştırmak amacıyla tutkal sürülerek kurumaya bırakılır. Yörede alpaka, bakır, gümüş, pirinç, kalay ve kurşun karışımı teller kullanılmaktadır.

### 3.5. Sedeflerin Yuvalarının Oyulması

Çizilen desen üzerinde sedef yerleştirilecek alanlar keski (Şekil 6e) veya freze makinesi (Şekil 6f) aracılığı ile oyulur (Şekil 6g, ğ). Keski ile oymak zahmetlidir, çok zaman alır, fakat oyulan bölgenin zemininin pürüzlü olması sebebiyle yapıştırıcıyı daha iyi tutar. Freze makinesi ile oymak çok daha hızlı ve zahmetsizdir, fakat oyulan bölgenin zemininin daha pürüzsüz olması sedeflerin ilerde yuvalarından düşmelerine sebep olabilir.

### 3.6. Sedeflerin Yuvalarına Uygun Biçimde Kesilmesi ve Yerleştirilmesi

Kullanılacak sedefler ilk önce kerpeten aracılığı ile kullanılacak boyuta yakın olarak kırılır (Şekil 7ı). Parça halindeki sedeflerin iki yüzü de taş motoruna sürülerek düzleştirilir (Şekil 7i). Düzleştirilen sedefler istenilen ebada ulaşması için taş motorunda yontularak yuvalarına göre biçim verilir (Şekil 7i). Biçimini alan sedefler kaybolmaması ve yerlerinin karışmaması için yuvalarında bekletilir (Şekil 6h).

Kullanılan ahşabın türüne göre ahşap tozu seçilir ve tutkal ile karıştırılarak macun haline getirilir. Sedefler sıra ile yuvadan çıkarılarak oyulmuş olan yuvalara macun sürülür ve o yuvaya ait olan sedef yerleştirilir ve kurumaya bırakılır (Şekil 7k, l, m, n).

### 3.7. Ürünün Zımparalanması ve Yakılarak Renklendirilmesi

Sedefler yerleştirildikten sonra yüzeyin pürüzsüz olması ve tellerin parlaması için zımparalama işlemi uygulanır (Şekil 7o, ö, p, 8r). Zımpara işlemi sonucunda kabarık durumda bulunan sedefler ve teller aynı düzeye gelir ve yüzeyin daha düzgün ve pürüzsüz olması sağlanır. Eğer ürün yüzeyinde herhangi bir boşluk veya çizik varsa o bölge macun sürülür ve tekrar zımparalanarak düzeltilir (Şekil 8u, ü).

Düzgün yüzeye sahip olan ürün tellerin oksitlenmemesi ve yakılma işleminin kolaylaşması için asit (kezzap) sürülür. Sürülen asit kurduktan sonra tekrar zımparalama işlemi yapılır (Şekil 8ü). Bu aşama ve sonraki aşamalarda zımparalama işleminde daha dikkatli olmak için kâğıt zımparanın el ile veya takoz parçası ile kullanılması gereklidir. Zımparalanan ürün pürmüzle yakılır (Şekil 8s, t) ve istenilen renge göre tekrar zımparalanır. Elde edilen renkler siyah ve koyu kahverengi tonları arasındadır. Ürüne zeytinyağı sürülür ve kurumaya bırakılır (Şekil 8y). Kurduktan sonra ürün son kez zımparalanır ve cilalama işlemine geçilir (8aa).

Bir kabın içerisinde  $\frac{1}{4}$  oranında ispiro ve  $\frac{1}{3}$  oranında gomalak cila karıştırılarak gomalak cilanın iyice eritilmesi sağlanır (Şekil 9ae). Eritme işlemini hızlandırmak için istenilirse karışım ısıtılabilir. Eriyik halde bulunan cila pamuğa bir miktar damlatılır (Şekil 9af) ve ürün yüzeyi eşit derecede cilalanır (Şekil 9ag). Bu karışımla ürün cilalanarak sağlamlığı da arttırılmış olur. Cilalama işlemi bittikten sonra ürün kurumaya bırakılır (Şekil 9ağ) ve kurduktan sonra ürünün sedef kakma yapımı tamamlanmış olur. Daha sonra ürünün biçimlendirilmesine devam edilir. Ürünün biçiminde gerekli ise parçalar tutkalla yapıştırılır (Şekil 9ah, ai, aj), çivilenir (Şekil 9ai, 10ak) ve işkenceye alınarak yapımı tamamlanır (Şekil 10al, am, an).

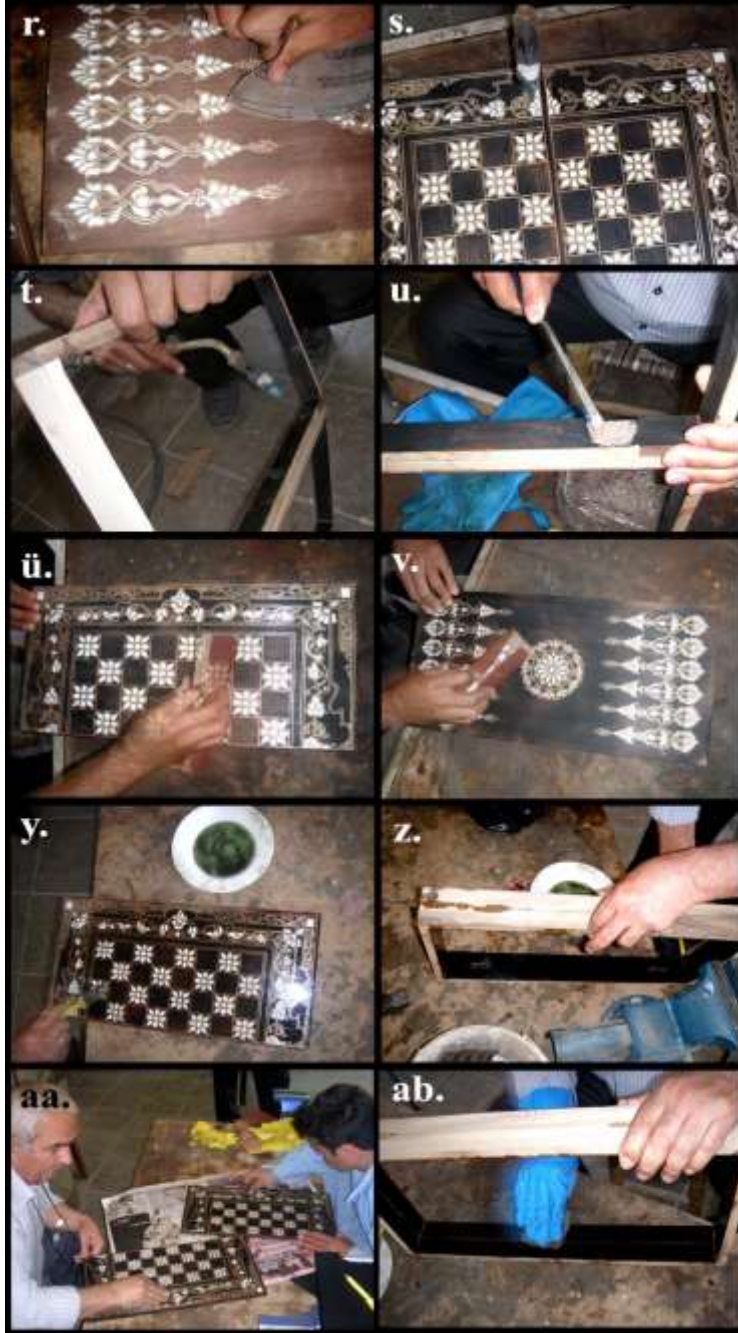


Şekil 6. Sedef Kakmacılığının Yapım Aşamaları; a. Aydınır Kâğıdı İle Desenin Aktarılması, b. Desenin Çizilmesi, c. Desenin Asetat Kalem İle Belirginleştirilmesi, ç. Motiflerin Etrafına Yuvaların Açılması, d. Açılan Yuvalara Telin Yerleştirilmesi, e. Sedeflerin Yuvalarının Oyulması, f. Sedeflerin Yuvalarının Oyulması, g. Sedef Yuvaları Oyulmuş Ahşap, ğ. Ayrıntı, h. Sedeflerin Yuvalarına Uygun Biçimde Kesilmesi (ç,d Anonim 2011, diğerleri Aktürk 2012)





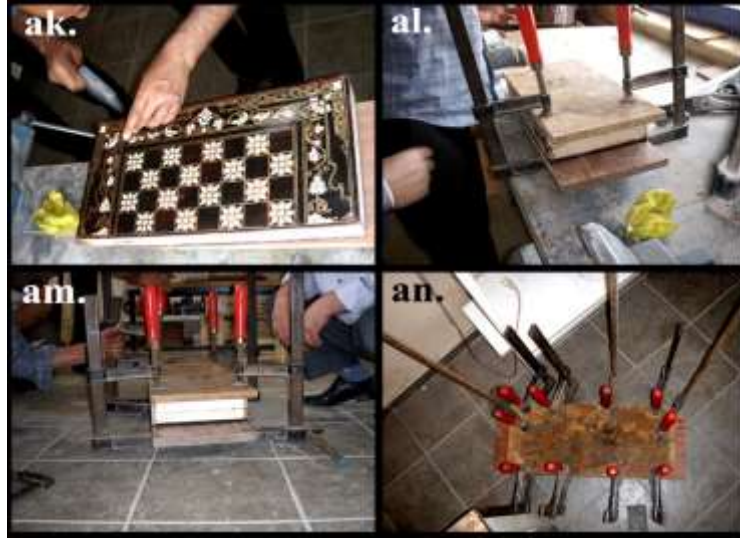
Şekil 7. Sedef Kakmacılığının Yapım Aşamaları; ı. Sedeflerinin Yuvalarına Uygun Biçimde Kesilmesi, i. Taş Motoru ile Sedeflerin Şekillendirilmesi, j. Ayrıntı, k. Macun ile Sedeflerin Yuvalarına Yerleştirilmesi, l. Ayrıntı, m. Sedeflerinin Tamamı Macun ile Yerleştirilmiş Ürün, n. Ayrıntı, o. Zımpara İşlemi, ö. El ile Zımparalama, p. Diğer Tarafında El ile Zımparalanması (Aktürk 2012)



Şekil 8. Sedef Kakmacılığının Yapım Aşamaları; r. El ile Zımparalama, s. Ürünün Yakılması, t. Diğer Alanların Yakılması, u. Macun ile Sorunlu Alanın Rötuşlanması, ü. Ürünün Tekrar Zımparalanması, v. Diğer Alanların Tekrar Zımparalanması, y. Ürünün Yağlanması, z. Diğer Alanların Yağlanması, aa. Yağlandıktan Sonra Tekrar Zımparalanması, ab. Diğer Alanların Tekrar Zımparalanması (Aktürk 2012)



Şekil 9. Sedef Kakmacılığının Yapım Aşamaları; ae. Tellerin Parlatılması, ad. Hatalı yerlerin Asetat Kalem ile Rötüşlanması, ae. Cilanın Hazırlanması, af. Pamuğa Cilanın Alınması, ag. Cilanın Pamuk ile uygulanması, ağ. Ürünün Kurumaya Bırakılması, ah. Ürünün Tutkallanması, ai. Tutkallanan Bölgenin Yapıştırılması, ai. Ürünün Çivilenmesi, aj. Diğer Bölgenin Tutkallanması (Aktürk 2012)



Şekil 10. Sedef Kakmacılığının Yapım Aşamaları; ak. Diğer Bölgelerin Çivilenmesi, al, am, an. Ürünün İşkenceye Alınması (Aktürk 2012)

#### 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Gaziantep'te önceleri silah süslemede kullanılan sedef kakmacılığı günümüzde bir çok farklı kullanım eşyasında görülmektedir. Satışı yoğun olan ürünler ise genellikle turistik, hediyeelik eşya olarak üretilenlerdir. Sedef kakma ürünler, yerli ve yabancı turistler tarafından en çok ilgi gören Gaziantep el sanatı ürünlerinden biridir. Gaziantep'te el sanatları alanında sedef kakmacılığı haricinde bakırcılık, küpçülük, kilim dokumacılığı, kutnu kumaşı dokumacılığı, yemenicilik, antep işi el işlemeciliği devam etmektedir. Sedef kakmacılığı ve bakırcılık günümüzde az da olsa ilgi görse de diğer alanlar büyük sıkıntılar yaşamaktadır. Bu alanları korumak için Gaziantep üniversitesi, Gaziantep bakırcılar ve sedefçiler odası ve kültür turizm bakanlığı çalışmalar yapmaktadır. Bu alanların devamının sağlanması için tanıtımının artırılması, sanatçılara, atölye sahiplerine kolaylıklar sağlanması gerekmektedir.

#### 5. ÜRÜNLER

Günümüzde Gaziantep'te üretilen sedef kakma ürünler genellikle; kül tablası, sigaralık, takı sandığı, çeyiz sandığı, yazma sandığı, ayna çerçevesi, tepsi, tavla, Kur'an-ı Kerim rahlesi, şamdan, mumluk, midye kutu, hançer, kılıç kını, tabanca kabzası, tüfek, korsan sandığı, sini altlığı, masa, sandalye, sehpa, puroluk, baston ve daha birçok ince işçilik ve sabır gerektiren ürünlerdir.

Üretilen sedef kakmalı ürünlerden en çok hediyeelik eşyalar rağbet görmektedir. Hediyeelik eşyaların küçük olmasının sonucu olarak fiyatlarının düşük olması alıcıların tercih sebebi olmuştur.



Şekil 11. Mağazada satılan Sedef Kakma Duvar Panosu (Aktürk 2012)



Şekil 12. Sedef Kakma Masa ve Sandalyeler (Aktürk 2012)



Şekil 13. Sedef Kakma Satranç Takımı (Aktürk 2012)



Şekil 14. Sedef Kakma Ürünler (Aktürk 2012)



Şekil 15. Sedef Kakma Nalın (Aktürk 2012)



Şekil 16 Sedef Kakma Ürünler

## KAYNAKLAR

### Kitaplar

ANONİM (2012). **İpekyolu'nun Ustaları, Sedefkârlık**, Gaziantep Ticaret Odası, El Sanatları Kitapçığı, no: 2, Gaziantep.

KUŞOĞLU, Mehmet Zeki (1994). **Dünyâ Sanatımız Kültürümüz**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

UÇARER, ULCA Y. Nigâr (2007). "Gaziantep El Sanatları", **Gaziantep "Dört Yanı Dağlar Bağlar"**, Y.K.Y, İstanbul.

### Dergiler

SÖYLEMEZOĞLU, Feryal ve KARAMAN, Şirin (2010). "Gaziantep İlinde Sedef Kakmacılık Sanatı", **Türk Sanatları Araştırma Dergisi**, sayı:1, cilt:1, Isparta.

### İnternet Kaynakları

ANONİM (t.y). **Kakma**, Klasik Türk Sanatları Vakfı, <http://www.ktsv.com.tr/sanat/10-kakma>, (28.05.2012)

ANONİM (t.y.) **Sedef**, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, (10.05.2012)

ANONİM (t.y.) **Sedef**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sedef>, (02.06.2012)

ANONİM (t.y.) **Sedefkar**, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, (10.05.2012)

### Kaynak Kişiler

AYALP, Mehmet Ali, Bakırcılar ve Sedefçiler Odası Genel Sekreteri, "Gaziantep İlinde Geleneksel Meslekler, Bakırcılık ve Sedef Kakmacılığının Günümüzdeki Durumu" konulu görüşme, Gaziantep, (26 Ekim 2011).

BAKIR, Ali Bayram, Sedefkâr, "Gaziantep İlinde Sedef Kakmacılığı" konulu görüşme, Gaziantep, (18 Mayıs 2012).

## SELÇUKLU GEOMETRİK DESENLERİ ARASINDA YER ALAN YILDIZ SEMBOLÜNÜN GÜNÜMÜZ ÜRÜNLERİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

**Ozan SOYUPAK**

**Arş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü**

### ÖZET

Türk İslam Sanatları arasında süsleme kavramı önemli bir yere sahiptir. Geçmişten günümüze kadar farklı nesnelere ve yapı elemanları üzerinde kendini gösteren bu süslemeler; figür, yazı, geometrik veya bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Süsleme unsuru olarak geometrik kompozisyonların kullanılmasına İslam öncesi dönemlerde de rastlanılmasına rağmen, geometrik motiflerin kullanılması Selçuklu dönemi eserlerinde pozitif bir ivme kazanmıştır. Bu çalışmada, geometrik öğeler içerisinde yer alan yıldız sembolü incelenmek üzere seçilmiştir. İncelenecek dönem olarak Türk sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan Anadolu Selçukluları özelinde ikinci bir daraltmaya gidilmiştir. Köşe sayısına göre incelenen yıldız sembollerini altı ve sekiz köşeli olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Bu sayede yıldız sembolüne rastlanan eserlerden örnekler, daha düzenli ve kontrol edilebilir şekilde incelenmiştir. İncelenen dönem eserleri taş, ahşap ve seramik malzemelerinden meydana gelmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak, günümüzdeki yıldız sembolünü barındıran tasarım çıktıları, ürün örnekleri, incelenmiş ve yıldız sembolünün günümüz ürünlerinde kullanımları üzerine yorum getirilmeye çalışılmıştır. Selçuklu geometrik dilinin sahip olduğu potansiyel ve doğru kullanılmamasının yaratacağı tehlike vurgulanan noktalar arasındadır.

### ABSTRACT

Ornamentation has an important place in Turkish - Islamic Arts. These ornamentations, which have been placed on different products and buildings from past to now, consist of figures, calligraphy, floral or geometric patterns. Although application of geometric compositions as ornaments can be seen in pre-Islamic period, application rate increases in Seljuk Period. In this study, star symbol as a geometric pattern is determined to research about it. Time period in which the star symbol is used as ornamentation is very long, however period to search for is narrowed down to Anatolian Seljuk Period which has an important role in Turkish Art. Star symbols that are examined according to their number of edges are divided into two subgroups as six and eight edged stars. Thus, artifacts which have star symbols are examined in a more controllable and more systematic way. Artifacts of the examined periods are made of stone, wooden or ceramics. With the help of these samples, contemporary designs having the star symbols are examined and commented on. Potential of the Seljuk geometry and dangers of inappropriate usage of it are emphasized.

## 1. GİRİŞ

Süs ve süsleme kavramları Türk İslam Sanatları içerisinde geçmişten günümüze kadar hep önemli bir yere sahip olmuşlar ve kendilerini farklı yapı elemanları ve nesnelere üzerinde göstermişlerdir. Bunlar; figür, yazı, geometrik veya bitkisel motiflerden oluşmuşlar ve öncelikli olarak mimari eserler olmak üzere, halı, çini, seramik, heykel, cilt, tezhip gibi sanat alanlarının günümüze kadar ulaştığı örneklerinde kendilerine yer bulmuşlardır.

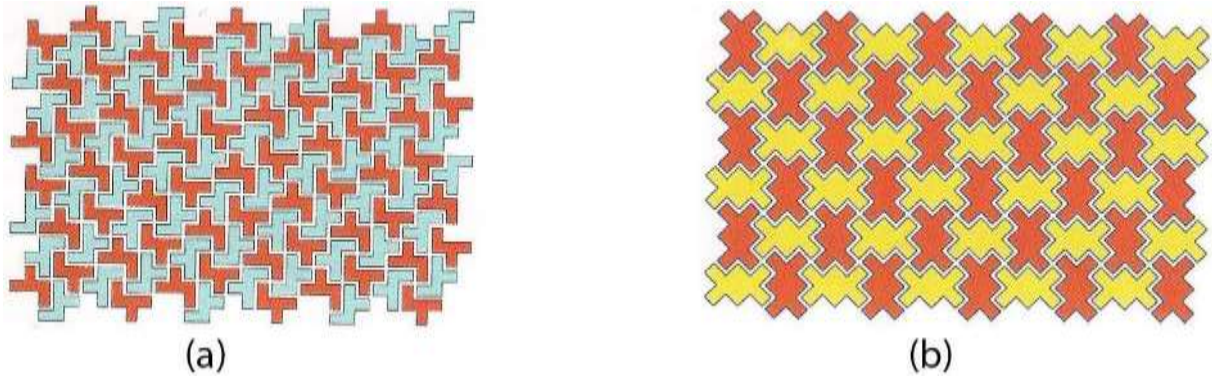
Türk İslam devletleri arasında önemli bir yere sahip olan Anadolu Selçuklular döneminde meydana getirilen eserlerde de bu süslemelere rastlanılmaktadır. 1071 yılının biraz öncesi ve sonrasında Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Anadolu Selçuklular, 13. yüzyıl Moğol istilası ile sarsılana kadar bu topraklarda hüküm sürmüştür. Kendisinden sonra Anadolu'da hüküm süren beylikler dönemi ve önceki dönemlerin sanat anlayışlarını, bu döneminin sanat anlayışından keskin çizgilerle ayırmak kolay değildir. Buradan yola çıkarak, Türk İslam sanatında veya Anadolu Selçuklu sanatında bir homojenlikten bahsetmenin son derece zor olduğu söylenebilir. Kuban (2015) bu homojenliğin olmama nedenini; Mısır Sanatı, Yunan Sanatı gibi değişmeyen bir mekan çerçevesine



bağlı olmama ile açıklamıştır. Farklı coğrafyalarda, farklı tarihsel dönemlerde bulunmuş, farklı inanç sistemlerine dahil olmuş Türk toplumunun sanat eserlerinin de bu zenginlikten etkilenmiş olması sürecin doğal sonucudur. Bu zenginliği bünyesinde barındıran Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde geometrik desenler, süsleme ögesi olarak öne çıkan yaklaşımlar arasındadır. 12. ve 13. yüzyıllarda sıklıkla örneklerine rastlanan geometrik kompozisyonlar, özellikle 13. yüzyılda inşa edilen Anadolu anıtlarında en yüksek sanat düzeyine ulaşmıştır (Mülayim, 1982). Sonraları ana yüzeylerdeki yerini bitki formlarına bırakan geometrik biçimler ikinci derecedeki mimari unsurlara düşmüş, 13. yüzyıl bitkisel ve geometrik motif türlerinin dönüşüm noktası olmuştur (Mülayim, 1982). İpek ve Özgümüş (2014) e göre İslam dininde insan ve hayvan tasvirinin (resim ve heykellerin) geçmişte yasaklanmış olması, ayrıca hendese (geometri) bilimine verilen önem, süsleme sanatında geometrik şekillerin ağırlıklı olarak kullanılmasına yol açmıştır. Mülayim (1982) e göre ise geometrik tezyinatın kaynağını İslam dinindeki tasvir yasağı problemine bağlamak sanat tarihçileri arasında yaygın olmasına rağmen, dinin etkisi malzemenin etkisi kadar olmamıştır. Anadolu Selçuklu dönemi sanatı, geometrik öğelerin motif olarak kullanılmasına sıklıkla rastlanan, Türk Sanatı tarihinde önemli bir yere sahip yeniliklerle dolu bir dönemdir (Karpuz, 2009)

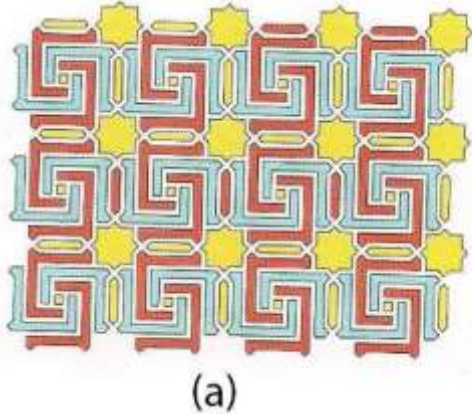
## 2. GEOMETRİ

Bu bölümde, ilgili döneme ait geometrik motifleri detaylı olarak incelemeye önce temel kavramlar ve tanımlar paylaşılmıştır. Türk Dil Kurumu tarafından geometri; nokta, çizgi, açı, yüzey ve cisimlerin birbirleriyle ilişkilerini, ölçümlerini, özelliklerini inceleyen matematik dalı olarak tanımlanmıştır (Url-1). Boyutu olmayan noktadan başlayarak, bir boyutlu çizginin ve daha sonrasında kompleks şekillerin elde edilmesi ile geometrik motifler oluşmaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde bu geometrik motiflerin; aynı şeklin tekrarı ile elde edilen daha basit örnekleri olduğu gibi, daha kompleks örnekleri de mevcuttur. Periyodik kaplanabilen eşkenar üçgen, kare ve düzgün altıgen şeklindeki karoların, kenarlarıyla birbirlerine uyacak şekilde oynayarak ya da aynı düzgün geometrik şekil birleştirilerek oluşturulmuş tek karoyla, pek çok çalışma yapılmıştır (Arık ve Sancak, 2012). Selçuklu döneminde tek karo kullanılarak, karonun iki dik doğrultuda sırayla bir kendisi, bir de yansıması (ya da 180 derece dönmüş hali) olacak şekilde ilerlediği örnekler de mevcuttur (İpek ve Özgümüş, 2014). Bu tür tek geometrik şekil kullanılarak yapılan kaplama çalışmalarından örnekler aşağıda yer almaktadır (Şekil 1).

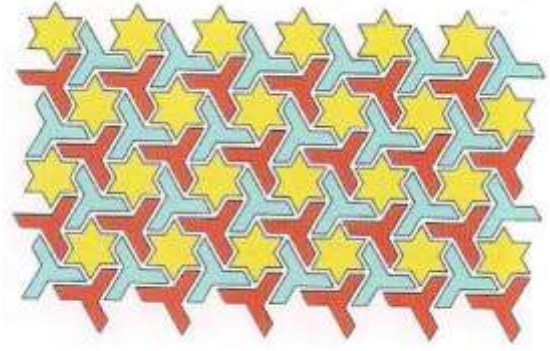


**Şekil 1:** Tek Geometrik Şekil Kullanılarak Yapılan Çalışmalardan Örnekler (Arık ve Sancak, 2012)  
(a) Kayseri-Aksaray Sultan Hanı, (b) Konya Karatay Medresesi

İki veya daha fazla türden geometrik şeklin birleşmesi ile oluşan kompozisyonlar, çok köşeli yıldızlar ve bunları birbirine bağlayan geometrik şekillerden oluşan kompozisyonlar ise daha kompleks olarak nitelendirilebilecek örneklerdir (Şekil 2).



(a)



(b)

Şekil 2: Çoklu Geometrik Şekil Kullanılarak Yapılan Çalışmalardan Örnekler (Arık ve Sancak, 2012)  
(a) Kayseri Huand Hatun Türbesi, (b) Tokat Gök Medrese

Bu çalışmada daha çok kompleks motif yapılarında kendine yer bulan veya yalın olarak kullanıldığı örneklere rastlanan yıldız formuna odaklanılacaktır.

## 2.1. Yıldız

Yıldız formu, farklı köşe sayılarına sahip örnekleri ile dönemin süsleme anlayışında kendisine yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Büyükçanga (2008) ya göre Türk süslemesinde gördüğümüz bu yıldızlar kısmen İslam öncesine kadar uzanan bir inanç sisteminin ürünü olmakla birlikte, kısmen de İslami inanç ve felsefeye bağlı olan kompozisyonlardır. İslam öncesinde de Orta Asya ve Türkler'in yaşadığı diğer bölgelerde örneklerine rastlanan yıldız formunun yaygınlığını sadece İslam'daki figür yasağına bağlamak doğru olmayabilir. Genel kanının aksine İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemlerde de insan ve hayvan figürü kullanımına, hatta yıldız formu ile beraber kullanıldığı örnekleri görmek mümkündür (Şekil 3).



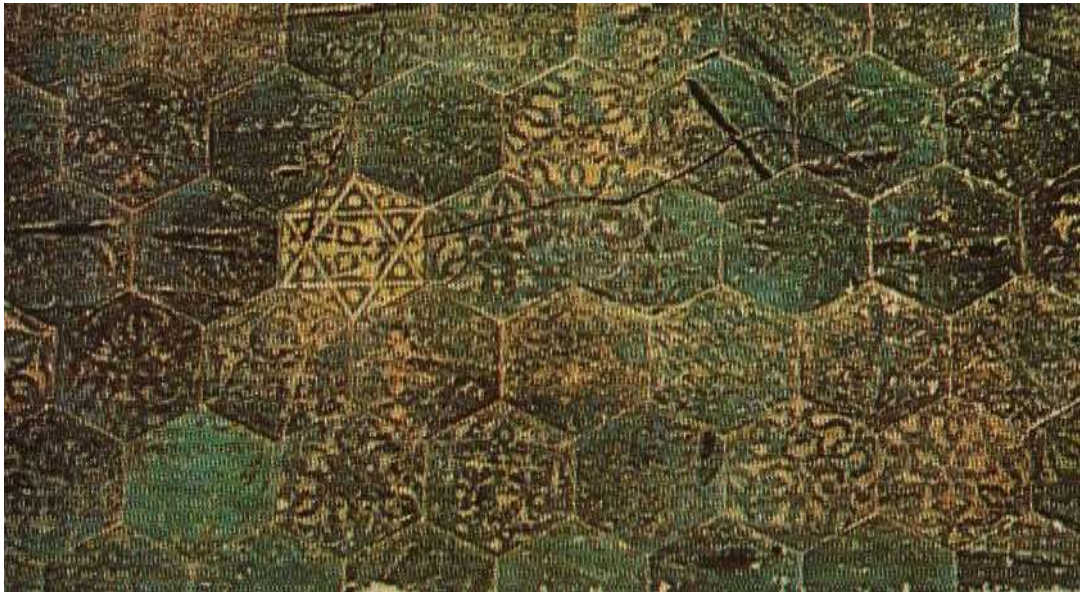
Şekil 3: Kubadabad Sarayından Hayvan Figürlü Yıldız Formunda Çini (Url-2)

Genelde birbiri üzerine gelen kırık veya düz çizgilerden oluşan yıldız motiflerinin bir diğer oluşma şeklinde ise, çeşitli yönlerden bir noktaya yönelen çizgiler, ortada yıldız şeklini oluşturacak biçimde birleşmektedir (Türel, 2006). Bu çalışmada yer alan yıldız motifi kullanımı örnekleri ağırlıklı olarak ilk yöntemle oluşturulmuştur. Yıldız motifinin kullanıldığı örnekler daha detaylı ve düzenli olarak incelenebilmek adına köşe sayılarına göre iki kategoriye ayrılmıştır.

### 2.1.1. Altı Köşeli Yıldız

İç içe geçmiş iki eşkenar üçgenden oluşan altı köşeli yıldız Anadolu Selçuklu döneminde yaygın olarak karşımıza çıkan motiflerden bir tanesidir. Selçuklu döneminin hatta İslam coğrafyasının ve çağının ötesinden de altı köşeli yıldızın kullanımı ve anlamlandırılması ile karşılaşmaktadır. Üç semavi dinde de kendine yer ve anlam bulan altı köşeli yıldız Davut Peygamber'in oğlu Süleyman Peygamber ile özdeşleşmiştir.

Mühr-i Süleyman olarak ifade edilen altı köşeli yıldız, Yahudi ve mason ustaların eserlerinde olduğu kadar İslam tezyini sanatlarının metal, ahşap, mimari, dokuma gibi pek çok dalında nakış amaçlı, yapı süslemelerinde göbek motifi olarak sıkça kullanılmış, bulunduğu yere şeytanın giremediğine dair halk inancından dolayı taş, ağaç, cam, kâğıt gibi yüzeylerde merkezi motif olarak; cami, tekke gibi mekânların kubbe veya tavan nakışlarında, kapı kanatları yahut medhal sövelerinde tercih edilmiştir (Pala, 2006).



**Şekil 4:** Konya Karatay Medresesi Mühr-i Süleyman Motifli Altın Yıldızlı Çiniler (Öney, 1978)

Devlet fikri ve hükümet etme yetkisi ilk defa Hz. Süleyman'da kemale erdiği için ona bunu sağlayan mühür de aynı güç ve kudreti temsil eder, bu sebeple mühr-i Süleyman her şeyden evvel devlet olmanın ve hükmetmenin sembolüdür (Pala, 2006). Altı köşeli yıldızın bu özelliği dönemin en önemli kamusal alanları olan ibadethanelerde tercih edilme nedenini destekler niteliktedir.

### 2.1.2. Sekiz Köşeli Yıldız

Anadolu Selçuklu döneminde sıklıkla karşılaşılan bir diğer motif ise sekiz köşeli yıldızdır. İki karenin aynı merkez etrafında döndürülmesi ile elde edilen bu formun örneklerine, diğer geometrik formlarda da olduğu gibi Anadolu Selçuklu öncesinde de rastlanılmaktadır. Beyşehir Gölü yakınlarında 1235-1236 yıllarında inşa edildiği düşünülen Beyşehir Kubadabad Sarayı ve Konya'daki Alaeddin Köşkü (1156-1192) sekiz köşeli yıldız formunun örneklerini barındıran iki önemli Anadolu Selçuklu eserdir (Şekil 5).

Türk mimari eserlerinde sekiz köşeli yıldızlar, Karahanlılar'dan günümüze kadar tek olarak ya da geçmeler arasında sıra sıra, yan yana ve üst üste bir veya birden fazla sıralar halinde kullanılmış, yan yana ve üst üste sıralanan, köşeleri uç uca gelen sekiz köşeli yıldızların aralarında, dört kollu dört yönlü haça benzeyen şekiller oluşmuştur (Büyükçanga, 2008).



Şekil 5: Beyşehir Kubadabad Sarayından Yıldız ve Haç Formlu Figürlü Çiniler (Öney, 1978)

Altı ve sekiz köşeli yıldızların yer aldığı örnekler bir sonraki bölümde malzeme kavramı ile birlikte zenginleştirilmiştir.

### 3. MALZEME VE TEKNİK

Mülayim (1982), Selçuklu çağı özelinde Anadolu Türk mimarisindeki geometrik süslemeleri incelediği eserinde malzeme ve tekniği; tuğla, çini, taş, ahşap ve stuko alt başlıklarında ele almıştır. Öney (1978) ise Anadolu Selçuklu mimarisindeki süsleme ve el sanatlarını incelediği eserde malzeme ve teknik ile ilgili; taş, tuğla, alçı, çini ve seramik, ahşap, kumaş, cam ve maden alt başlıklarını kullanmıştır. Bu bölümde dönemin sanat anlayışındaki geometrik motif kullanımını en iyi yansıttığı düşünülen ve örnekleri günümüze kadar ulaşan; taş, ahşap ve çini üzerinde durulmuştur.

Geometrik motifler üzerinde yer aldığı malzemenin yapısına bağlı olarak bir değişim göstermiş, malzemenin karakteristiğinin de üzerindeki motiflere etkisi olmuştur. Selçuklular için birincil yapı malzemesi olan tuğla, Anadolu Selçuklular döneminde yerini Anadolu'daki ana yapı malzemesi olan taşla bırakmıştır. Taş, figürleri ve geometrik desenleri oyma ve benzeri yöntemlerle işlemek için tuğladan daha uygun bir malzemedir. Selçuklu geleneğinde yer alan taş kapılar taş işçiliğinin en güzel ve ince eserleri arasında görülebilir. Sivas Gök Medrese; taş işçiliği ile ilgili Anadolu Selçuklular'daki gelişmişlik seviyesini yansıtanın yanı sıra, sağlı sollu iki adet sekiz köşeli yıldızın kullanımı ile ilgili de örnek teşkil etmektedir (Şekil 6).



Şekil 6: Sivas Gök Medrese Taç Kapısı (Url-3)

Malzemenin işlenmesi ve teminindeki kolaylıklar gibi nedenlerden dolayı, ahşap malzeme üzerinde geometrik motiflere Anadolu Selçuklular döneminde sıklıkla rastlanmaktadır. Dini yapılarda kullanılan yapı elemanları ve fonksiyonel nesnelere sıklıkla süsleme ögesi olarak geometrik kompozisyonlar tercih edilmiştir. 1155 yılında, abanoz ağacından imal edilen Konya Alaeddin Camii'nin minberi, Türkler'e özgü bir ahşap işleme tekniği olan künde kari (birbirine geçme) nin en iyi örnekleri arasındadır (Şekil 7). Minberin ön yüzünde altı köşeli yıldız örneklerine rastlanırken, yan yüzlerinde ise sekiz köşeli yıldız da barındıran kompozisyonlar yer alır. Ayrıca minber; arabesk ve kufi motifler, kufi ve sülüs yazılarıyla da süslüdür.



Şekil 7: Konya Alaeddin Camii Minberi

Çini, Anadolu Selçuklu eliyle hem İslam dünyasında hem de Anadolu topraklarında yaygınlaşmıştır. Dış mekanlardan daha çok, iç mekanlarda, duvar kaplamada tercih edilmiştir. Anadolu Selçuklular ile birlikte, eserleri çiniyle bezeme modası, yüzyıllar boyunca giderek zenginleşmiş, İslam mimarisinin ana süs unsurlarından birisi olmuştur (Türel, 2006). Bu çiniler; sırlı, altın yaldızlı, sıraltı tekniği, lüster tekniği, minai tekniği gibi çeşitli yöntemlerle üretilmişlerdir. Çini plakaların üzerinde figür uygulamasının yaygın olmasına karşın aşağıdaki görseldeki gibi tek renk düz çini plakalara da rastlanır (Şekil 8). 1279-1280 yıllarında yapılan Tokat Gök Medrese avlusunda yer alan çini uygulamasının orta kısmında da sekiz köşeli yıldız motifi yer almaktadır.



**Şekil 8:** Tokat Gök Medrese Avlusu Çini Süsleme (Öney, 1978)

İkinci ve üçüncü bölümlerde yıldız motifini barındıran örnekler; köşe sayısı ve malzeme gibi iki farklı bakış açısı ile paylaşılmıştır. İlgili döneme ait paylaşılan örnekler; malzeme açısından taş, ahşap ve çini olmak üzere üçe; köşe sayısı bakımından altı köşeli ve sekiz köşeli olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Hem köşe sayısı hem de malzeme çeşidi bakımından Anadolu Selçuklu döneminde yıldız motifi ile ilgili fazlasıyla zengin bir çeşitlilik mevcuttur. Çalışmanın kısıtlarından dolayı yukarıdaki daraltmalara ve odaklanmalara gidilmiştir.

#### 4. GÜNCEL ÜRÜN ÖRNEKLERİ

Bu bölümde günümüzde yıldız motifinin kullanımı ile ilgili örnekler paylaşılmıştır. Güncel ürün örnekleri ile ilgili araştırma sürecinde; en sık sekiz köşeli yıldızın kullanıldığı örneklerle karşılaşmıştır. Ürün örnekleri son derece çeşitlilik göstermiş, iki ve üç boyutlu olarak yıldız motifinin uygulamalarıyla karşılaşmıştır. Ayrıca karşılaşılan örnekler iç mekan tasarımından, grafik tasarımı ve ürün tasarımına kadar çeşitlilik göstermiştir. Aşağıda karşılaşılan örneklerden bazıları ile ilgili daha detaylı bilgiler yer almaktadır.

2015 yılında kurulan Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi'nin logosunda sekiz köşeli yıldız formu yer almaktadır (Şekil 9). Üniversite, logosundaki yıldız formunu; "sekiz köşeli yıldız: saygı, sevgi merhamet, adalet, hikmet gibi erdemleri sembolize eden Selçuklu süsleme sanatlarından künde kari (sekiz köşeli yıldız) yıldız baz alınarak çalışılmıştır" şeklinde tanımlamıştır (Url-4).



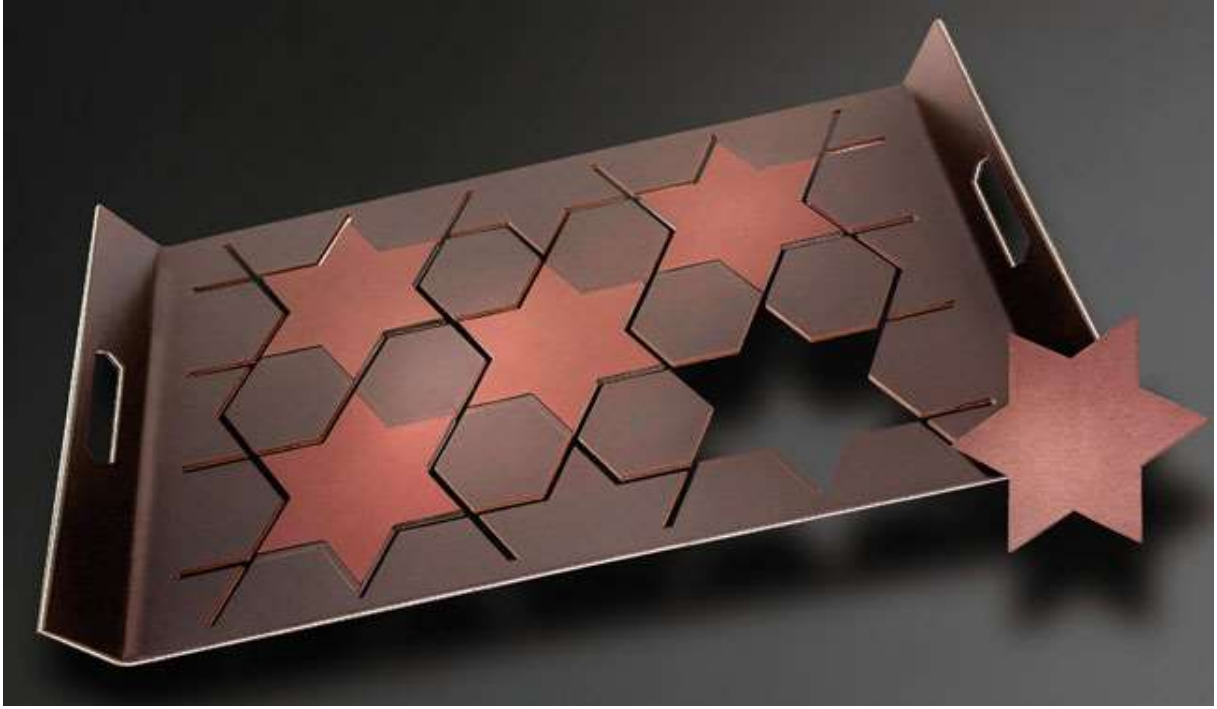
Şekil 9: Alanya Üniversitesi Logosu (Url-4)

Selçuklu yıldız formunun kullanıldığı örneklere iç mekan tasarımlarında da rastlanılmaktadır. Autoban firması, 2011 yılında tasarladığı Türk Hava Yolları CIP Salonu projesinde ‘çağdaş Türkiye deneyimi’ yaratma fikrinden yola çıkmış, geleneksel kervansaray konseptli tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir (Url-5). Yıldız formunu barındıran kompozisyonlar ve kubbeler yardımı ile fonksiyonel modüllere bölünen mekan, 2013 yılında SKIFT platformu tarafından ödüllendirilmiştir (Şekil 10).



Şekil 10: THY CIP Salonu (Url-5)

2007 yılında kurulmuş olan ve kendini lüks bir tasarım markası olarak tanımlayan Armaggan firması, altı köşeli Selçuklu yıldızından yola çıkarak aşağıdaki görselde yer alan tepsiyi tasarlamıştır (Şekil 11). Ürün geleneksel el işçiliği ile, metalin üzerine deri kaplayarak sınırlı sayıda üretilmiştir (Url-6).



**Şekil 11:** Armaggan Altı Köşeli Yıldız Motifli Tepsi (Url-6)

İstanbul Büyük Şehir Belediyesi tarafından kullanıma sunulan modüler şehir tuvaletlerinin cephelerinde yıldız motifini barındıran kompozisyonlar tercih edilmiştir. Üründe ana renk olarak yeşil ve turuncu olmak üzere iki alternatif oluşturulmuş, üzerlerine yüzey kaplaması olarak beyaz renkte yıldız motifini de barındıran bir kompozisyon uygulanmıştır (Şekil 12).



**Şekil 12:** İBB Modüler Şehir Tuvaleti

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı müze ve ören yerlerinin ticari alanlarını işleten, bir müze mağazacılık zinciri olan BKG tarafından da Selçuklu Yıldızı Koleksiyonu hazırlanmıştır. Bu koleksiyona esin kaynağı olan Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 13. Yüzyıl Selçuklu sanatına ait Mozaik Çini Panonun, filozof İbn-i Arabi tarafından geliştirilen “uyum teorisinin” yansıması olduğu varsayılmakta, boyutları dikkate alındığında bir camiye veya Kur'an okuluna ait olduğu düşünülmektedir (Url-7). Koleksiyon fular, mücevher kutusu, çay takımı, gözlük kabı, vazo, defter

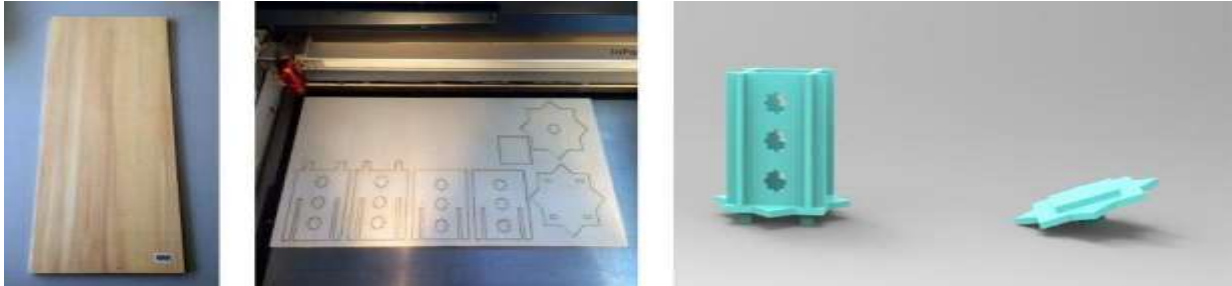


gibi farklı objelerden oluşmasının yanı sıra; cam, ipek, masif, taş gibi farklı malzemeleri barındırarak, malzeme açısından da zenginlik göstermektedir (Şekil 13).



Şekil 13: BKG Selçuklu Yıldız Koleksiyonu (Url-7)

Araştırmacı tarafından da sekiz köşeli yıldız formu kullanılarak bir hediyelik ürün tasarlanmıştır (Şekil 14). Demonte olarak satılabilecek, dolayısı ile taşınmasında minimum hacim kaplayacak turistlere yönelik bir 'kendi başına yap' (diy - do it yourself) hediyelik Selçuklu sekiz köşeli yıldız motifli kutu elde edilmiştir. Kutu lazer kesim makinesi yardımı ile tek parça plakadan üretilmekte, sıkı geçme ve yapıştırma ile bir araya gelmektedir. Ayrıca yıldız desenini oluşturmak için açılan boşluklardan çıkan parçalar bir araya getirilerek ürünün kapağının kulbu oluşmaktadır.



Şekil 14: DIY Sekiz Köşeli Yıldızlı Kutu Tasarımı

Bunlara ek olarak isim olarak tanınmış tasarımcıların çalışmalarında da Selçuklu motifleri kaynak olarak kullanılmıştır. Can Yalman tarafından Kale Grubu için gerçekleştirilen Feza serisi karolarda, Karim Rashid tarafından Şölen için gerçekleştirilen çikolata ambalajı tasarımlarında Selçuklu motiflerinden yararlanılmıştır.

## 5. SONUÇLAR

Bu bölümde öncelikli olarak yapılan literatür ve saha araştırmaları sonucu elde edilen veriler sonucunda araştırmacıda oluşan yargılar paylaşılmış ve bu veriler ışığında önermelerde bulunulmuştur. Selçuklu'nun geometrik motif yaklaşımı çağımızın ötesinde bir estetik diline ve günümüz tasarım dilinde kendine rahatlıkla yer bulabilecek bir potansiyele sahiptir. Çıkış noktası olarak süsleme ögesi olan Selçuklu geometrik yıldız motifleri, güncel uygulamalarında süs ögesi olmanın ötesine geçmeli bir temel yaklaşım olarak kendini ifade etmelidir. Yüzeylerde iki boyutlu olarak yıldız ve benzeri geometrik motiflerin uygulanması gibi sıklıkla tercih edilen kolay, basit hatta bazı durumlarda bayağı sonuçlar doğuran günümüz uygulamaları zenginleştirilmelidir. Ayrıca motifler kullanılırken bağlamından koparılması riski mevcuttur. Örneğin, daha çok ibadethane veya saray gibi tarihi yapılarda karşılaşılan motiflerin modüler tuvalet gibi alışılmıştın dışında farklı bir senaryo

dahilinde kullanılması uygun olmayabilir. Bir diğer temel problemse, Selçuklu geometrik motif zenginliğinin ağırlıklı olarak kendisine turistik ve lüks ürün kategorilerinde yer bulduğudur. Ürünün ve rafine geometrik dilin demokratikleşmesi ve kendisine daha çok alanda ve daha doğru kullanımlarla yer bulması gerekmektedir. Burada karşılaşılabilecek potansiyel bir problem ise, Selçuklu kökenli geometrik motiflerinin günümüzün popüler bir tasarım yaklaşım ögesi olduğudur. Her popüler kavram gibi ehil olmayan ellerden çıkan geometrik motif temelli yaklaşımlar da estetik açıdan kirlilik ve ucuzlaşma tehlikelerini barındırmaktadır. Var olanın üzerine yeni bir şeyler eklemeyi hedefleyen ve tasarım fonksiyonunu yerine getiren bireylerin, öncelikle var olan hakkında yeterli bilgiye sahip olmaları sonra üzerine ekleme yapmaya gitmeleri tavsiye edilmektedir. Döneme ait mimari eserlerin ve el yazmaların incelenmesi ile Anadolu'ya ve Selçuklu'ya ait olan geometrik motif dağarcığı genişletilebilir ve derinleştirilebilir.

## KAYNAKLAR

- Arık, M., & Sancak, M. (2012). Pentapleks Kaplamalar. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Büyükçanga, M. (2008). Türk Mimarisinde Sekiz Köşeli Yıldız Motifleri. 6. Uluslar arası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi. (s. 1230 - 1234). Kırgızistan: Calalabat, Mayıs 25-28.
- İpek, J., & Özgümüş, P. (2014). Anadolu Süslemelerindeki Geometri. Ege Eğitim Dergisi. 15 (2), 521-537.
- Karpuz, H. (2009). Anadolu Selçuklu Sanatı Literatürü. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. 7 (14), 51-66.
- Kuban, D. (2015). Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Mülayim, S. (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öney, G. (1978). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pala, İ. (2006). Mühr-i Süleyman. İslam Ansiklopedisi (31. Cilt, s. 526). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Türel, İ. (2006). Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
- Url -1 <<http://www.tdk.gov.tr>>. erişim tarihi 30.08.2016.
- Url-2  
<[http://www.discoverislamicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01\\_C;14;en&pageD=N](http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_C;14;en&pageD=N)>. erişim tarihi 30.08.2016.
- Url-3 <<http://static.panoramio.com/photos/original/62108162.jpg>>. erişim tarihi 30.08.2016.
- Url-4 <[http://www.alanya.edu.tr/images/LOGO\\_ALKU\\_Eng\\_Tr.pdf](http://www.alanya.edu.tr/images/LOGO_ALKU_Eng_Tr.pdf)>. erişim tarihi 30.08.2016.
- Url-5 <<http://www.autoban.com.tr/en/projects/transport/turkish-airlines-cip>>. erişim tarihi: 30.08.2016
- Url-6 <<http://www.tempomag.com.tr/detail/geometrinin-tasarim-hali>>. erişim tarihi: 30.08.2016.
- Url-7 <<http://www.muzedenhediye.com/selcuklu-yildizi-koleksiyonu>>. erişim tarihi: 30.08.2016

## TÜRK İSLAM SANATI VE ZİHİNSEL ARKAPLANI

**Muammer CENGİL**

**Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri**  
**muammercengil@gmail.com**

### ÖZET

Sanat ve estetik konusu felsefenin en kadim konularından birisidir. Din ve sanat tartışmaları da üzerinde en fazla tartışma yapılan konuların başında gelmektedir. Özellikle İslam'ın sanata ve sanatçıya bakışı ile ilgili İslam'ın gelişim dönemleri ve yayıldığı coğrafyalara paralel olarak farklı boyutlarda tartışılan bir konu olmuştur. Sanata karşı lehte ve aleyhte geliştirilen dini tutuma paralel olarak İslam coğrafyasında sanatın zaman zaman gerilediği zaman zaman da kimi sanat dallarında zirveye ulaşıldığını görmekteyiz. Unutmamak gerekir ki her inanç öğretisinin hayata bir bakışı vardır. Bu bakış o öğretinin inananlarının sanattan bilime, felsefeden sosyal hayata karşı olan tutum ve davranışları üzerinde etkili olmaktadır. Biz de bu bildirimizde Türk İslam sanatının gelişmesi üzerinde etkili olan zihinsel arkaplanı ele alacağız.

### GİRİŞ

Sayın Başkan, çok kıymetli hazirun. Sözlerime başlamadan önce hepinize en derin saygılarımı arz ederim. Konuyu ele alırken önce sanata genel bakış bağlamında sanatın tanımını yaptıktan sonra güzellik ve estetik duygunun insanda fitrî olduğu konusunu ele aldım. Türk İslam sanatının gelişmesinde etkili olan zihinsel arka planı ortaya koyduktan sonra Türk İslam sanatı kapsamında ele alınan sanat türleri hakkında bilgi vererek tebliğime son vereceğim. Şimdiden beni sabırla dinlediğiniz için teşekkürlerimi sunmak isterim.

### Sanat'a Genel Bir Bakış

Sosyal bilimlerde bir kavramın tek bir tanımına rastlamak imkânsızdır. Konuya akan kişinin din ve felsefi görüşü, ilgilendiği disiplin alanı vb. pek çok faktör kavramların anlaşılması ve tanımlanması üzerinde etkili olmaktadır. Sanat nedir sorusuna verilecek tek bir cevap yoktur. Aslında bu durum sosyal bilimlerde karşımıza çıkan tanımlanma güçlüğüne doğal bir neticesidir. Sanatın tanımı ile ilgili olarak yapılmış olan pek çok tanım göz önüne alındığında şöyle bir tanım üzerinde uzlaşabiliriz; “insanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifâde etmesi” (Çam, 1999: 2) Tanımdan da anlaşılacağı üzere sanatsal olan aynı zamanda güzel olandır ve insan elinden çıkmış olması gerekmektedir.

İnsanın etrafını algılamasıyla birlikte onda hoşça giden yada gitmeyen duygular ortaya çıkar ki buna estetik duygu diyoruz. Estetik duygunun bir ifadesi olarak çeşitli alet ve objeler kullanılarak bu duygunun somut olarak ifade edilmesiyle birlikte sanat eseri ortaya çıkmaktadır (Koç, 2008: 17). Tabii ki buradan hareketle sanatı salt somut objelerle ilgili bir konu olarak ele almamak gerekir. Sanat aynı zamanda subjektif yönü de ağır basan bir yapıdır (Aydın, :296). Tarihsel kaynaklar bize göstermektedir ki sanat başlı başına bireysel bir yetenek olarak kabul edilebilir (Read, 1981: 17). Ayrıca bazen sanat duyguları doğrudan değil de dolaylı, üstü kapalı bir anlatım şekli olan sembolizmi (Has, 2005: 15) kullanarak da anlatır.

İslam kültüründe camii mimarisi içerisinde sanat eseri olarak ele alınabilecek ilk örnek Hz. Peygamber'in mescidinde yer alan minberin etrafındaki iki tane nar büyüklüğünde ağaçtan yapılmış oyma şeklindeki objelerdir (Hamidullah, 1965: 168).

### Sanatsal ve Estetik Duygunun İnsanda Fitrî Olduğu Meselesi

İnsanoğlu sadece inanan ve düşünen bir varlık değildir. O aynı zamanda sanat eseri üreten bir varlıktır (Çam, 1994: 274). Gerek insanın yaratılışıyla ilgili tasavvufi anlayış gerekse Kur'an-ı Kerim ve Hz. Peygamber'in sahih hadisleri bize insanoğlunda güzellik ve estetik duygunun doğuştan fitrî olarak bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla doğuştan gelen bu duygunun tatmin edilmesi kadar doğal bir durum söz konusu olamaz. Dolayısıyla sadece buradan hareketle bile İslam'ın insanın doğasının bir gereği olarak güzel sanatları önemseydiğini söyleyebiliriz.

Kur'an-ı Kerim'de Hicr Suresi 29. Ayet-i Kerime'de "Ona şekil verdiğim ve ona ruhumdan üflediğim zaman, siz hemen onun için secdeye kapanın!" buyurmaktadır. Dolayısıyla Cenab-ı Allah'tan bir öz taşıyan insanoğlunun ruhunda estetik duygunun, güzelliğin ve sanata olan meylin bulunmaması söz konusu olmayacaktır.

İnsanda güzellik ve estetik duygunun fitrî olduğuyla ilgili Kur'an-ı Kerim'de başka ayetler de söz konusudur. Konuyla ilgili Kur'an-ı Kerim ayetlerini şu şekildedir;

"O, gökten su indirendir. İşte biz her çeşit bitkiyi onunla bitirdik. O bitkiden de kendisinde üst üste binmiş taneler bitireceğimiz bir yeşillik; hurmanın tomurcuğundan sarkan salkımlar; üzüm bağları; bir kısmı birbirine benzeyen, bir kısmı da benzemeyen zeytin ve nar bahçeleri meydana getirdik. Meyve verirken ve olgunlaştığı zaman her birinin meyvesine bakın! Kuşkusuz bütün bunlarda inanan bir toplum için ibretler vardır." (En'am Suresi 99).

"Ey Âdem oğulları! Her secde edişinizde güzel elbiselerinizi giyin; yeyin, için, fakat israf etmeyin; çünkü Allah israf edenleri sevmez. De ki: Allah'ın kulları için yarattığı süsü ve temiz rızıkları kim haram kıldı? De ki: Onlar, dünya hayatında, özellikle kıyamet gününde müminlerindir. İşte bilen bir topluluk için âyetleri böyle açıklıyoruz." (A'raf Suresi, 31-32).

"Hayvanları da O yarattı. Onlarda sizin için ısıtıcı (şeyler) ve birçok faydalar vardır. Onlardan bir kısmını da yersiniz. Sizin için onlardan ayrıca akşamleyin getirirken, sabahleyin salıverirken bir güzellik (bir zevk) vardır." (Nahl Suresi 5-6).

"... Yapıp-yaratanların en güzeli olan Allah pek yücedir." (Mü'minun Suresi, 14).

"Gökleri ve yeri yerli yerince yarattı. Sizi şekillendirdi ve şekillerinizi de güzel yaptı. Dönüş ancak O'nadır." (Teğâbun Suresi, 3)

"Biz insanı en güzel biçimde yarattık." (Tîn Suresi, 4).

Görüldüğü üzere Cenab-ı Allah kainatı yaratırken belli bir düzen ve nizama göre, insanın estetik ve güzellik anlayışına göre yarattığını. Kainatta her şeyin bir uyum içerisinde olduğunu ve bu uyumun beraberinde güzelliği ve estetik duyguyu meydana getirdiğini ifade etmektedir.

Hadis külliyyatımızda Hz. Peygamber'in de mü'minleri güzel olana teşvik ettiğiyle ilgili yüzlerce hadis bulunmaktadır. Biz konuya ışık tutması açısından iki tanesini burada zikretmek istiyoruz;

Müslim, Kibatu'l-İman I/93, hadis 147 ; Tirmizi Edeb, 41

Görüldüğü gibi gerek Kur'an-ı Kerim ayetleri gerekse Hz. Peygamber Efendimizin hadisleri insanoğlunda güzellik ve estetik algısının doğuştan fitrî olarak olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla insanoğlunun fitratına uygun olarak güzel olanla ilgilenmesi, sanatın çeşitli dallarında ürünler vermesi kadar doğal bir şey olamaz. Tam tersine insanın bu fitrî arzusu engellendiğinde bu durum onda bir takım psikolojik rahatsızlıklara neden olabilecektir. Kendini gerçekleştiremeyen, potansiyellerini kullanamayan bir kimsenin yaşamış olduğu engellenmenin neticesi olarak bir kaygı ve stres içerisine gireceği kaçınılmaz bir gerçektir.

## **Türk İslam Sanatının Zihinsel Arka Planı**

Günümüzde din ile sanat arasında sorunlu bir ilişkinin varlığı ile ilgili olarak yaygın bir kanaat vardır (Fischer, 2003: 42). Fakat bu tüm dinler ve tüm dönemler için geçerli bir değildir. Örneğin Batıda ortaçağ skolastik düşüncesi dogmatizmin hakim olduğu içinde sanatın yer almadığı bir dönemdir (Turgut, 1993: 171). Fakat İslam dünyası açısından bakıldığında ise bu dönemin bilimden sanata toplumsal hayatın her alanında İslam kültürünün en dorukta yaşandığı bir dönemdir ortaçağ. Her dini öğretinin mensuplarına sunduğu bir yaşam sistemi vardır. Dinler mensuplarından yapmalarını ve yapmamalarını içeren bir takım taleplerde bulunur. Dinin emirleri yorumlanırken farklı bakış açıları ortaya çıkabilir. Nitekim sanat konusunda da bu farklılığı görmekteyiz. Tarih boyunca heyken, resim, tiyatro gibi sanatın bazı dallarının İslam dini tarafından yasaklandığı veya çeşitli şartlarda izin

verildiği ya da aslında bu konuda bir yasak olmadığı fakat insanların Kur'an-ı Kerim ayetlerini ve Peygamber efendimizin hadislerini yorumlarken konuyu yanlış anladıkları şeklinde farklı farklı yaklaşım ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Nitekim sanatçı eserini ortaya koyarken değerlerden bağımsız davranamaz (Mengüşoğlu, 1997: 226; Doğan, 2001: 192). Biz bu yaklaşımlardan hangisi doğrudur hangisi yanlıştır tartışmasına girmeden Türk İslam dünyasında gelişen sanat dalları ve bunların zihinsel arka planına değinmek istiyoruz.

### **Heykel ve Resim Konusundaki Tartışmalar**

Heykel ve resim konusunda Müslümanlar arasındaki egemen görüş her iki sanat dalının da yasaklandığı ve ancak eğitim, oyuncak vb. durumlarda cevaz verildiğiyle ilgili şeklindedir. Fakat Kur'an-ı Kerim'in geneli incelendiğinde ve vahyin genel mantığı içerisinde konu ele alınıp değerlendirildiğinde İslam dininin bu iki sanatı ibadet mahallerinde reddettiği fakat günlük kullanımda özgür bıraktığını savunanlar da güçlü delillere sahip gözükmemektedir (Can, 1996: 41-50).

### **İsraf Konusu**

İslam dini israfı haram kılmıştır. Nitekim Furkan Suresi 67. ayet-i kerimede “(O kullar), harcadıklarında ne israf ne de cimrilik ederler; ikisi arasında orta bir yol tutarlar.” buyrulmaktadır. Fakat israfın sınırının nerede başlayıp nerede bittiği tartışmalı bir konudur. Şu bir gerçektir ki sanatsal değerler insan ruhunu diri ve verimli kılan hoşgörü ve sevgiyle yoğrulmuş bir motivasyona sahiptir. Sanatsal bakımdan önemli bir seviyeyi yakalamış bir mekanda bulunmanın ruh sağlığımız üzerinde olumlu bir etki ve insan ruhunun güzele ve sanatsal değerlere ihtiyaç duyduğu bir gerçektir (Can, 1996: 53-54). Dolayısıyla sanatta israf konusunu dikkatli bir şekilde değerlendirmek lazım. Tarihimizde israfa düşme kaygısının mimari eserlerimizin yapımında ne kadar etkili olduğuyla ilgili olarak Süleymaniye Külliyesine ait Vakfiyede yer alan şu ifadeler son derece önemlidir: “Allah'ın bize ihsan eylediği lutufların, nimetlerin, atıfetlerin şükran borcunu eda eylemek üzere bu camii altunla gümüşten yaptıрмаğı, kapı ve duvarlarını en nâdide inci ve yakutlarda bezemeğı düşünmüştük, buna muktedirdik de .. ancak İslam dininin gösterişi ve israfı tecviz etmediğı cihetle sadeliğı tercih eyledik. Bununla beraber yaptığımız bina öylesine sağlam, öylesine güzel ve mükemmel bir eser oldu ki, en kıymetli maden ve mücevherlerle de yapılmış ve tezyin edilmiş olsaydı bundan daha güzeli, daha kıymetlisi ortaya konulamazdı.” (Kunter, 1969: 12).

### **Türk İslam Sanatı Örnekleri**

Türk İslam dünyasında ortaya çıkan sanat eserlerini çeşitli açılardan farklı kategorilerde tasnif etmek söz konusu olabilir. Biz mimari eserlerin türüne göre bir tasnif ortaya koymak istiyoruz. Buna göre Türk İslam dünyasında ortaya çıkan sanat eserleri (Aslanapa, 2011: 281-396);

#### **1.Mimari Eserler:**

Bu başlık altında ele alınabilecek yapı türleri başta Camiler olmak üzere, türbeler, saraylar ve köşkler, hamamlar, kaleler ve surlar, çeşmeler ve sebiller olarak ifade edilebilir. Sanat eseri kategorisinde değerlendirilebilecek bu yapı örneklerinin her biri sıradan bir bina olarak değil her biri bir sanat ürünü olarak ortaya konmuş yapılarıdır.



**Resim 1: Mimari Eser Örneğı**

## 2.Oyma, Kabartma ve Figürlü Süslemeler



Resim 2: Oyma, Kabartma ve Figürlü Süsleme Örneği

## 3.Çini ve Keramit Sanatı



Resim 3: Çini ve Keramit Sanatı Örnekleri

## 4.Maden İşleri



Resim 4: Maden İşleri Örneği

## 5.Cam İşleri



Resim 5: Cam İşleri Örneği

## 6.Selçuklu ve Osmanlı Halıları



Resim 6: Selçuklu ve Osmanlı Halı Örnekleri

## 7.Kumaş Sanatı



Resim 7: Kumaş Sanatı Örneği

## 8.Hat Sanatı



Resim 8: Hat Sanatı Örneği

## 9. Çeşitli Sanatlar (Tuğralar ve Kalem İşleri)

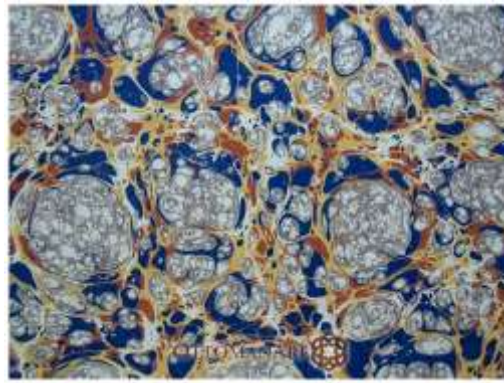


Resim 9: Hat Sanatı Örneği

## 10.Kitap Süsleme Sanatı (Minyatür, Ebru, Tezhib, Kaat'ı)



Resim 10: Minyatür Sanatı Örneği



Resim 11: Ebru Sanatı Örneği





Resim 12: Tezhib Sanatı Örneği



Resim 13: Kaat'ı Sanatı Örneği

## 12. Müzik, Orta Oyunu, Gölge Oyunu



Resim 14: Orta Oyunu, Gölge Oyunu Örneği



Resim 15: Gölge Oyunu Örneği

## SONUÇ

Türk İslam dünyasında gerek geçmişte gerekse günümüzde resim, heykel, tiyatro vb. gibi sanatın bazı dallarında diğer din ve kültürler göre fazla gelişme kaydedilmemiştir. Fakat bunun dışında başta mimari olmak üzere pek çok alanda da diğer kültür ve medeniyetleri gölgede bırakacak sanatsal ürünlerin verildiğini görmekteyiz. Sanatın tüm dallarının tüm kültürlerde aynı düzeyde kabul görmesi diye bir durum söz konusu olmamalıdır. Örneğin Japonların kağıt katlama sanatı origami sadece Japonlara has bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim ve heykel gibi sanat dallarına İslam'ın ortaya çıkmış olduğu Arap toplumunda putperest inanca geri dönüşe sebep olabileceği düşüncesiyle bir takım rezervlerin konulması İslam'ın sanata karşı olduğu anlamına gelmemektedir. Batıda dini yapılar olan kiliselerde kullanılan heykel ve resim sanatına İslam dünyasında dini yapılar olan Camilerde yer verilmeyip kendine sivil yapılarda yer bulması bu sanat dallarının Müslüman toplumlarda gelişmesine engel olmuştur (Yetkin, 1952: 46). Fakat İslam kültürü kendi içerisinde sanatın çeşitli dallarında eşsiz örnekler vermiş ve vermeye de devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Herbert Read, **Sanat ve Toplum**, tre. Selçuk Mülayim, Ankara 1981, s. 17.
- M. Hamidullah, **İslama Giriş**, 1965 İst.
- Nusret Çam, **İslâmda Sanat Sanatta İslam**, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- Nusret Çam, “**İslam’ın Sanata ve Mimariye Bakışı**”, Vakıflar Dergisi, sayı: XXIV, ss. 273-290.
- Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, 10. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.
- Suut Kemal Yetkin, **İslam Sanatının Mahiyeti**, A.Ü.İ.F.D., İstanbul 1952, sayı:1, Milli Eğitim Basımevi, ss. 44-47.
- Turan Koç, **İslam Estetiği**, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008.
- Takiyettin Mengüşoğlu, **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Ernst Fischer, **Sanatın Grekliliği**, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul,2003.
- İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993.
- Mehmet Aydın, **Din Felsefesi**, İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İzmir, 1999.
- Mehmet Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001.
- Kenan Has, **Sembolizm ve Haç**, İlahiyat Yayınları, Ankara, 2005.
- Yılmaz Can, **Kur’an’ın Penceresinden Vahiy-Arkeoloji ve Sanat İlişkisi Üzerine Bir Deneme**, Sönmez Ofset, Samsun, 1996.
- Halim Baki Kunter, “**Türk İslam Sanat Eserlerine Vücut Veren Manevi Amiler**”, Vakıflar Dergisi, Sayı: VIII, Ankara 1969, ss. 9-13.

## ANADOLU KADIN İDOLLERİNİN İŞLEME TEKNİKLERİ İLE YENİDEN YORUMLANMASI

**Emine KOÇAK**

**Yrd. Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, G.S.F., Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü.  
eminekocak09@gmail.com**

### ÖZET

Kadın sembolü tüm sanatsal çalışmalarda idol veya tanrıça olarak şekillendirilmiştir. Bir anlamda erkek benliğinin hayal dünyasında oluşturduğu eserlerin arka planında, kadının bazen tanrı olarak ilahlaştırıldığı bazen de sanat eserlerinde estetik bir obje olarak yansıtıldığı görülmektedir. Kadın, hemen hemen her sanatçı ve tasarımcının mitolojide var olduğu şekliyle Tanrıça Venüs (Afrodid) veya Helen; gerçek yaşamda ise toplumsal bir varlık olarak karşılığını güzellik abidesi bir değer olarak bulan bir fenomen şeklinde yansıtılmış veya kabartmalara plastik etki veren bir imaj olarak yerleştirilmiştir.

Kadının güç, tapınma, doğurganlık gibi yaşamın merkezine oturtulduğunu gösteren Ana tanrıça ve Anadolu kadın idolleri heykelciklerinden ilham alınarak oluşturulan bu çalışmada kadının binlerce yıllık öyküsü kumaşlar üzerine nakış teknikleri ile ifade bulmuştur.

Bildiride, ana tanrıça ve idol heykelcikleri, bilgisayar destekli tasarım programlarında yeniden tasarlanarak, tül üzerine polyster ve metal bükümlü iplikler ile işlenmiş, çeşitli materyaller ile süslenmiştir.

### ABSTRACT

Woman has been symbolized as “Mother Goddess” due to her fertility both in functional and artistic products. Woman symbol has been shaped as idol or amulet in every artistic work. In a sense, it is seen in the background of works formed in imaginary world of male individualism that woman is sometimes divinized as a goddess and reflected as an aesthetic object in art works.

Woman is reflected and placed as an image that gives plastic effect on reliefs as Goddess Venus or Helen in mythology or a social entity in real life that corresponds to a phenomenon valued as a thing of beauty.

In this report, the mother goddess figurines and idols , redesigned in computer -aided design programs , tulle on metal and polyster yarns and processed , is decorated with various materials ..

## 1.GİRİŞ

Tarihsel süreç içinde, pek çok farklı estetik anlayışta sanat yapıtına konu olan kadının, ilk ifade biçimleri yaygın olarak, üremeyi, dişiliği, hayatın devamlılığını ve dolayısıyla bereketi simgelediği bilinmektedir.

Kadın teması, Kalkolitik ve Tunç Çağı heykelciklerinde idol<sup>1</sup>, amulet<sup>2</sup> ve tanrıça olarak şekillenmiştir. Kybele yeryüzü tanrıçası ve aynı zamanda bir dağ tanrıçası idi, fakat aynı zamanda da bir ay tanrıçası idi (Gülaçtı, 2012: 80). Eski Anadolu Uygarlıklarından olan Hititlerde kadın, Kubaba, Kumpapa ya da Kupapa adlarıyla anılmış; Frigler döneminde ise Frig ana tanrıçası olarak bereketi temsil etmiştir (Keser, 2010:188). Bu anlamda kadın, bazen Tanrıça bazen içine cin girmiş bir cadı olarak karşımıza çıkarken zaman zaman da mitolojide bir heykel veya güzellik abidesi olarak görülür.

Pişmiş toprak, kemik ve ahşap gibi malzemeden yapılan ve idol olarak bilinen bu stilize heykelciklerin, disk ya da halka biçiminde, yassı veya hafif dışbükey şeklindeki formlarda, boyun ve gövde üzerinde kabartma nokta şeklinde süslemelerinin oldukları görülmektedir (Fotoğraf 1-2).



**Fotoğraf 1. Kurs Vücutlu Heykelcik (İdol)**  
Kayseri/Kültepe (Çelebi, 2017:237).



**Fotoğraf 2. İdol, Sırlı Pişmiş Toprak,**  
Yük:10,7cm Afyon Müzesi, Türkiye,  
Erken Bronz Çağı (Yılmaz,2010:53).



**Fotoğraf 3. Tek Başlı İdol Disk Şeklindeki Figürin.**  
İlk Tunç Çağı M.Ö. 2300-2000 İç Anadolu (<https://www.tumblr.com/search/K%C3%BCltepe>)

Fotoğraf 3' de görülen tek başlı idol, disk biçimli gövdelidir. Gövde üzerinde yükselen kısa ve küt boyun üzerinde şematik olarak işlenmiş üçgen başlıdır. Gözler, merkezi noktalı tek bir daire şeklinde gösterilmiştir. Kaşlar, birbirine bitişik olarak, yayvan bir "V" şeklinde kazınarak belirtilmiştir. Gövde üzerinde, boynun hemen altında yarım ay şeklinde kolye dizisi yer almaktadır. Gövde, içi balık kılıçığı motifli dikey olarak üç ayrı bölüme ayrılmıştır. Gövdenin tam ortasında ters üçgen şeklinde belirtilmiş olan cinsel uzvun içi dikey ve yatay çizgilerle taranmıştır. Bunun hemen üstündeki alanda yedi adet merkezi noktalı daire motifi bulunmaktadır.

<sup>1</sup> İdol: Bir kült nesnesi olarak kullanılmak üzere taş, pişmiş toprak, kemik ve ahşap gibi malzemeden yapılan stilize heykelciklerdir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0dol>).

<sup>2</sup> Amulet : Kötülükleri uzaklaştırdığına, uğur getirdiğine, hastalıkları iyileştirdiğine ve özel güçlere sahip olduğuna inanılan , doğal ya da insan eliyle yapılmış nesne; bir tür nazarlık ya da muska.



Aile birlikteliğine gönderme yapan başka bir grup idol de, Kayseri Kültepe'nin Erken Tunç Çağı tabakalarından açığa çıkarılmıştır. Su mermerinden yapılmış olan bu idollerde, anne ve baba tek bir gövde üzerinde birleştirilmiş, bu ortak gövde üstünde ise bazen tekli bazen ikili çocuk betimlerine yer verilmiştir (Fotoğraf 4).

**Fotoğraf 4. İlk Tunç Çağı Çift Başlı Figürine ve Çocuk Disc- Şekli – Orta Batı Anadolu M.Ö. 2500**  
(<https://www.tumblr.com/search/K%C3%BCltepe>)

Bir anlamda erkek benliğinin hayal dünyasında oluşturduğu eserlerin arka planında, kadının bazen tanrı olarak ilahlaştırıldığı bazen de sanat eserlerinde estetik bir obje olarak yansıtıldığı görülmektedir. Kadın, hemen hemen her sanatçı ve tasarımcının mitolojide var olduğu şekliyle Tanrıça Venüs (Afrodid) veya Helen; gerçek yaşamda ise toplumsal bir varlık olarak karşılığını güzellik abidesi bir değer olarak bulan bir fenomen şeklinde yansıtılmış veya kabartmalara plastik etki veren bir imaj olarak yerleştirilmiştir (Fotoğraf 5). İster tanrısal bir varlık isterse şeytani bir varlık olarak görülmüş olmasına rağmen kadın, geçmişten günümüze bir sanat nesnesinin parçası olarak sanatçılara her zaman ilham kaynağı olmuştur. Ana Tanrıça kültü, insanın psikolojik ve toplumsal gelişiminin ilk basamaklarına yerleştirme konusundaki çabalarının ortak özelliğidir. Bu zamanla öyle bir hal almıştır ki ana tanrıçaya duyulan inanç, kendi zamanı içinde evrensel bir değere ulaşmıştır.



**Fotoğraf 5. Bronz heykelcik,**

Alaca Höyük – Çorum (Levent, 2011:222)

Sanata binlerce yıl kaynaklık eden anne imgesi kutsal bir model oluşuyla insanın kozmolojik düşüncesinin gelişmesinde de çok temel bir öneme sahip olmuştur. Anne imgesinin büründüğü ya da bedenleştiği Ana Tanrıça, zamanla kültürden kültüre geçerek değişmiş ve rolleri çok çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Özel bir kalıp gibi, yaratılmış modeller insan için anlatım olanağından başka bir şey değildir. Anlatım, ifade ediş ancak biçimlerle mümkün olmaktadır. İnsan düşüncesi bir sanat formuna dönüştürülerek, kendinden sonraki kuşaklara aktarılmıştır (Fotoğraf 6).



**Fotoğraf 6. Altın çift-idol, Alaca Höyük- Çorum**  
(Levent, 2011:222)



Efesli “Kybele” (Efesli Artemis) heykeli, Antik Çağ’da Batı Anadolu’da önemli bir kült olarak Kybele’nin anlamsal boyutta devam ettiğini bizlere gösteren ve idealize edilmiş bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada bolluğu ve bereketi temsil etmek için figürün göğüslerinin sayısı artırılmıştır (Fotoğraf 7). Hellenler dönemine ait bu heykelcik bu özellikleriyle Kybele’nin devamı niteliğindedir.

([http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2007/10/artemis-diana\\_27.html](http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2007/10/artemis-diana_27.html)).

**Fotoğraf 7. Efes Artemis, Mermer**

**Antalya Müzesi, Türkiye, M.Ö. 500–600 (Yılmaz,2010:53),**



Fotoğraf 8’de Erken Bronz Çağına özgü görülen idol büyüleyici bir yalınlıkta soyutlanmış bir kadın imgesidir (Fotoğraf 8). Tam olarak bir tanrıçayı mı betimlemektedir pek bilinmez, ama, büyüleyici bir gücü olduğu şüphe götürmez. Onun yüzünde ki büyüleyici etki, göğsünde ve karnında, her bir parçada tümü oluşturan iç içe geçmiş organik hareketlerle birbirlerini tamamlar. Çok yalın hatlara indirgenmiş baş; çizgisel, hayaletimsi, ölümcül bakışıyla sanki insanüstü bir etkiye sahiptir. Silindirik boynun ve bedenin karına bağlanması, bu arada omuz çıkıntısının göğüs (meme) biçimiyle tamamlanması, bizi bakıştaki etkinin büyüğü yeri olan karına götürmektedir. Yarım disk biçiminde karındaki göbekten başlayan ve giderek dışa doğru açılarak içten dışa doğru büyüyen bir enerji, bir hareket yayılmaktadır. Bu heykelcik doğrudan bir anne izlenimi vermese de bir kadın imgesi olarak betimlenmiş çok etkili zengin plastik özelliklere sahiptir (Yılmaz, 2010:53).

**Fotoğraf 8. İdol,**

**Sırlı Pişmiş Toprak, Yük: 9,3 cm,**

**Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara, Türkiye (Yılmaz, 2010:52),**

Araştırmacılar tarihin ilklerinden olan Çatalhöyük ve Hacılar gibi önemli kazı alanlarında çıkarılan Ana Tanrıça heykelciklerini, Anadolu’nun Neolitik dönem Ana Tanrıça kültürünün ve bu kültürün tarihsel dönemlerde de sürdüğünün net kanıtları olarak yorumlamakta tereddüt etmemişlerdir (Roller, 2004:).

Sanatın kaynağı olarak ortaya çıkan anne imgesi, günümüze kadar birçok değişime uğramış fakat yok olmamıştır. Ana Tanrıça ve anne imgelerini her zaman estetik, kozmolojik, teolojik, antropolojik ve psikolojik açılardan sanat geleneğinde vazgeçilmez değerler olarak görmek mümkündür.

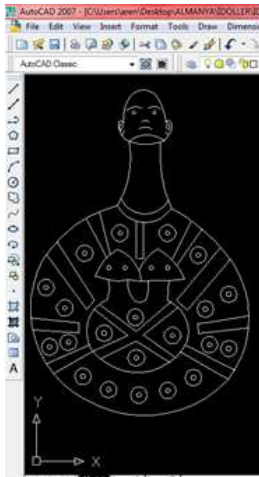
Modernizme kadar tam olarak gerçeklik algısıyla ilişkilendirilen tasarımlar, taklit kavramıyla sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Modern çağda kendi içinde bütün olup bitenlerle yeni bir toplum biçimi yaratılırken sanatın temsil biçimleri de etkilenmiştir. Geleneksel anlayış terk edilmiş, her türlü nesne sanat yapıtı olma hakkı elde etmiştir. Yaşam ve sanat, seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar silinmiş, her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır.

Amerika'da pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında etkili olan Marcel Duchamp ilk kez bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tanımını değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yönündeki inancı sarsmıştır. Sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. Böylece sanatın ifade edilmesinde her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiştir. Bu fikir postmodern sanatının temsil anlayışında malzeme, teknik, sunum ve sergileme olanaklarını artırarak, disiplinler arası etkileşime neden olmuştur. Sanatçı, sınırlı malzemeleri bir yana bırakmış postmodern sanatta temsil anlayışında her malzeme ve nesneyi sanat yapıtı olarak ele almıştır (Alp, 2013:52-53).

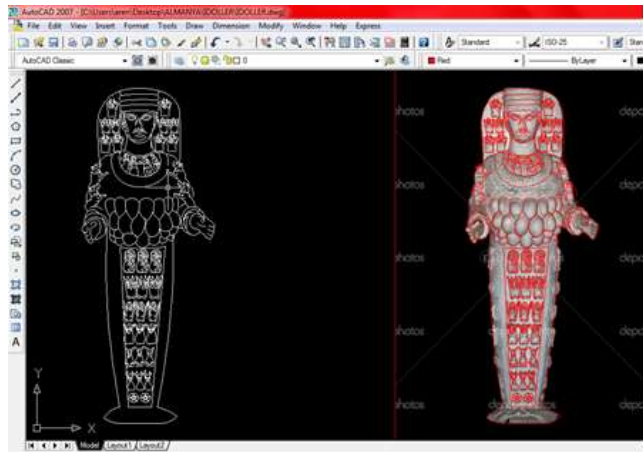
## 2.ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Kadının güç, tapınma, doğurganlık gibi yaşamın merkezine oturtulduğunu gösteren Ana tanrıça ve Anadolu kadın idolleri heykelticiklerinden ilham alınarak yeni yorumlarla kadının binlerce yıllık öyküsü kumaşlar üzerine nakış teknikleri ile ifade bulunmuştur.

Bu çalışmada öncelikle idol örneklerinin, Auto CAD 2007 programında iki boyutlu çizimleri yapılmıştır (Fotoğraf 9 ve 10). Daha sonra Accurate 4 desen programında çeşitli nakış efektleri ile işleme tasarımları yapılmış, tül üzerine polyester ve metal bükümlü iplikler kullanılarak Kingleo marka tek başlı sanayi tipi nakış makinesinde uygulamaları yapılmıştır. Yeni yorumların uygulama aşamaları fotoğraflarla desteklenmiştir. Tül üzerine yapılan örneklerde dolgu malzemesi (elyaf) kullanılarak işlemeye boyut verilmiştir. Pul, boncuk gibi çeşitli materyaller ile süslemeleri yapılan eserlerin bir bölümü; akrilik boyalarla renklendirilmiştir. Çalışmada ele alınan idol örnekleri, kullanılan malzeme ve teknolojik imkanlar ile günümüz toplumunun çağdaş sanat arayışlarının içinde yeniden yorumlanmıştır.



Fotoğraf 9. Kurs Vücutlu idol çizimi.



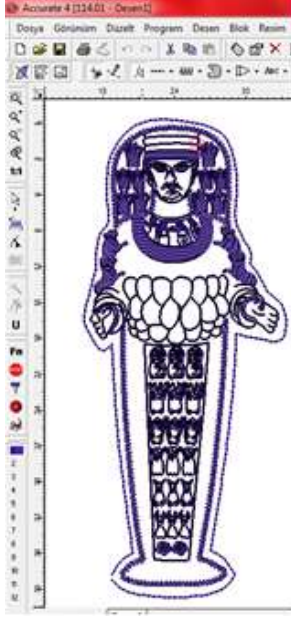
Fotoğraf 10. Efes Artemis çizimi.

## 3.DENEYSSEL UYGULAMALAR

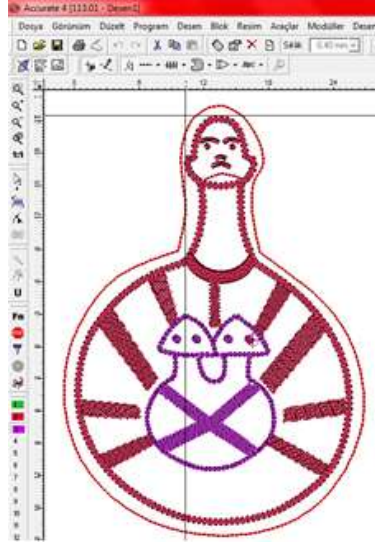
Bu bildiride sekiz idol ele alınmış ve Efes Artemis heykeltiği (Fotoğraf 11), kurs vücutlu idol (Fotoğraf 12), erken bronz çağına ait idol (Fotoğraf 13), disk ya da halka biçimindeki yassı idol (Behice sultan), (Fotoğraf 14) , tek başlı disk şeklindeki figürin (Fotoğraf 15), Alaca Höyük'te bulunan bronz heykelticik (Fotoğraf 16) ile altın çift-idol (Fotoğraf 17 ) ve ilk tunç çağına ait çift başlı

figurine ve çocuk idollerinden (Fotoğraf 18) esinlenerek Accurate 4 desen programında dokuz adet işleme tasarımı yapılmıştır.

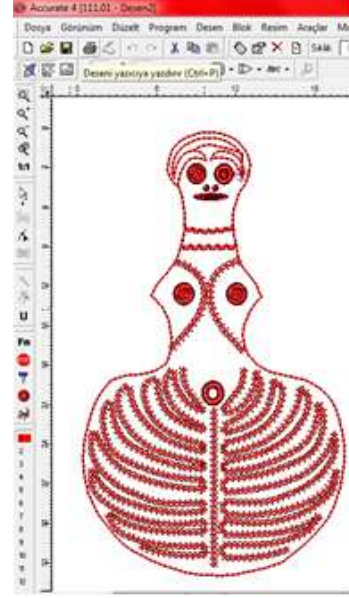
### 3.1.TASARIMLAR



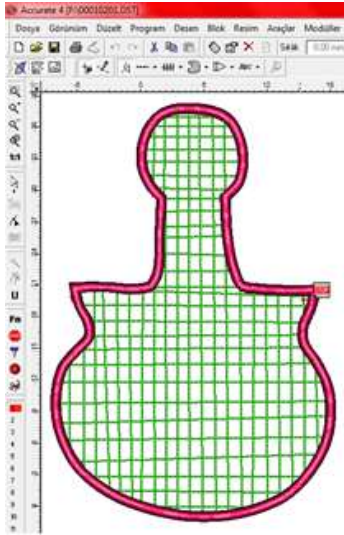
Fotoğraf 11. Efes Artemis.



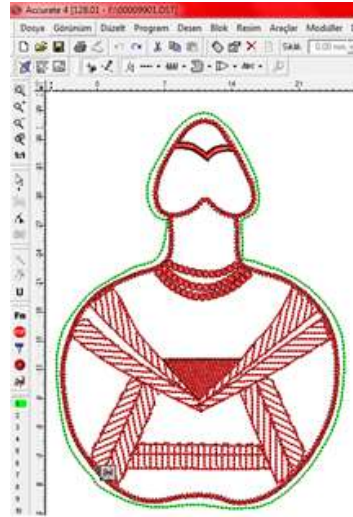
Fotoğraf 12. Kurs vücutlu idol.



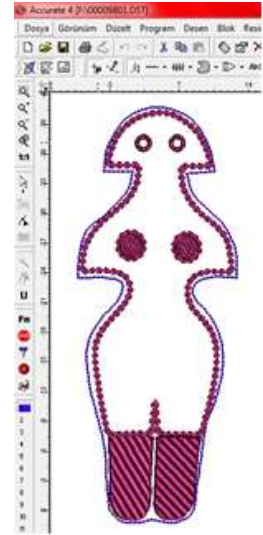
Fotoğraf 13. Erken bronz çağına ait idol.



Fotoğraf 14. Behice sultan.

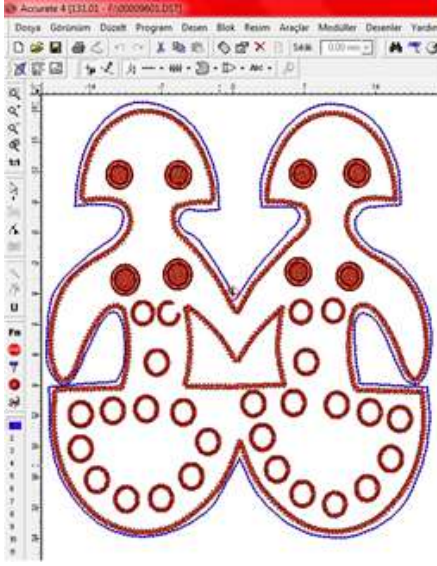


Fotoğraf 15. Tek başlı disk şeklindeki figürin



Fotoğraf 16. Bronz heykelcik.





Fotoğraf 17. Altın çift-idol.



Fotoğraf 18. Çift başlı figurine ve çocuk idol.

### 3.2.UYGULAMA AŞAMALARI

Bu bölümde tasarımların Kingleo tek başlı sanayi tipi nakış makinesinde yapım aşamaları (Fotoğraf 19, 20 ve 21) ile süsleme ve akrilik boyalarla renklendirme aşamaları (Fotoğraf 22) bildiri sınırlılığı içinde anlatılmıştır. Her eserin tek tek fotoğraflarına yer verilmemiştir.



Fotoğraf 19.Sanayi makinesinde işleme 1.



Fotoğraf 20. Sanayi makinesinde işleme 2.



Fotoğraf 21. Sanayi makinesinde işleme 3.



Fotoğraf 22.Boyama ve süsleme.

### 3.3.UYGULAMALAR

Bu bölümde işlemesi ve süslemesi tamamlanmış sırasıyla; Efes Artemis (Fotoğraf 23), Kurs vücutlu idol (Fotoğraf 24), Erken bronz çağına ait idol (Fotoğraf 25), Tek başlı disk şeklindeki figürin (Fotoğraf 26), Bronz heykelcik (Fotoğraf 27), Altın çift-idol (Fotoğraf 28), Behice sultan (Fotoğraf 29), Çift başlı figurine ve çocuk idol (Fotoğraf 30) ile çeşitli idollerden oluşan bir tasarıma (Fotoğraf 31) yer verilmiştir.



Fotoğraf 23. Efes Artemis.



Fotoğraf 24. Kurs vücutlu idol.



Fotoğraf 25. Erken bronz çağı idol.



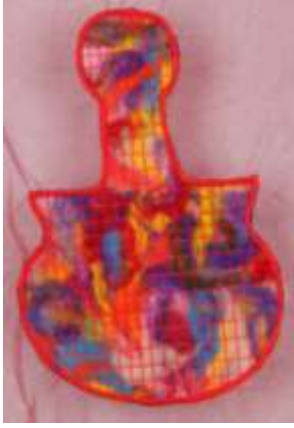
Fotoğraf 26. Tek başlı disk şeklindeki figürin.



Fotoğraf 27. Bronz heykelcik.



Fotoğraf 28. Altın çift-idol.



**Fotoğraf 29. Behice sultan. Fotoğraf 30. Çift başlı figurine ve çocuk idol. Fotoğraf 31. İdol tasarımı.**

#### 4.SONUÇ

Yaşam ve sanat, seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar silinmiş, her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır.

Modern çağda postmodernizm ile tasarımda yeniden yer bulan geleneksel ve yerel unsurların kültürel bağlamdan koparılmadan kullanıldığı özgün koleksiyonların yaratılması, kültürel yabancılaşmanın önlenmesi ve kültür mirasına sahip çıkılması yönünden önemli görülmektedir.

Bildiride yer verilen tasarımlarla birlikte 20 eser 9-10 Temmuz 2016 tarihleri arasında Berlin`de düzenlenen "12th Textile Art Berlin" organizasyonunda sergilenmiştir

#### KAYNAKÇA

Alp, K. Ö. (2013), Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Kasım-Aralık'13 Sayı:12, s.40-52, ISSN 1308-2698

Çelebi, B. (2007), Anadolu'da Hitit Sosyal Yaşamında Kadının Yeri Ve Önemi, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara

Gülaçtı, N. (2012), Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın Ve Bazı Topumlarda Kadına Bakış, İdil Dergisi, Cilt: 1, Sayı:2. s.76-91

Keser, C.S. (2010), "Mehmet Aksoy Heykellerinde Ana Tanrıça Kibele Figürleri", Selçuk Üniversitesi, 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın', Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, s.188, Konya.

Keskin, L. (2011), Anadolu'da Ele Geçen Halka İdoller: Tipolojik Ve Kronolojik Bir Değerlendirme. Anadolu / Anatolia 37, s.195-222

Roller, L.E. (2004). Ana Tanrıça'nın İzinde Anadolu Kybele Kültü. Çev: Avunç, Betül. İstanbul: Homer Kitabevi.

Yılmaz, O. (2010), Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi, Cumhuriyet Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, Cilt: 34, Sayı: 2, s.47-59

<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0dol>

<https://www.tumblr.com/search/K%C3%BCItepe> 01.09.2016

[http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2007/10/artemis-diana\\_27.html](http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2007/10/artemis-diana_27.html) 01.09.2016

## GÜNÜMÜZDE TERAPİ AMAÇLI UYGULANAN EL SANATLARININ KULLANILAN MALZEME ÖZELLİKLERİ VE HAM MADDELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Nurşen Ü. KOYUNCU

<sup>1</sup> Uzm. Uğraşı Öğretmeni, Amasya Toplum Ruh Sağlığı Merkezi

### ÖZET

Geleneksel el sanatları Anadolu'nun tarihine ışık tutan ve yöreden yöreye değişerek aktarılan kültür mirasımızın eşsiz hazineleridir. İnsanlar tarih boyunca duygularını düşüncelerini geleneksel yaşantılarını emekleriyle birleştirmek için el sanatlarımızdan faydalanmışlardır. Örf ve adetlerimizi temsil ederek bugüne kadar gelen el sanatları günümüzde hala değerini kaybetmemiş ülkemizde gelişerek başka alanlarda da kullanılmaya başlamıştır. Sağlık alanında kullanılan uğraşı terapisi (ergoterapi) de bunlardan bir tanesidir. Araştırmanın konusu bu alanda yapılan çalışmaları tespit ederek bu çalışmalarda faydalanılan el sanatları ve kullanılan ham maddeleri hakkında elde edilen verilerinin iyileştirici özelliklerini göz önüne sermektir. Araştırmanın metodu saha çalışması, literatür taraması, gözlemler, mülakatlar ve fotoğrafların sentezlenerek aktarılmasıdır. Araştırmanın materyali Türkiye'nin çeşitli bölgelerindeki toplum ruh sağlığı merkezlerinde tedavi olan şizofren hastalarının uğraşlarından oluşmaktadır. Bu uğraşılarda kullanılan malzemeler, ham madde özelliklerine göre sınıflandırılıp tercih nedenleri araştırılarak açıklanmaktadır. Araştırma içerisinde el sanatlarının terapi özelliğinin vurgulanması, geliştirilmesi, yaygınlaştırılması, ham maddelerin elde edilmesindeki zorlukların aşılması bu alanda eğitim verecek öğretmenlerin yönlendirilmesi açısından değer kazanmaktadır. Yapılan bu araştırma orijinalliği ve yapılacak olan araştırmalara ışık tutması açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar kelimeler:** terapi, uğraşı, el sanatları, tedavi

### ABSTRACT

Traditional crafts are the main and sheds light on the full history of the unique treasures of our cultural heritage alternately transferred from place to place. to combine the ideas of people throughout history, with a sense of traditional life they have benefited from our efforts crafts. By representing our customs and traditions of handicrafts from far developed in our country still it has not lost its value today began to be used in other areas. The occupational therapy is used in the field of health (occupational therapy) it is one of them. The subject of the study is to highlight the data obtained about the healing properties utilized crafts and raw materials used in this study by identifying the work done in this area. The method of research fieldwork, literature review, interviews and synthesized the photo is transferred. Research material community mental health centers, occupational therapy comprises of materials used in the pursuit of schizophrenic patients in different regions of Turkey, it explains why people choose to investigate classified according to the raw material properties. in emphasizing the feature crafts therapy research, development, dissemination, to overcome the difficulties in obtaining raw materials are gaining value in terms of leading trainers will provide training in this area. This research is important originality and to be made in terms of shedding light on research.

### 1.GİRİŞ

İnsan oldukça karmaşık yapıya sahip olan bir canlıdır. İnsanın genetik yapısı, insanın gelişim ve değişiminde önemli bir rol oynamaktadır. İnsan aynı zamanda sosyal bir canlıdır. Genetik yapısından kaynaklanan bir takım özellikler onun kültürlenmesine ve bir takım değerler edinmesine olanak sağlamıştır.(salderay,2010;levenson,1994).insan varlığını duygu ve düşüncelerini sanat aracılığı ile somutlaştırmıştır. İnsan bedeninin biyolojik bir organizma olmasının yanında, duygu ve düşünceleri kapsayan psikolojik bir yönünün de olduğu birçok sanatsal çalışmalarda görülmektedir. (clifford ve kaspary,2003;case ve dalley,1992). Günümüz tıp alanında, el sanatlarının alternatif tedavi yöntemleri içerisinde ele alınması, psikosomatik tıp açısından ele alınarak ,tedavi(terapi) amaçlı kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Bu doğrultuda sanat çalışmalarında boya terapi (paint therapy).Renk terapi(color chromo therapy),firça terapi, çamur terapi(clay therapy),doku terapi, çizgi terapi gibi tedavi teknikleri, sağlık alanında kullanılabilen terapi teknikleri olarak belirtilmektedir.(kim ve kang, 2013 american art therapy Association,2009). Uğraşı tedavisi adı altında yapılan uygulamalar her yaşdaki bireyin bedensel, zihinsel ve duygusal durumunu olumlu anlamda arttırmak ve geliştirmek

için yaratıcı ve el sanatları uygulamalarını kullanan bir tür sağlık uygulamasıdır. Sanatsal olarak kendini ifade etme üzerine temellendirilmiş bu terapiler kişiler arası becerileri geliştirmede , davranışı yönlendirmede ,psikolojik baskıyı (stresi)azaltmada ,benlik değerini ve bireysel farkındalığı arttırmada ve içsel başarıyı sağlamada kişilere yardımcı olmaktadır.(American art therapy association,2009).bu terapiler her yaş grubunda; anksiyete,depresyon hastalarına,şizofreni hastalarına,travma sonrası stres bozukluğu yaşayan kişilere,alkol-madde kullanımı ve bağımlılığı sorunu olan kişilere,aile ve ilişki sorunları yaşayan kişilere, sakatlık ve hastalık ile ilgili sosyal ve duygusal zorluk yaşayan kişilere,travma kayıplar ve yas ile ilgili sorun yaşayan kişilere,bilişsel,fiziksel ve nörolojik sorunlar yaşayan kişilere,tıbbi hastalıklarla ilgili psikososyal zorluk yaşayan kişilere, stresle başa çıkmada zorluk yaşayan kişilere,iş alanında yönetici ve personellere,hamilelere,anneliğe hazırlık yapan kişilere,özel gereksinimli bireylere uygulanmaktadır. The British association of art therapists,2013). Bu terapiler ruh sağlığı hastanelerinde ,rehabilitasyon merkezlerinde ve özel kliniklerde uygulanmaktadır.

## 2.YÖNTEM

Bu araştırma, tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması,gözlem ve kaynak kişi görüşlerine yer verilmiştir. Bu araştırma 01.01.2016 ile 01.08.2016 tarihleri arasında Türkiye genelinde bulunan toplum ruh sağlığı merkezlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu merkezler yapısal ve işleyiş açısından incelenmiş,uygulanan el sanatları izlenmiş, hammaddelerine göre sınıflandırılarak kayıt altına alınmıştır. Merkezlerde uğraşı terapisi alan hastaların gözlem raporları incelenerek ruhsal değişiklikleri değerlendirilmiştir. Yapılan çalışmalar uzman 1 psikolog,1psikiyatrist,1 uğraşı terapistinin görüşlerine göre değerlendirilip fotoğraflarla desteklenerek anlatılmıştır. Çalışma sonucunda ortaya çıkan sorunlar tespit edilmiş bu sorunlara çözüm önerileri sunulmuştur.

## 3.BULGULAR

Araştırma içerisinde yer alan TRSM ler sağlık bakanlığına bağlı devlet hastaneleri ruh ve sinir hastalıkları hastanelerinde aynı bina içerisinde veya farklı binalarda hastanelere bağlı bir birim olarak varlığını sürdürmektedir. Toplum ruh sağlığı merkezleri 2011 yılında 105 tescilsiz-86 tescilli merkez olarak faaliyete geçmiş bu merkezler 2012 yılında 207 ye kadar yükselmiştir. Trsm ler Günümüzde sadece şizofreni, bipolar, şizoaffektif ve atipik psikoz hastalarına tedavi olanağı sağlamaktadır. Merkezler içerisinde minimum 1 psikiyatrist, 1 psikolog,2 hemşire,1 uğraşı terapisti(ergo terapist,el sanatları öğretmeni),1 sosyolog,1 güvenlik görevlisi,1 temizlik personeli olarak 8 personel görev almaktadır. Merkezlerin büyüklüğüne göre bu sayılarda artış görülebilmektedir. Merkezlere ortalama 200 civarında hasta kayıtlı olmasına rağmen aktif etkinliklere katılan hastalar gün içerisinde 20 kişiyi aşmamaktadır. Merkezlerde hastalar ayak da tedavi edilen, ilaç kullanımları takip edilebilen hastalardır. Uğraşı dersleri gün içerisinde merkezlerin konumuna göre en az 6 en çok 8 saat olarak uygulanmaktadır. Uğraşı derslerinin modülleri M.E.B. modüler sistemi üzerinden hastaların durumu göz önünde bulundurularak belirlenmektedir. Uygulama esnasında sınıf içerisinde öğretmen dışında psikiyatrist, psikolog, sosyolog ve hemşire bulunmaktadır. Hastalar etkinlik esnasında gözlenerek gelişimleri raporlanmakta ve ruhsal durumdaki değişiklikleri değerlendirilmektedir. Merkezde bulunan hastalar 20 ve 70 yaş aralığındadır. Uygulanan uğraşı etkinlikleri hastaların genel durumu göz önünde bulundurularak gruplar halinde uygulanmaktadır. Yapılan çalışmalardan elde edilen ürünler yıl içerisinde hastane genel sekreterliklerinin belirlediği tarihlerde yapılan kermeslerde satılarak hastanenin oluşturduğu döner sermayelere devredilmekte tekrar hastalar için malzeme alınmasında aktive edilmektedir. Uğraşı dersleri için gerekli malzemenin finansını hastaneler sağlamaktadır. Küçük şehirlerde ham maddesi doğal olan uğraşıların malzemelerini elde etmekte sıkıntı yaşanmasına rağmen büyük illerde bu malzemeler kolaylıkla elde edilebilmektedir. Elde edilemeyen malzemeler yerine ilde bulunan suni yada yapay bulunan malzemeler tercih edilebilmektedir.

### 3.1.Uğraşı sınıflarında terapi amaçlı uygulanan el sanatları;

Ham maddesine göre ağaç işleyen el sanatları(ağaç boyama, yakma ve kesme çalışmaları),boya ve renk terapisi adı altında uygulanmaktadır. Ham maddesine göre toprak işleyen el

sanatları(çömlekçilik, yüzey süsleme), uygulanmaktadır. Ham maddesine göre bitkisel lif, gövde ve tohum olan el sanatları(süs kabağı, ) Ham maddeleri taş olan el sanatları(doğal taşlarla takı tasarımı, taş boyama, mozaik ,) boya terapi olarak uygulanmaktadır. Ham maddeleri deri, lif ve hayvansal atık olan el sanatları(deri tablolar ve deri dekoratif ürünler, dokumalar, işlemler, Keçecilik, şiş örücülüğü).(Arlı 1990). Ham maddesi kağıt olan el sanatları (quilling(kağıt kıvrırma sanatı),mandalama, ebru sanatı). Ham maddeleri sentetik ve selüloz olan el sanatları(yağlı boya ve sentetik boya çalışmaları,)boya,renk ve fırça terapi adı altında uygulanmaktadır.

### **3.2.Uğraşı etkinliği uygulama da dikkat edilmesi gereken malzeme özellikleri**

Uygulamada kullanılan malzemelerin ham maddelerinin doğal olması hastaların daha sakin, uzun süre konsantre olması ve uyumlu çalışmaları için önem taşımaktadır.Uygulamalar esnasında yaralanmalar olmaması sebebi ile kesici aletler kullanılmamasına özen gösterilmektedir. Hastalar içerisinde madde bağımlısı olan bireylerin durumu göz önünde bulundurularak kullanılan malzemelerde uçucu etkisi yaratan yapıştırıcılar veya boya malzemeleri kullanılmamaktadır. Gerektiğinde gözetmen eşliğinde hastaya verilmeksizin öğretmen tarafından uygulanmaktadır.

### **3.3.Hastalar üzerinde gözlem raporlarının incelenmesi sonucunda saptanan uğraşı derslerinin iyileştirici etkileri;**

Uğraşı etkinliğinde kullanılan malzemelerin doğal malzemelerden seçilmiş olması hastaların tedavisinde iyileştirici özelliğe sahip olması açısından önem taşımaktadır. Doğal taşların yatıştırıcı ve rahatlatıcı özelliğinin bu alanda kullanılması bu amaca hizmet etmektedir. Ametis,agata,onix ve sedef taşlar gibi(Hatipoğlu,Kurt ,2016).Keçe ve deri gibi hayvansal doğal malzemelerin kullanılmasının hastaların hastalıklarında rehabilite özelliği yarattığı uğraşı sonrası hastaların sakinleştiği ve iç dünyalarındaki streslerden uzaklaştığı gözlem sonuçlarına dayanarak tespit edilmiştir. Aynı şekilde özel eğitim rehabilite merkezlerinde de uygulanan down sendromlu çocukların hayvanlarla temas ettirilmesi bu konudaki rehabilite etkisini kanıtlar özelliğindedir. Uğraşı etkinliği içerisinde hastaların yoğunlaşmak ve odaklanmaya gereksinimlerinin karşılandığı, Duygusal travma ve engel sınırlıklarına karşın kendi düşünce ve vücut yapılarını kullanmada sanatla birleşerek bir aktarım yolu buldukları saptanmıştır.Yaşadıkları korkular, ümitsizlikler, sorunlar ve düşüncelerini görsel dillere dönüştürerek çözüm üretebilme yetilerini tekrar kazandıkları gözlemlenmektedir.Bu merkezlerin hastalara hastane ortamı dışında bir rahatlama ortamı sağladığı , bireysel ve grup olarak etkinlikte bulunmalarının kişisel gelişimlerinde pozitif etki yarattığı sınıf içerisinde verdikleri tepkilerden anlaşılmaktadır. Günlük hayatlarında uyum sorunu yaşayan bu hastalardan uğraşı dersine devam edenlerin bir kaç ay içerisinde arkadaş edinmeye başladığı ve sosyal paylaşımlarında daha başarılı olduğu gözlemlenmektedir. Uğraşı derslerinde doğal malzemelerle çalışan öğrencilerin aile ilişkilerinde daha sakin ve uyumlu davranışlar sergilediği streslerinin azaldığı uyku bozukluklarının düzene girdiği yapılan gözlem takip raporlarının sonuçlarında elde edilen veriler arasındadır.Uğraşı derslerini takip eden hastaların merkeze ilk birkaç gün sürecinde aileleri ve eşleriyle geldiği görülürken devam eden süreç içerisinde yalnız geldikleri ve yaptığı çalışmayı benimseyip her aşamasını kendisinin takip etmeye başladığı gözlemlerde olumlu gelişim olarak kayıtlara geçmektedir.Uğraşı derslerinde uygulanan el sanatlarının belirli aralıklarla değişmesi hastaların yetenek ve başarılarının ortaya çıkmasına, kendileri için uygun olan el sanatlarını, kendilerinin seçme ve karar verme becerisini kazanmasını desteklemektedir.

### **4.SONUÇ VE ÖNERİLER**

Terapi amaçlı uygulanan el sanatlarından ülke genelinde ruh sağlığı hastaneleri rehabilitasyon merkezleri ve özel kliniklerde faydalanılmaktadır. Uygulanan el sanatları ham maddelerine göre sınıflandırıldığında 8 grup içerisinde yer almaktadır. Yapılan çalışmalar hastaların özelliklerine göre uygulanmakta ve bu uygulama esnasında estetik değerlerini korumaktadır. TRSM' ler de uygulanan uğraşı terapileri şizofreni hastalarının yaşadıkları korku, travma, ağır üzüntü, sosyalleşememe durumları ve uyum bozukluklarını aşmalarında yarar sağladığı görülmektedir. Uygulanan el sanatları çalışmalarının doğal malzemelerden seçilmesi hastaların rahatlama ve stresten uzaklaşmasını sağladığı elde edilen veriler arasındadır. Trsm lerde yapılan uğraşların malzemeleri hastaneler tarafından karşılanmaktadır. Malzemelerin temin edilmesinde büyük şehirlerde sıkıntı olmazken küçük şehirlerde çeşitlilik ve doğal malzeme temininin sağlanmasında sıkıntı yaşandığı elde edilen bulgular

arasındadır. Küçük şehirlerde istenilen malzemeye ulaşamadığında alternatif olarak yapay malzemelerden faydalanılmaktadır. Bu uygulamalar sonucunda hastalar üzerindeki etki istenildiği tam anlamıyla amacına ulaşmamaktadır. Bu alanda doğal malzemelerin sağlık bakanlığınca temin edilerek hastane depolarında bulundurmaları ,hem malzeme sıkıntısı açısından hem hastaların tedavileri açısından hemde ülke genelinde bulunan ham maddelerin yurt içerisinde değerlendirilmesi açısından önemli olduğunu söyleyebiliriz. El sanatlarının terapi amaçlı kullanımının sadece şizofreni değil bir çok psikolojik rahatsızlık,engelli bireyler ve çocuklar üzerinde de kullanıldığı görülmektedir.uygulanan eğitimlerde M.E.B. nin el sanatları ve teknoloji ders modüllerinden faydalandığı görülmektedir. Modüllerin uygulama aşamalarında uzman kişiler tarafından şizofreni hastalarına göre düzenlemeler yapılmaktadır. Milli eğitim bakanlığının bu alanda yapılan çalışmalarını göz önünde bulundurarak engelli bireyler modülleri nin yanısıra şizofreni hastalarına uygun modüllere yer vermesi bu alanda yapılacak çalışmaların daha planlı bir şekilde uygulanmasını sağlayacaktır . Yapılan çalışmalarının sanatsal değerinden çok terapi yönünün ağır bastığı tespit edilen veriler arasındadır. Buna rağmen ortaya çıkan eserlerin titiz ve disiplinli çalışmalar neticesinde muazzam olduğu görülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Arlı ,M.,(1990).Köy El Sanatları,Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi,Ankara
- Case,C.,Dalley,T.,(1992),The Handbook Of Art Therapy,Routledge,England,London
- Hatipoğlu,M.,Kurt,H.,(2015)Anadolu Folkloründe Süstaşlarının Kullanımı Ve Terapisel Etkileri,Iv.Uluslararası Türk Sanatları,Tarihi Ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri,Konya.
- Levenson,D.(1994),Mind, Body And Medicine:A History Of The American Psychosomatic Society.The United States Of America:Baltimore,Md:Williams &Wilkins.
- Salderay,B.(2010)Görsel Sanatlar Ve Tedavi (Terapi),Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Ve Tasarım Dergisi,6,133-145.
- Salderay, B. (2013).Gazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Ruh Sağlığı Ve Hastalıkları Anabilim Dalı İle Kahramanmaraş Necip Fazıl Şehir Hastanesi Psikiyatri Birimlerinde Çalışan Sağlık Personelinin Görsel Sanatların Terapi Boyutuna İlişkin Bilgi Yapılanmaları, Uluslararası Türk Ve Dünya Kültüründe Kahraman Maraş Sempozyumunda sunulmuş Bildiri.
- Uz,M.,Kayabaşı,N.,Uz,Ş.,(2013)Engelli Bireylerde El Sanatları Çalışmaları, Uluslararası Türk Ve Dünya Kültüründe Kahraman Maraş Sempozyumunda sunulmuş Bildiri.
- Wexler,A.2002 Painting Their Way Out:Profil Of Adolescent Art Practice At The Harlem Hospital Horizon Art Studio,Studies In Art Education; A Journal Of Issues And Research,United States Of America:National Art Education Association,43(4),339-353.
- <http://www.buzzle.com/articles/mud-therapy-benefits.html>

## TABLolar


- Tablo:1 Hasta Takip Ve Değerlendirme Formu 1.Nüsha
- Tablo:2 Hasta Takip Ve Değerlendirme Formu 2.Nüsha
- Tablo:3 Hasta Takip Ve Değerlendirme Formu 3.Nüsha

## FOTOĞRAFLAR:

- Fotoğraf:1 Ham Maddesi Toprak Olan El Sanatları
- Fotoğraf:2 Ham Maddesi Ahşap Olan El Sanatları
- Fotoğraf:1 Ham Maddesi Kağıt Olan El Sanatları
- Fotoğraf:1 Ham Maddesi Lif Olan El Sanatları
- Fotoğraf:1 Ham Maddesi Bitki Olan El Sanatları
- Fotoğraf:1 Ham Maddesi Deri Olan El Sanatları

Tablo:1. Hastaların Takip Formu 1.Nüsha

Ek 5 – Bakım Planı Formu - Değerlendirme

  
**AMASYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SABUNCUOĞLU ŞEREFEDDİN**  
**EĞİTİM VE ARAŞTIRMA HASTANESİ**  
**Toplum Ruh Sağlığı Merkezi**  
**Bakım Planı Formu – Değerlendirme**

Görüşmeçi: ..... Tarih ve saat: .....

Sorumlu Psikiyatrist: .....  
Hastanın adı, soyadı: ..... T.C. Kimlik No.: .....

**Mevcut Durum**

.....

.....

**Genel Sağlık Durumu**  
(İlaç tedavisine etki edecek, işlevselliğini kısıtlayacak herhangi bir kronik, kalıtsal, fiziksel özerü ya da hastalığı var mı?)

.....

.....

**Ruhsal Durumu ve Tedaviye Uyumu**  
(Yatış sayısı, hastaneye son yatış tarihi, adli öyküsü, suicid öyküsü, alkol-madde kullanımı, mevcut psikiyatrik şikayetler ve bulgular vb.)

.....

.....

**İşlevsellik Düzeyi**  
**GAF skor:** ..... **İGD 1-7:** .....

**Özbakım durumu**  
(Kişisel hijyeni ne durumda? Banyo, el yıkama gibi ihtiyaçlarını kendiliğinden mi, uyarıyla mı gerçekleştiriyor?)

.....

.....

**Ailesiyle ve çevreyle olan ilişkisi**  
(Ailesi var mı? Onlara görüşüyor mu? Ailesiyle olan ilişkisi nasıl? Ailesi veya yakınları hastanın tedavisi konusunda ona destek oluyorlar mı? Oluyorlarsa kim ve nasıl destek oluyor?)

.....

.....

1  
Diğ Kaynaklı Doküman No: 11



Tablo:2. Hasta Takip Formu 2.Nusha

Ek 5 – Bakım Planı Formu - Değerlendirme

**Günlük yaşam aktiviteleri**  
(Genel ilgi alanları neler? Hobileri var mı? Hobileri ve ilgi alanları yoksa neden? Gün boyu neler yapıyor? Bir günü nasıl geçiriyor? Kitap, gazete okuma, el işi yapma, TV seyretme, alışveriş, kahvehane vb. Kendi yemeğini yapabiliyor mu? Odasını/yatağını topluyor mu? Vb. )

.....

.....

.....

**İş Durumu**  
(Herhangi bir meslek ya da işi var mı? Çalışıyor mu? Daha önce nerelerde, ne işte, ne kadar süreyle çalışmış? Çalışamıyorsa veya sık iş değiştiriyorsa neden?)

.....

.....

.....

**Ekonomik Durumu**  
(Herhangi bir gelir ya da maaşı var mı? Varsa kim alıyor? Ailesinden veya devletten maddi yardım alıyor mu? Parayı kendisi kullanıyorsa ihtiyaçlarını karşılamaya yetiyor mu? Kendi parasını yönetebiliyor mu?)

.....

.....

.....

**Barınma**  
(Barınma sorunu var mı? Kaldığı ev kira mı? Kimlerle beraber kalıyor? Kendisine ait ev/odası var mı? Ev işlerini kendisi yapabiliyor mu? Komşularını tanıyor mu? Komşularıyla ilişkileri nasıl?)

.....

.....

.....

**Diğer konular**

.....

.....

.....

2  
Dış Kaynaklı Doküman No: 11

Tablo:3 Hasta Takip Formu 3. Nüsha

Ek 5 - Bakım Planı Formu - Değerlendirme

Tarih: \_\_\_\_\_

**BAKIM PLANI**

Mevcut Durum	Alınan Tedaviler	Gelecekte beklenen bulgular	Teorik bilgiler ve zaman çizelgesi	Sonuç

Dış Kaynaklı Doküman No: 11

3



**Fotoğraf:1.ham maddesi toprak olan el sanatları**



**Fotoğraf:2.ham maddesi ahşap olan el sanatları**



**Fotoğraf:3.ham maddesi kağıt olan el sanatları**



**Fotoğraf:4.ham maddesi hayvansal lif olan el sanatları**



**Fotoğraf:5.ham maddesi bitki gövdesi olan el sanatları**



**Fotoğraf:6.ham maddesi deri olan el sanatları**

## GÜNEŞ KURSU' NUN IŞIĞINDA YAPILAN TAKILAR

**Öğr. Gör. Gülhan GÜLDÜR**  
Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O., El Sanatları Bölümü,  
gulhanguldur@gmail.com

### ÖZET

Günümüzde takı sektöründeki gelişmeler ve takı üretiminde makineleşme, çok hız kazanmasına rağmen takı üretiminde özellikle tasarım aşamasında insan faktörü hala önemini korumaktadır. Önemli sektör dallarından biri olan takı tasarımcılığında yeni arayışlar ve yeni eğilimlerde kültürel birikimlerin ve bilimsel çalışmaların rolü önemlidir. Yapılan tasarımların bir tema içermesi ve esin kaynağının nereden olduğu bilgisi takı tasarımında önemli bir konudur.

Zengin bir kültürel mirasa sahip ülkemizin arkeoloji müzelerinde yer alan birçok eser günümüzde pek çok alanda birçok sanatçıya esin kaynağı olmaktadır. Bu eserlerin en önemlilerinden bir tanesi de kuşkusuz "Güneş Kursları" dır. Güneş ve ışınlarının sembolize edildiği güneş kursu, ortada boğa ve geyik heykelcikleri ve alt kenarından iki tarafa yükselen boğa boynuzları ile, günümüzde hala estetik bir görünüm sergilemektedir.

Atatürk'ün emriyle 1935 yılında Alacahöyük'te başlayan kazılarda açığa çıkarılmış ve Hitit öncesi dönemin yani Hatti döneminin bir eseri olduğu anlaşılan güneş kursu, tunçtan yapılmış olup günümüzden yaklaşık 4250 sene önce dini merasimlerde kullanılmıştır.

Güneş kurslarının, Hititlerin Anadolu'ya gelmelerinden yaklaşık 300 sene önce yapıldığı ve Hatti kralları öldüğü zaman bunun gibi 4-5 sembolle birlikte gömüldükleri bilinmektedir.

Kazı çalışmaları neticesinde gün ışığına çıkarıldığı günden bu yana pek çok kurumun simgesi haline gelen "güneş kursu" tekstil ürünlerinden seramik ürünlerine kadar pek çok sektörde beğeni ile kullanılmaktadır. Böylesine önemli bir kültürel mirasın, bilimsel araştırmalar neticesinde elde edilen veriler ışığında hazırlanmış tasarımlar ile güncellenerek toplumla paylaşılması kültürümüzün doğru aktarılması açısından önemli bir konudur.

Bu amaç doğrultusunda hazırlanan çalışma neticesinde, antik dönemin önemli bir eseri olan güneş kurslarından esinlenerek takı tasarımları yapılmış ve gümüş madeni ve değerli taşlar kullanılarak üretilmişlerdir. Güneş kurslarının zarafetini geçmişten günümüze ve geleceğe taşımak amacıyla yapılan tasarımlar, alıp aynen kullanmak yerine özünü bozmadan günümüzün beğenisine uyacak şekilde çağdaş formlarda yorumlanmıştır.

## JEWELRIES CREATED IN THE LIGHT OF SUN DISC

### ABSTRACT

Although developments in the jewelry industry and mechanization in jewelry production have gained speed today, human factor still maintains its importance especially in design stage of jewelry production. The role of cultural experiences and scientific studies is important in new pursuits and new trends in the jewelry design, which is one of the important branches of the industry. In the jewelry design, having a theme in the designs and information on the source of inspiration is an important issue.

Many works that are available in archeological museums of our country, which has a rich cultural heritage, are a source of inspiration for many artists in many fields today. Undoubtedly, one of the most important works is the "Sun Discs". Symbolized by sun and its beams, the sun disc still presents an aesthetical appearance with bull and deer statuettes in the middle and bull horns rising on both sides from the bottom edge.

The sun disc, which was found during the excavations that were started in Alacahöyük in 1935 by order of Atatürk and understood to be a work from the pre-Hittite times, is made of bronze and used in religious ceremonies about 4250 years back from today.

It is known that the sun discs were made about 300 years before the arrival of Hittites in the Anatolia and Hatti kings were buried with such 4-5 symbols when they died.

Becoming the symbol of many institutions since it was brought to light as a result of excavations, the “sun disc” is used with pleasure in many industries from textile products to ceramics. Updating such an important cultural heritage and sharing with society by means of designs created in the light of data obtained from scientific studies is important in terms of transferring our culture correctly.

As a result of the study that was developed for this purpose, jewelry designs were made with inspiration from sun discs, which are an important work from the ancient times, and they were produced using silver mine and precious stones. Created to transfer the delicacy of sun discs from past to present and future, the designs were interpreted in contemporary forms in a way to fit today’s taste without spoiling its essence instead of using them exactly.

## GİRİŞ

İnsanlık tarihine baktığımızda insanın en önemli olgularından bir tanesi din olmuştur. İnsanoğlu tarih boyunca, her zaman kendisinin insanüstü bağları olduğunu ve ihtiyaçları için kendini aşan bir kudrete yönelmesi gerektiğini düşünmüş ve bu maksatla ilk olarak doğa ve evreni anlamaya çalışmıştır.

Eskiçağ toplumlarına bakıldığında da insanlar doğa güçlerini, afet gibi tabiat olaylarını, tabiattan elde ettikleri ürün, doğum ve ölüm gibi durumları kendilerine izah edemediklerinde, ayrıca dileklerinin gerçekleşmesini istedikleri durumlarda ve buna benzer hallerde çaresiz kalarak insanüstü güçlere inanmaya ihtiyaç duymuşlardır (Uncu, 2013: 350). Tabiatta kutsallaştırılan başlıca varlıklardan birisi güneştir. Hatta belki de dünya üzerinde en çok tanrılaştırılan ve teogoni konusu olan fenomen güneştir denilebilir. Zira dünyanın tüm medeniyetlerine ait mitolojilerde, her zaman güneşle ilgili tanrıların mevcut olduğu görülür (Karataş, 2012:250).

İnsanoğlu tanrılaştırılan gök varlıklarından güneşi, diğer göksel güçlerden ayrı bir yere koymuş ve onun engin gücüne, yaşam verici kaynağına büyük saygı duymuştur (Eyüpoğlu, 1981: 452). Güneşin yüce, kutsal bir varlık olarak eskiçağ toplumlarında büyük saygı gördüğü, adına tapınaklar ve sunaklar yapıldığı açıkça bilinmektedir. Güneşe bu kadar çok önem verilmesinin sebeplerinden birisi de güneşin bereketle ilişkili görülmesidir. Tarıma elverişli ve verimli topraklarda genellikle güneş tanrısı ya da tanrıçası en yüksek basamağa oturtulmuştur (Uncu, 2013: 350).

Tanrılaştırılan gök varlıklarından Güneş, bu toplumlar tarafından büyük saygı duymuştur. Bu durum çok tanrılı inanç sisteminin var olduğu dönemden tek tanrılı kutsal dinlerin doğuşuna kadar devam etmiş ve her toplum güneşi değişik niteliklerde inancına yansıtmıştır.6

## Güneş Kursları

Araştırmaya konu olan; Alacahöyük'ün MÖ. 3000. yüzyılın ikinci yarısında "güneş taparlığı" egemenliğine tanıklık eden 35 güneş kursu bulunmaktadır. (Gonnet, 1967:161) Atatürk'ün emriyle 1935 yılında Alacahöyük'te başlayan kazılarda Eski Tunç Çağı mezarlarında açığa çıkartılmış olan güneş kursları, bu döneme ait Anadolu'da bulunan en güzel örneklerdir.

Alacahöyük güneş kurslarının hayvan şekilli tanrıları ve onlarla birlikte kainatı taşıdıkları şüphesizdir. Bunlardan bir tanesinde bir çift boğa boynuzu üzerinde türü pek belli olmayan bir hayvan heykelciğinin etrafını çeviren çelenkten ışınlar çıkmakta olup, alemin toptan görünüşü güneşi andırmaktadır (Şekil 3). Bu evren kuşağının ortasında yer alan heykelciklerden her biri bir tanrıyı simgelemektedir. Boğalar en büyük tanrıyı (Gök tanrıyı) geyikler ise tanrı anayı temsil etmekteydiler (Şekil 4) ( Akurgal, 2000:37).

Alacahöyük Kral mezarlarında, mezar hediyeleri arasında bulunan bu eserlerin alt bölümlerinde bir nesnenin geçmesi için delik bulunmaktadır. Rahipler, bu deliklere önceden hazırlanmış asaları yada sopaları takarak dinsel tören alaylarında birer "alem" ya da "sancak" gibi taşımakta idiler (Alp, 2002:6).

Güneş kursları, çoğunlukla tunçtan yapılmış olup, tuncun dışında başka madenlerin de kullanıldığını gösteren iki adet gümüş örnek dikkat çekicidir. Aynı mezarda birden fazla güneş kursunun bulunmuş olmasının nedeni tam olarak açıklanamamakla birlikte; bir kısmının dönemin kutsal hayvanları boğa ve geyik heykelcikleri ile süslenmesi ve boğa boynuzları ile çevrenmesi; bu eserlerin kültürel işlevlerinin olduğunu göstermektedir (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, 2016).



Şekil 1 : Geometrikler grubuna örnek güneş kursları

Gonnet (1967) güneş kurslarını kalıp ve üsluplarına göre "geometrikler", "delinmişler" ve "halkamsılar" olarak üç grupta değerlendirmektedir. Geometrikler kümesinin kafes oymalı üslubunda 13 kurs yunan haçı ve St. Andrew haçının üst üste getirilmesinde doğan motiflerle bezenmiştir. Diğer 7 kurs, yalın çaprazlamalar veya dikey - yatay çaprazlamalar gösterir (Şekil 1). Bunların dışında kalan 2 kurstan 1 tanesi gamalı haçı, 1 tanesi de altı kollu büyük bir yıldız betimlemeye basit geometrik anlamdan ayrılırlar (Şekil 2). Delinmişler kümesinin yalın üslubunda 2 özdeş kurs, ortalarında bir hayvan heykelciği bulunduğu için diğerlerinden ayrılırlar (Şekil 3). Halkamsılar kümesine gelince, bunlar bazen kalın tunçtan büyük bir yüzük gibi olup çiçek tomurcuklarıyla bezenmişlerdir, bazen de burmalı bir halkadırlar ve ortalarındaki 1 veya hayvan heykelciklerini çevrelerler (Şekil 4) (Gonnet, 1967:162).



Şekil 2



Şekil 3: Delinmişler grubuna örnek güneş kursu



Şekil 4: Halkamsılar grubuna örnek güneş kursları

Hepsinin genel özellikleri değerlendirildiğinde; 9 tanesinin çevrenin dış yüzeyinde sayıları her zaman tek olan (1,3,5,7) çıkıntılar vardır ve bunlara "devinmez uydular", 15 kursun tek tarafına takılmış olan küçük çaptaki değreciklere ( 1 veya 3 tane) de "devingen uydular" diyoruz. Bunların aralarında 8 güneş kursu devinmez ve devingen olarak her iki uyduya da sahiptirler (Gonnet, 1967:161).

Güneş kursları Hattilere aittir. Her ne kadar Hititler Hatti tanrılarını benimsemiş olsalar da kaynak Hatti medeniyetine mal olmalıdır (Alok, Yalçın, ?:28).

Bütün dünya arkeolojisinin en zengin güneş sembelleri serisini vermiş olan Alacahöyük, Hitit imparatorluk devri altın çağının yerli güneş tanrıçasının şehri Arinna ile özdeşleşmiştir.

#### Güneş Kursunun Tasarımlara Yansıması

Kazı çalışmaları neticesinde gün ışığına çıkarıldığı günden bu yana pek çok kurumun simgesi haline de gelen güneş kursları tüm işlevlerinin ve yüklendiği anlamlarının dışında değerlendirildiğinde günümüzde bile hayranlık uyandıracak muhteşem eserlerdir. Bugün pek çok tasarıma ve tasarımcıya esin kaynağı olan güneş kursları Anadolu'nun zengin kültürünü günümüze yansıtır niteliktedir. Hemen her alanda karşımıza çıkan güneş kursu motifi bazen bilinçsizce yozlaştırılarak kullanılmaktadır. Bizlere düşen görev kültür ürünlerini geleceğe aktarırken orijinalini bozmadan stilize etmek, tasarlamak ve yorumlamaktır.



Şekil 4: Eskizler ve tasarım çalışmaları

Önemli sektör dallarından biri olan takı tasarımcılığında yeni arayışlar ve yeni eğilimlerde kültürel birikimlerin ve bilimsel çalışmaların rolü önemlidir. Bilimsel araştırmalar sonucu elde edilen verilerden esinlenerek hazırlanan eserler kültürel mirasların güncellenerek toplumla paylaşılmasında önemli rol oynamaktadır.

Araştırma kapsamında güneş kurslarından alınan ilhamla önce eskiz çalışmaları yapılmış, tasarımlar çizilmiş ve gümüş madeni ve değerli taşlar kullanılarak 14 adet takı üretimi yapılmıştır (Şekil 4). Araştırmanın amacı, geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurmak, günümüzden binlerce yıl önce yaşamış olan Hattilerin üretmiş oldukları güneş kurslarını özgün takı tasarımlarında kullanmak ve bu çalışmanın yeni tasarımcılara örnek teşkil etmesini sağlamaktır.

### Güneş Kursu'nun Işığında Yapılan Takılar



Şekil 5: Pandantif



Şekil 6: Pandantif



Şekil 7: Pandantif



Şekil 8: Pandantif



Şekil 9: Pandantif



Şekil 10: Pandantif





Şekil 11: Pandantif



Şekil 12: Pandantif



Şekil 13: Pandantif



Şekil 14: Broş



Şekil 15: Pandantif



Şekil 16: Pandantif



Şekil 17: Pandantif



Şekil 18: Pandantif

## SONUÇ

Sonuç olarak, binlerce yıl önceden estetik değerlerinden hiçbir şey kaybetmeden günümüze kadar gelebilmiş olan güneş kursları, gümüş takı tasarımları ile günümüz beğenisine aktarılmaya çalışılmıştır. Güneş kurslarının zarafetini geçmişten günümüze ve geleceğe taşımak amacıyla yapılan tasarımlar, alıp aynen kullanmak yerine özünü bozmadan günümüzün beğenisine uyacak şekilde çağdaş formlarda yorumlanmıştır.

## KAYNAKLAR

Akurgal, E. (2000) Anadolu Uygarlıkları, İstanbul: Net Turstik Yayınlar AŞ.

Alp S. (2002). Hitit Güneşi, TUBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ağustos-2016

Alok, E., Yalçın, Ü. (?). Alacahöyük-Boğazkale, a Fotoğraf & Film Stüdyosu, İstanbul:Tiglat Matbaacılık.

Eyüpoğlu, Z. İ. (1981). Anadolu Uygarlığı, İstanbul: Der Yayınları

Gonnet Bağana, Hatice (1967) "Arkeolojik Belgelere Göre Eti Güneş Kursları" Ankara Üniversitesi, Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi / Ankara Üniversitesi Basımevi, 161-166  
(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/14/701/8867.pdf>)

Karataş, İ. E. (2012) Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:36, 249-265

Uncu, E. (2013) "Mezopotamya, Anadolu ve Mısır Medeniyetlerinde Güneş Kültü" History Studies International Journal of History, Volume 5 Issue 1, 349-366

**Takı Tasarımları ve Üretim:** Gülhan GÜLDÜR

**Fotoğraflar:** Gülhan GÜLDÜR

## KADIN MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN SAHNE DENEYİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Ali AYHAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Programı

Tuba GÜRBÜZ<sup>2</sup>

<sup>2</sup> İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

### ÖZET

Kadın müzik öğretmenlerinin sahne deneyimi alanına yönelik düşüncelerinden yola çıkılarak sahne performansları açısından ne gibi sorunların var olduğunun, kadının sahne performansı konusunda özellikle çalgısıyla ne tür etkinliklerde bulunduğu veya neden bulunmadığının tespit edilebilmesi için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan anket çalışması yapılmıştır. Bu amaçla ülkemizde görev yapan 54 kadın müzik öğretmenine anket uygulanmıştır. Anketin sonucunda elde edilen verilerin SPSS v.17 programında frekans ve yüzde analizleri yapılmıştır. Elde edilen veriler ayrıntılı olarak incelenerek konu ile ilgili yorum ve görüşler ortaya konulmuştur. Çalışmanın kuramsal bölümünde ise kaynak taraması yapılarak araştırmanın kuramsal temeli zenginleştirilmiştir. Çalışmanın sonucunda kadın müzik öğretmenlerinin sahne konusunda kaygılarının olduğu, sahne deneyimine çalıştığı bölgedeki toplumsal ve kültürel yapının etkisinin olduğu tespit edilmiştir. Kadın olmanın gerektirdiği bazı sorumluluklar doğrultusunda kendilerini geliştirmelerinin daha yavaş ve zaman alıcı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Sahne deneyimi konusunda erkeklerin kadınlara kıyasla daha baskın olduğunun da tespit edilmiştir. Bu çalışmada mezun olunan okullarda alınan çalgı performansına yönelik derslerin bireyleri mesleki ya da özel sahne deneyimlerine yetiştirme açısından zayıf olduğu görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın, müzik öğretmeni, çalgı, performans, sahne, deneyim, eğitim.

### AN EVALUATION ON THE STAGE EXPERIENCES OF WOMEN MUSIC TEACHERS

#### ABSTRACT

In this study, starting off women music teachers thoughts about stage performance fields, what kind of problems that they have from the point of stage performances, one of the qualitative research method's that survey study is made to determine for the women's stage performances about –especially- with her musical instrument, what sort of activities that they attend or why they don't attend this activities. For this purpose, survey is applied to 54 woman music teachers who served our country. In result of survey, frequency and percentage analyses of obtained datas is made with SPSS v.17 programme. The resulting datas are analyzed with detailed, views about this subject are introduced. In case of the theoretic part of study, theoretic basic of the research is enriched with doing literature review. Result of study, the woman music teachers have apprehensions about stage experiences, social and cultural structure of working areas are effect to the stage performance to determine. It reached the conclusion that self improvement is slower and more time consuming in the direction of some responsibilities required to be a woman. In this study, to be seen the lessons about instruments performance which are learned from graduated universities; determine to be weak that raise to individuals to the their vocational or special stage experiences.

**Keywords:** Woman, music teacher, instrument, performance, stage, experience, education.

### GİRİŞ

Ülkemizde çalgı eğitimi verilen programlardan birisi eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programıdır. Öğretmen modeli olarak öğrencilerin eğitim aldığı bu programlarda 8 yarıyıllık eğitim sürecinde çalgı eğitimi dersleri de verilmektedir. Bireysel çalgı eğitimi adı altında verilen derslerin içeriği bölümlerde var olan öğrenci potansiyeli ve öğretim elemanı dağılımları doğrultusunda değişebilmektedir farklılaşabilmektedir. Keman, gitar, çello, viyola, kontrbas, flüt, bağlama gibi derslerin okutulmasının yanı sıra ana çalgı kapsamında şan eğitimi de

verilmektedir. Çalgı eğitimi, bu programlarda öncelikli olarak öğretmenlik mesleği sürecinde ve ikincil olarak da özel yaşam alanlarında sahne deneyimleri konusunda yaşanılacak durumlarda çalgı kullanımına yöneliktir. Bu anlamda çalgı dersleri öğretmen adayları açısından önemli bir hale gelmektedir. Çünkü programda okuyan öğrenciler bu bölümlerde bir yandan öğretmen olmanın gereksinimlerini kazanabilmek amacıyla programın teorik eğitim sürecinden geçerken diğer yandan müzik eğitiminin çalgısal anlamda da ne derecede önemli olduğuna dair bilgileri öğrenmektedir. Özellikle de sahne deneyimi açısından düşünüldüğünde bir müzik öğretmenin temel vizyonunu icracı olduğu çalgısı oluşturur genellemesine varılabilir. Toplumsal açıdan baktığımızda müzik öğretmenin görevi notaları ya da şarkıları sınıf içerisinde uygulayarak sadece teorik bir müzik eğitimi vermek değildir. Yeri geldiğinde çeşitli etkinliklerde sahne alıp -çalgısıyla veya şefliğiyle- icracı olarak da kendisini göstermesi de gereklidir. Müzik öğretmeni, eğitim faaliyetlerinin ve okul çalışma saatlerinin haricinde çalgı ile çeşitli etkinliklerde de bulunabilmektedir. Bu faaliyet türleri hobi, eğitim ya da ek gelir amaçlı düşünülebilir. Bu düşünceler doğrultusunda çalışmada özellikle kadın müzik öğretmenlerinin bu konuda ne gibi durumlar içinde yer aldığına dair bir inceleme yapılmıştır. Okullarda okutulan çalgı eğitimi dersleri dışında özel ilgi gerektiren bir alan olan bireylerin “sahne deneyimlerine” yönelik dört yıllık bir lisans programında ne derecede kazanımlar elde edebileceğinin düşündürücülüğüne de değinilmiştir. Kadın müzik öğretmeni adaylarının bu konuda ne gibi durumlar içerisinde bulunduğu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda 54 kadın müzik öğretmenine uygulanan bir anket ile görüşler alınmıştır. Alınan bu görüşler SPSS programında analiz edilerek frekans ve yüzde değerleri incelenerek ortaya konulan çıkarımlara yönelik sonuçlara yönelik önerilerde bulunulmuştur.

## **Amaç**

Bu çalışmada kadın müzik öğretmenlerinin sahne deneyimleri araştırılarak ne gibi durumların var olduğunun tespitinin yapılması amaçlanmıştır.

## **Yöntem**

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Bu amaçla 54 kadın müzik öğretmenine anket çalışması uygulanarak elde edilen veriler SPSS v.17 programı ile analiz edilmiştir. Çalışmanın kuramsal kısmında kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili araştırmanın kuramsal temeli zenginleştirilmiştir.

## **Evren ve Örneklem**

Çalışmanın evrenini ülkemizde görev yapan kadın müzik öğretmenleri örneklem grubunu ise anket uygulanan 54 kadın müzik öğretmeni oluşturmaktadır.

## **Sınırlılıklar ve Sayıtlar**

Çalışma ankete katılan MEB okullarında görev yapmakta olan 54 kadın müzik öğretmeni ile sınırlıdır. Bu anlamda çalışmanın örneklem grubunun çalışmanın sonuçlarına ışık tutması bakımından yeterli olduğu varsayılmıştır.

## **İlgili Araştırmalar**

Davis'in 2006 yılındaki çalışmasında, müzik eğitiminde başarılı olmayı sağlayan etkenleri yaptığı anketle değerlendirmiş ve müzik eğitimi başarısındaki en önemli etkenin kişisel yetenekler olduğu tespitine varmıştır. İkinci sırada ise öğretmenlik becerileri ve üçüncü sırada da müzikal performans becerisi yer almıştır. Bu çalışmadaki müzik eğitimi öğrencilerinin ve müzik öğretmenliğine öğrenci yetiştiren öğretmenlerin düşüncelerine bakılarak müzikal performansta lisansta alınan eğitimin yanı sıra kişinin bireysel yeteneklerinin ve bu doğrultudaki çalışmalarının ne denli

önemli olduğunu anlayabiliriz. Bu bağlamda kadın müzik öğretmenlerinin sahne deneyiminde de kişisel becerilerinin önemli olduğunu varsayıp, lisansta aldığı eğitimin yanı sıra kendisinin üzerine neler eklediğini de tartışılması mümkündür.

Moisala'nın 1999'daki çalışmasında müzikal performansta cinsiyet faktörünü analitik bir konsept olarak ele almıştır. Amacının farklı bir analitik konseptle yaklaşım bu cinsiyet faktörünü avantaja dönüştürmek olduğunu söylemiş ve bu çalışmasının ileride yapılacak olan çalışmalara yeni bakış açısı kazandıracığından bahsedilmiştir.

Cusick 1994'teki çalışmasında feminist teori, müzik teorisi ve zihinsel/bedensel sorunları ele alınmıştır. Sahne alan kadın müzisyenlerin yaptıkları müzik türünü seçme nedenlerinin kökenine, sahnede giydikleri kıyafetlerin sadece gösteriş amaçlı olmadığına müzikal performansın bir bütünü olduğuna değinilmiştir. Kendisinden yola çıkarak geçmiş zamanlarında dinlediği müzik türlerine ve bu türleri dinlemesindeki etkenlere ve hatta bir etkenin cinsiyet diğerinin de kültürel ve toplumsal çevre olduğuna değinilmiştir. Müzik performansı ile cinsiyet farkının etkileşiminden bahsedilmiştir.

Koskoff, 1995'teki çalışmasında kadınların enstrüman çalmasından yola çıkarak, müzikal enstrüman ile cinsiyetin ilişkisini değerlendirilmiştir. Çoğu toplumda kabul görmüş bir düşünce olan "kadın söyler erkek çalar" mantığını eleştirilmiştir. Erkek hem çalar hem söyler genel olarak fakat kadın bazen çalar ama hep söyler bakış açısının var olduğundan bahsedilmiştir. Sahne alan, enstrüman çalan kadına karşı yapılan cinsi ayırımın en büyük sebebinin toplumsal bakış açısı olduğunu ve bu düşüncenin yenilmesi gerektiğini belirtilmiştir.

## MÜZİK PERFORMANS ALANLARI

**Performans nedir?** "Herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni ortaya koyarken gösterilen başarı"(TDK, internet kaynak 1) olarak tanımlanan performans, kelime olarak Fransızcadan dilimize geçmiş olan bir işi uygulama safhasıdır diyebiliriz. Müzik alanında ise müzikle uğraşan kişinin ilgi alanı ve aldığı eğitimle doğru orantılı olarak bireysel çalgısını sahne-gösterim amaçlı kullanmasıdır. İster çalgısıyla isterse de sesiyle müziği ifade etmesidir. Global Britannica'da(internet kaynak 2) müzikal performans; müzikal süreç esnasında müzik düşüncelerini gerçekleştirip dinleyiciye aktarmadaki bir adım olarak tanımlanmıştır.

Çalgı eğitimi, müziğin icra boyutunda ifade edilmesi anlamında müzik eğitiminde önemli yeri olan konulardan birisidir. Çalgı dersleri üniversitelerin müzik bölümlerinde de ana derslerindedir. Özellikle öğretmen yetiştiren müzik eğitimi bölümlerinde çalgı eğitimine farklı boyutlarda yer verilmektedir. Kısaca müzik öğretmenliği programlarında çalgı derslerinin ne şekilde okutulduğuna bakılacak olursa; çalgı dersi anlamında temel taşlardan birisini oluşturan 8 dönem boyunca zorunlu okutulan piyano dersi bulunmaktadır. Piyano dışında bireysel çalgı eğitimi kapsamında yer alan kişinin kendi ilgi alanı ve isteği doğrultusunda yada programların imkanları doğrultusunda seçmiş olduğu viyolonsel, viyola, keman, gitar, bağlama ve ses eğitimi(ana dal şan) gibi derslerde bulunmaktadır. Kişi aldığı çalgı eğitimi doğrultusunda çeşitli platformlarda bu performansını sergileyebilir bir durumda mezun olabilmek için belirli süreçlerden geçerek mesleki hayata giden süreçte profesyonel bir müzik eğitiminden geçer. Mesleki yaşamında ise edindiği çalgıya dair tecrübeleri aktarma süreci başlar.

Bu anlamda çalgı performansını, müzik eğitimi almış kişiler üzerinden yani müzik öğretmenleri üzerinden ele alacak olursak; lisans eğitimleri boyunca aldıkları bireysel çalgı dersi eğitimlerinin dışı vurulması, icrası, sanat eğitimi açısından oldukça önemlidir diyebiliriz. Bu bağlamda çeşitli faktörler devreye girebilir. Genel olarak alınan eğitimin niteliği, çalgı dersindeki bireysel performansın niteliği gibi etkenler bulunmaktadır.

Çalgı performansı, müzik öğretmenin kendini en iyi ifade edebileceği alanlardan birisidir. Bu sebeple öğretmenin özellikle bu alanda kendini geliştirmesi gerekir. Lisans eğitimi boyunca aldığı

eğitimin yanında bireysel gayretinde önemi büyüktür. Müzik öğretmeni adayları çalgısal performans düzeyinde yeterli sınav notunu alıp geçilmesi gereken bir ders olarak görmeye kalmamalı bu alandaki yeterlilik düzeyinin kendisinin ilerde ne gibi durumlarda ne gibi bir vizyonu sağlayabileceği gerektiğini düşünmelidir. Böyle düşündüğünde çalgısal performansın kalitesi de artacaktır. Nitekim araç olarak değil amaç olarak görmeli ve bu yönde ilerlenmelidir. Sınav kaygısıyla hareket edilen bir çalgı eğitimi süreci çoğu zaman olumsuz etkilerin de gözlenmesine yol açmaktadır.

*“Müzik eğitiminin önemli alan derslerinden biri olan çalgı eğitiminde yaşanan sınav kaygısı, öğrencilerin sınav başarısı kadar eğitim sürecini de olumsuz etkilemektedir. Öğrencinin çalgı eğitimi sürecinde kazanması gereken müzikal veya teknik unsurlar yerine sınav kaygısı ile sadece doğru çalmaya yönelmesi, kazanması beklenen devinışsel davranışların yeterince kazanılmamasına yol açmaktadır. Çalgı eğitiminin önemli bir unsuru olan sınavlarda öğrencilerin yaşadığı sınav kaygısı, akademik başarılarının da önemli belirleyicilerden biridir”*  
(Nacakcı, Dalkıran, 2011: 4).

Nacakcı lisans eğitimi boyunca alınan çalgı dersinin, mezuniyete kadar olan süreçte sadece sınav kaygısıyla geçiştirildiğini ve asıl kazanılması gereken niteliklerin geri planda kaldığını ve bu anlamda lisans eğitimi boyunca verilen çalgı eğitiminin ne denli önemli olduğunu vurgulamıştır.

Müzik eğitimi bölümlerinde sadece çalgı ve bireysel çalgı dersleri değil; öğretmen adayını mezuniyetinden sonraki çalışma hayatına hazırlayıcı, sahne deneyimi yaşamasını sağlayıcı dersler de vardır. Müzik öğretmenliği programında yer alan ve çoğu üniversitenin de hemen hemen aynı içeriğe sahip olduğu derslerden kişileri sahne deneyimine hazırlayıcı olanlar şu şekilde sıralanabilir.

- Okul çalgıları
- Koro
- Geleneksel Türk halk müziği
- Geleneksel Türk halk müziği uygulamaları
- Elektronik org eğitimi
- Eşlik çalma
- Eğitim müziği dağarı
- Geleneksel Türk sanat müziği
- Geleneksel Türk sanat müziği uygulamaları
- Güncel ve popüler müzikler
- Çalgı bakım-onarım bilgisi
- Orkestra-oda müziği ve yönetimi

Eğitim sürecinde öğretmen adayları bu gibi dersler ile sahne deneyimi alanına yönelik hazırlık göreceğinden mezuniyet sonrası ister mesleki ister özel sahne deneyimleri konusunda hazır bulunurluk düzeylerinin iyi bir durumda olması beklenebilir. Ancak her öğretmen adayının aynı yeterlilik seviyesinde mezun olması da beklenen bir durum değildir. Sahne deneyimi konusunda tecrübe kazanımı, zamanla profesyonelleşen bir süreçtir. Ancak müzik eğitimin kaliteli ve etkili olması da süreci etkileyecektir. “Müzik eğitimi alıp profesyonel olarak müzik yapabilmek, insan becerilerinden en karmaşığdır. Sözelimi bir piyanist her bir dakika içinde 1800 kadar notanın üretimini iki eliyle koordine edebilir”(Kebapçılar, 2009). Bu anlamda sahne deneyimlerinin de buna benzer zorluklar içerdiğini söylemek mümkündür. Yukarıda listelenen derslerin sahne alanına yönelik olarak bu zorluklar açısından irdelenerek eğitim süreçlerinde pekiştirilmesi gereklidir. Ders içerikleri de bu alana yönelik olarak düzenlenebilir. Bu amaçla eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programlarında okutulan derslerden birkaçının içeriği sahne deneyimi kapsamında aşağıda yer almaktadır.

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği derslerinde öğretmen adaylarına geleneksel müziklerin kuramsal yapıları anlatıldıktan sonra ikinci dönem derslerinde uygulamaları yapılmaktadır. Uygulamalar THM ve TSM korusu şeklinde olabileceği gibi çalgıların icrası ile de sağlanabilir. 18 Mart Çanakkale Şehitlerini Anma Günü, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 24 Kasım

Öğretmenler Günü gibi önemli günlerde farklı topluluklarda, farklı repertuar çalışmaları yapılarak etkinlikler de düzenlenmektedir. Koro derslerinde ruhsal ve bedensel yumuşama ile birlikte solunumu güçlendirmeye yönelik çalışmalar, (birlikte soluk alıp verme, uzun soluklu, kesik kesik, soluk dinamiklerine dayalı alıştırmalar), ses-soluk bağlantısını güçlendirme ve geliştirmeye yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Sahneye hazırlık aşamalarının temelini oluşturan egzersizlerin günlük hayatta da özellikle ses performansı alanında uygulanabilmesi için bir temel oluşturulmaktadır. Koro yönetimi yada koroda bir birey olarak görev alma deneyimleri genel olarak bu derste alınabileceği gibi Orkestra ve oda müziği olarak okutulan derslerde de bu kazanımlar elde edilebilir. Elektronik org dersinde, elektronik org hakkında genel bilgiler, majör, minör, jazz, blues vb. dizi ve akor ilişkilerine yönelik bilgiler, okul şarkılarına eşlik etme bilgi ve becerileri kazandırmaya yönelik derslerden birisidir. Bu gibi dersler müzik öğretmeni adaylarının sahne deneyimi alanına yönelmesine yardımcı olur. Performans sağlayacakları alanlara da bu ders içerikleri ve kişisel istekleri doğrultusunda yönleneceklerdir.

Müzik öğretmeni adayının lisans eğitimi boyunca ve mezuniyetinden sonra çalışma hayatına geçtiğinde farklı dallarda sahne alması da mümkündür. Stüdyolarda sadece enstrümanı ile kayıtlarda bulunabilir, yine stüdyolarda geri vokal olabilir, eğlence amaçlı müzik yapan bir grup içerisinde, orkestralarda, müzik topluluklarında yer alabilir, çeşitli tiyatral etkinliklerde eşlikçi görevinde vs. bulunabilir. Müzik öğretmenin sahne alanlarını bu şekilde çeşitlendirmemiz mümkündür (İnternet kaynak 3). Bu çalışmada sahne alanları genel olarak eğitim ve hobi amaçlı olmak üzere iki grupta değerlendirilmiştir.

## **EĞİTİM AMAÇLI SAHNE ALANLARI**

Eğitim amaçlı sahne alanları, müzik öğretmenlerinin çalışma hayatları boyunca mesleki anlamda yer aldıkları veya almaları gereken sahne alanları olarak tanımlanabilir. Görev yaptıkları kademeye göre değişen bu sahne alanlarının başında önemli günler gelmektedir. Resmi olarak kutlanması zorunlu ya da resmi bir zorunluluğu olmayan fakat saygı, sevgi ve değerler çerçevesinde kutlanması veya anılması gereken önemli tarihler vardır. 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı, 24 Kasım Öğretmenler Günü, 3 Aralık Uluslararası Engelliler Günü, 10 Kasım Atatürk'ü Anma Günü şeklinde örnekler verebiliriz. Böyle günlerde müzik öğretmenlerine birtakım görevler yüklenmektedir. Bu bağlamda müzik öğretmenin lisansta edindiği deneyimler, nitelikler devreye girmektedir. Lisans eğitimi boyunca alınan derslerin özellikle bir önceki başlıkta yer alan sahne deneyimine yönelik derslerin önemi burada ortaya çıkmaktadır. Müzik öğretmenin aldığı eğitimin haricinde kendisini bu alanda ne kadar geliştirdiğini göstermesinin bir yolu da bu olabilir.

## **HOBİ AMAÇLI SAHNE ALANLARI**

Hobi amaçlı sahne alanları, eğitim amaçlı sahne alanlarından farklı olarak lisans eğitimi boyunca çeşitli konserlerde solist, korist ya da enstrüman icracısı olarak görev alan öğretmen adaylarının gelecekte kendilerini bekleyen sahne deneyimlerine yöneliktir. Bu deneyimlerde aktif olarak görev alan adaylar ileride bu etkinliklere hobi amaçlı olarak devam edebilme güdüsü de kazanmış olurlar. Bu gibi çalışmalar ile uğraşan öğrenciler ileride mesleki alanının dışında düzenlenen daha çok topluma açık mekânlardaki müzik etkinliklerinde de performans sergileyebilirler. Sahne deneyimlerinin hobi ya da ek gelir sağlama anlamında yaşandığı bu ortamlar okuldaki öğretmenlikten farklıdır.

Lisans eğitiminin sonunda müzik öğretmeni olarak çalışma hayatına başlayanlar çalıştıkları kurumun yapmasını istediği etkinliklerin veya kendilerinin yapmak zorunda hissettikleri faaliyetlerin dışında şahsi istekleri doğrultusunda da birtakım sahne deneyimlerinde bulunabilirler. Okullarındaki ders saatlerinin dışında kâr amaçlı ya da kâr amacı gütmeyen çeşitli mekânlarda veya etkinliklerde gerek çalgılarıyla gerekse sesleriyle sahne alabilirler. Çalıştıkları bölgenin yöresel özellikleri doğrultusunda veya kendi tarzları doğrultusunda sahne deneyimi yaşamaları mümkündür. Bu gibi durumlarda kadın müzik öğretmenleri ile ilgili birtakım sorunlar veya sorular ortaya çıkabilir.

Toplumsal ve kişisel algı olarak kadının sahne deneyimi yaşaması konusunda genel olarak bazı sorunlar mevcuttur. Toplum içerisinde kadın, kendini erkek kadar ön planda tutamaz veya tutmasına fırsat verilemez gibi bir düşünce hâkimdir diyebiliriz. Robertson'ın 1987'deki çalışmasında da değindiği üzere özellikle enstrüman üzerine erkek üstünlüğü söz konusudur. Fakat gerekli imkânlar verilirse, şartlar da uygun olursa bir de özyeterliliği el veriyorsa kadınların ve kadın müzik öğretmenlerinin de sahne deneyimlerinde gözlenen zorluklar ortadan kaldırılabilir. Bu anlamda kadın müzik öğretmenlerinin ne gibi sorunlarla karşılaştığının tespitinin yapılabilmesi amacıyla 20 soruluk bir anket hazırlanıp çalışmanın örneklem grubuna uygulanmıştır.

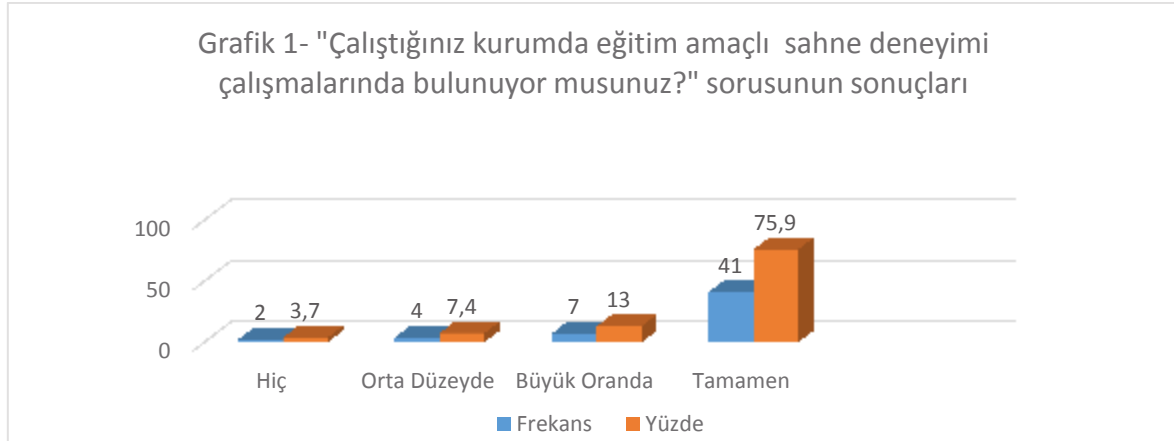
## BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde kadın müzik öğretmenlerine uygulanan anketlerden elde edilen verilerin analizi yapılmıştır. Anketlerde elde edilen verilerin frekans ve yüzdeleri doğrultusunda yorumlarda bulunulmuştur.

**Tablo 1-** Çalıştığınız kurumda eğitim amaçlı sahne deneyimi çalışmalarında bulunma durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	6	11,1
<b>Çok Az</b>	8	14,8
<b>Orta Düzeyde</b>	14	25,9
<b>Büyük Oranda</b>	12	22,2
<b>Tamamen</b>	14	25,9
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 1 incelendiğinde, “Tamamen” ve “Orta Düzeyde” katılma derecelerinin oranlarında bir eşitlik olduğu(%25,9-%25,9) ve “Büyük Oranda” derecesinin de bu iki derecenin oranına yakın olduğu (%22,2) görülmektedir.



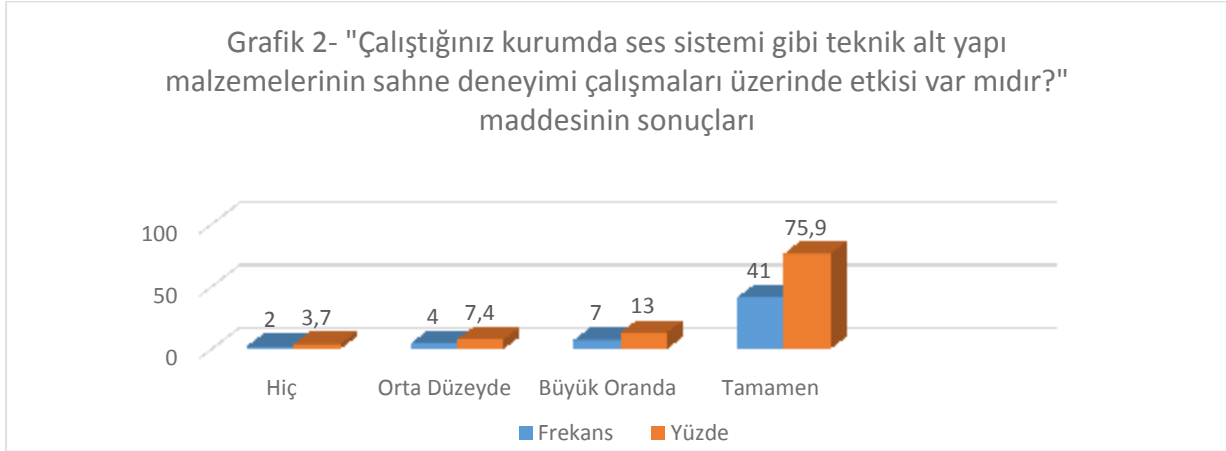
**Tablo 2-** Çalıştığınız Kurumda Ses Sistemi Gibi Teknik Alt Yapı Malzemelerinin Sahne Deneyimi Üzerinde Etkisi

	f	%
<b>Hiç</b>	2	3,7
<b>Çok Az</b>	5	9,3
<b>Orta Düzeyde</b>	5	9,3
<b>Büyük Oranda</b>	17	31,5
<b>Tamamen</b>	25	46,3



<b>Toplam</b>	54	100,0
---------------	----	-------

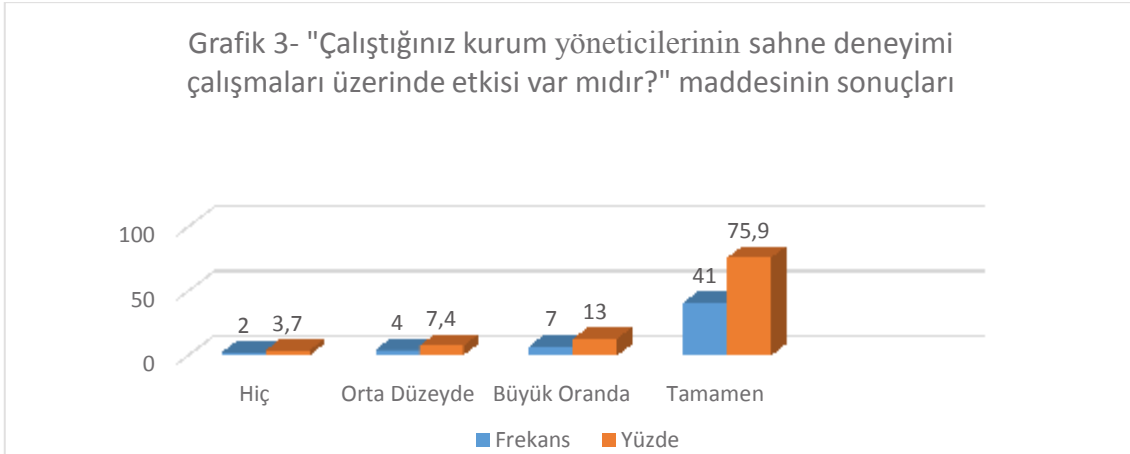
Tablo 2'ye baktığımızda, "Tamamen" katılma derecesinin oranının (%46,3) diğerlerinden fazla olduğunu ve "Hiç" seçeneğini 2 kişinin seçtiğini görüyoruz.



**Tablo 3-** Kurum Yöneticilerinin Sahne Deneyimi Çalışmaları Üzerindeki Etkisi

	f	%
<b>Çok Az</b>	4	7,4
<b>Orta Düzeyde</b>	12	22,2
<b>Büyük Oranda</b>	22	40,7
<b>Tamamen</b>	16	29,6
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 3'e göre, "Büyük Oranda" katılma derecesini 22 kişinin seçtiğini ve diğer katılma derecelerine göre yüzde 40,7 oranında olduğunu görüyoruz.



**Tablo 4-** Üniversitede Aldığımız Eğitimin Düzeyinin Sahne Deneyimi Çalışmaları Üzerindeki Etkisi

	f	%
<b>Çok az</b>	7	13,0
<b>Orta Düzeyde</b>	5	9,3
<b>Büyük Oranda</b>	15	27,8
<b>Tamamen</b>	27	50,0

<b>Toplam</b>	54	100,0
---------------	----	-------

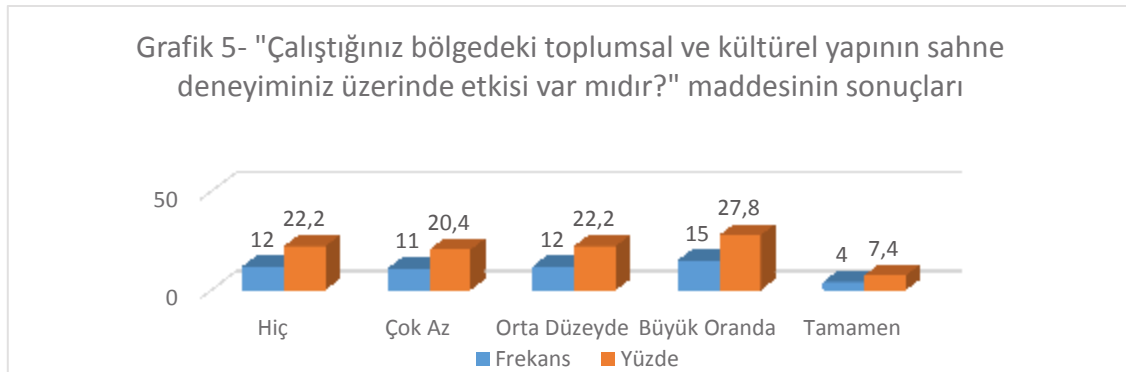
Tablo 4 incelendiğinde, 27 kişinin “Tamamen” ve 15 kişinin de “Büyük Oranda” katılma derecesini seçtiği görülmektedir. Bu görüşlerden yola çıkılarak üniversitede alınan eğitimin sahne deneyiminde önemli katkıları olduğu söylenebilir.



**Tablo 5- Çalıştığı Bölgedeki Toplumsal ve Kültürel Yapının Sahne Deneyimi Üzerindeki Etkisi**

	f	%
<b>Hiç</b>	1	1,9
<b>Çok Az</b>	2	3,7
<b>Orta Düzeyde</b>	16	29,6
<b>Büyük Oranda</b>	13	24,1
<b>Tamamen</b>	22	40,7
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 5'e göre, “Hiç” katılma derecesini yalnızca 1 kişi seçmiştir ve yine “Tamamen” katılma derecesini de 22 kişi seçmiştir. “Orta Düzeyde” ve “Büyük Oranda” katılma derecelerini seçenlerin sayısının da birbirine yakın olduğu görülmektedir.

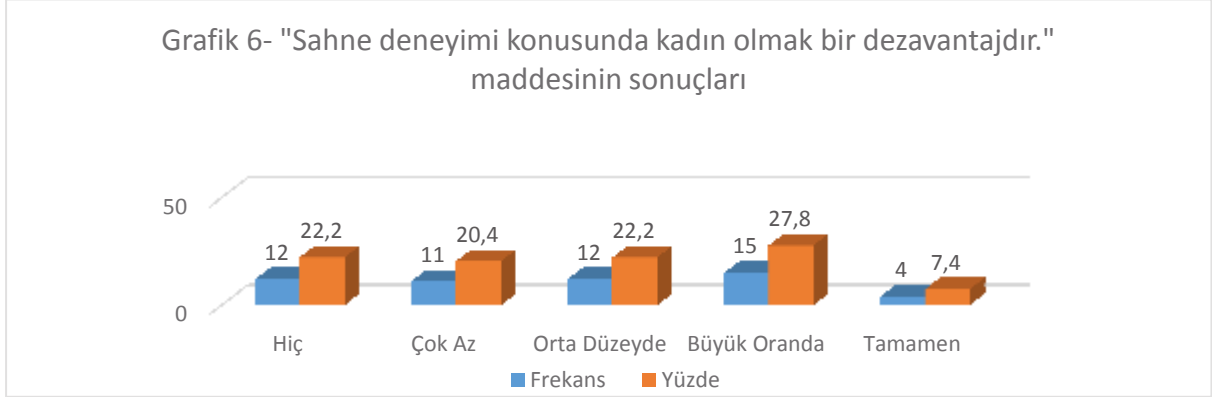


**Tablo 6- Sahne Deneyimi Konusunda Kadın Olmanın Dezavantaj Olma Durumu**

	f	%
<b>Hiç</b>	19	35,2
<b>Çok Az</b>	9	16,7
<b>Orta Düzeyde</b>	6	11,1
<b>Büyük Oranda</b>	13	24,1

<b>Tamamen</b>	7	13,0
<b>Toplam</b>	54	100,0

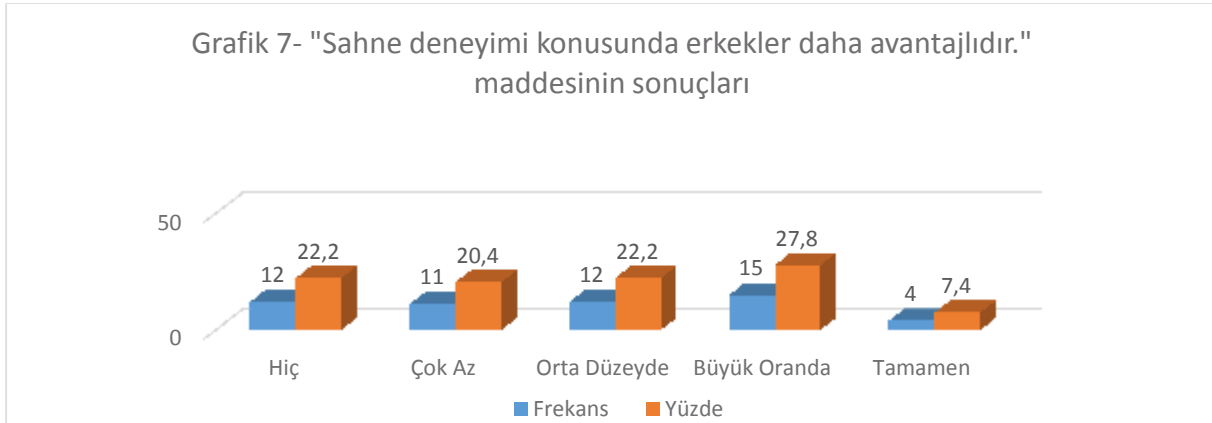
Tablo 6'ya bakıldığında "Hiç" katılma derecesini 19 kişinin seçtiğini ve "Büyük Oranda" katılma derecesini de 13 kişinin seçtiğini görmekteyiz.



**Tablo 7- Sahne Deneyimi Konusunda Erkeklerin Daha Avantajlı Olma Durumu**

	f	%
<b>Hiç</b>	12	22,2
<b>Çok Az</b>	8	14,8
<b>Orta Düzeyde</b>	8	14,8
<b>Büyük Oranda</b>	14	25,9
<b>Tamamen</b>	12	22,2
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 7'ye bakıldığında, "Tamamen" ve "Hiç" seçeneklerini seçen kişi sayılarının eşit olduğunu (12) görüyoruz ve yine "Çok Az" ile "Orta Düzeyde" seçeneklerini seçen kişi sayılarında da bir eşitlik (8) görmekteyiz. "Büyük Oranda" seçeneğini 14 kişinin seçmesi ile bütün katılma dereceleri arasında bir yakınlık olduğu gözlenmektedir.

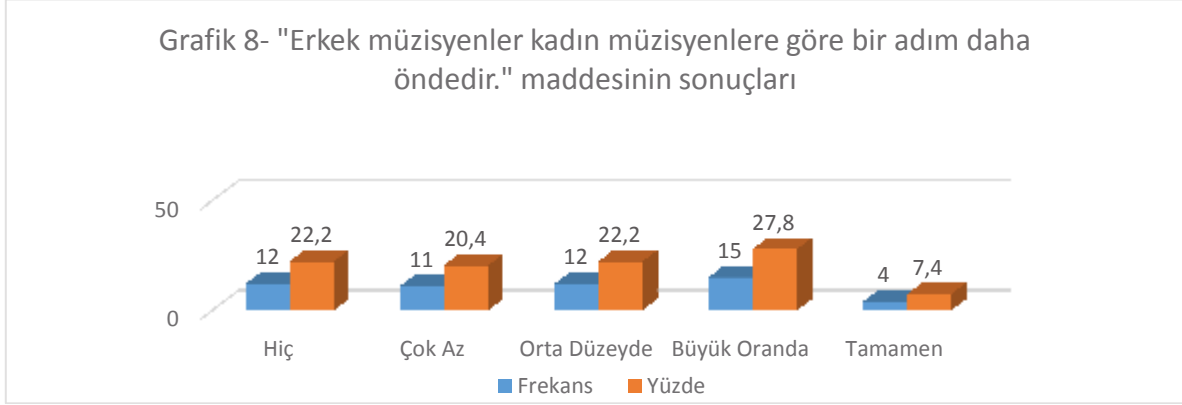


**Tablo 8- Erkek Müzisyenlerin Kadın Müzisyenlere Göre Bir Adım Önde Olma Durumu**

	f	%
<b>Hiç</b>	18	33,3
<b>Çok Az</b>	8	14,8
<b>Orta Düzeyde</b>	7	13,0
<b>Büyük Oranda</b>	6	11,1

<b>Tamamen</b>	15	27,8
<b>Toplam</b>	54	100,0

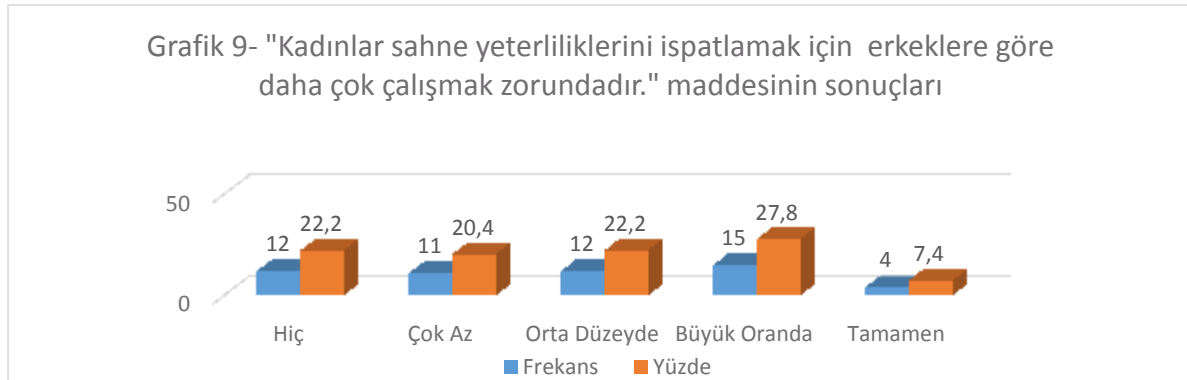
Tablo 8'e göre, "Hiç" katılma derecesini 18 kişi seçmiştir. "Çok Az", "Orta Düzeyde" ve "Büyük Oranda" seçeneklerinde ise ardışık bir dağılım gözlenmektedir.



**Tablo 9-** Kadınların Sahne Yeterliliklerini İspatlamak İçin Erkeklere Göre Daha Çok Çalışmak Zorunda Olması Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	14	25,9
<b>Çok Az</b>	11	20,4
<b>Orta Düzeyde</b>	12	22,2
<b>Büyük Oranda</b>	9	16,7
<b>Tamamen</b>	8	14,8
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 9'a bakıldığında "Hiç" seçeneğini 14, "Çok Az" seçeneğini 11 ve "Orta Düzeyde" seçeneğini de 12 kişinin seçtiğini görmekteyiz.



**Tablo 10-** Sahne Deneyimi Konusunda Camiada Kadın Müzisyenlere İlişkin Olumsuz Yargının Var Olması

	f	%
<b>Hiç</b>	3	25,9
<b>Çok Az</b>	15	20,4
<b>Orta Düzeyde</b>	11	22,2
<b>Büyük Oranda</b>	13	16,7

<b>Tamamen</b>	12	14,8
<b>Toplam</b>	54	100,0

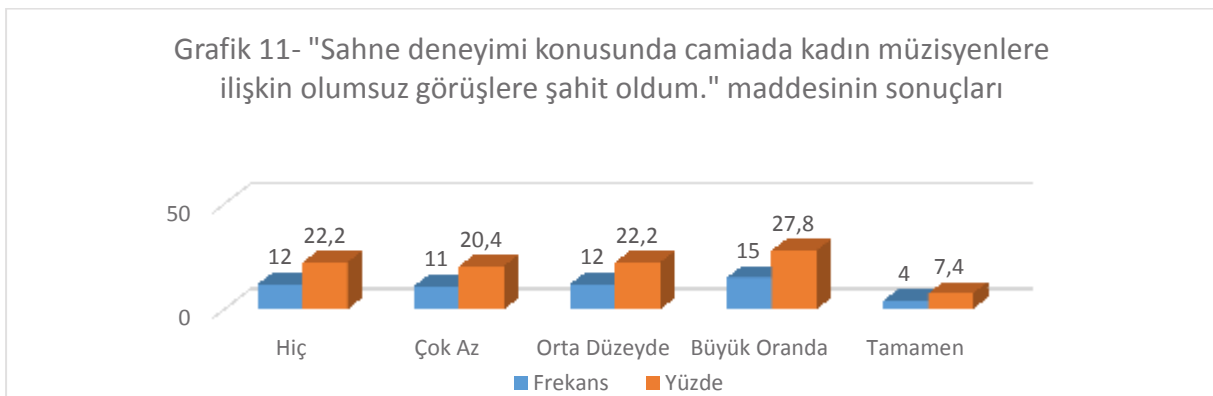
Tablo 10'a bakıldığında, "Orta Düzeyde", "Tamamen" ve "Büyük Oranda" katılma derecelerini sırasıyla 11,12 ve 13 kişi seçmiştir. "Çok Az" katılma derecesini ise 15 kişinin seçtiğini görüyoruz.



**Tablo 11-** Sahne Deneyimi Konusunda Camiada Kadın Müzisyenlere İlişkin Olumsuz Görüşlere Şahit Olunması Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	6	11,1
<b>Çok Az</b>	8	14,8
<b>Orta Düzeyde</b>	18	33,3
<b>Büyük Oranda</b>	10	18,5
<b>Tamamen</b>	12	22,2
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 11'e göre, "Orta Düzeyde" seçeneğini işaretleyen 18 kişinin olduğunu ve "Hiç" katılma derecesi ile "Çok Az" katılma derecesini seçen kişiler sırasıyla 6 ve 8'dir.

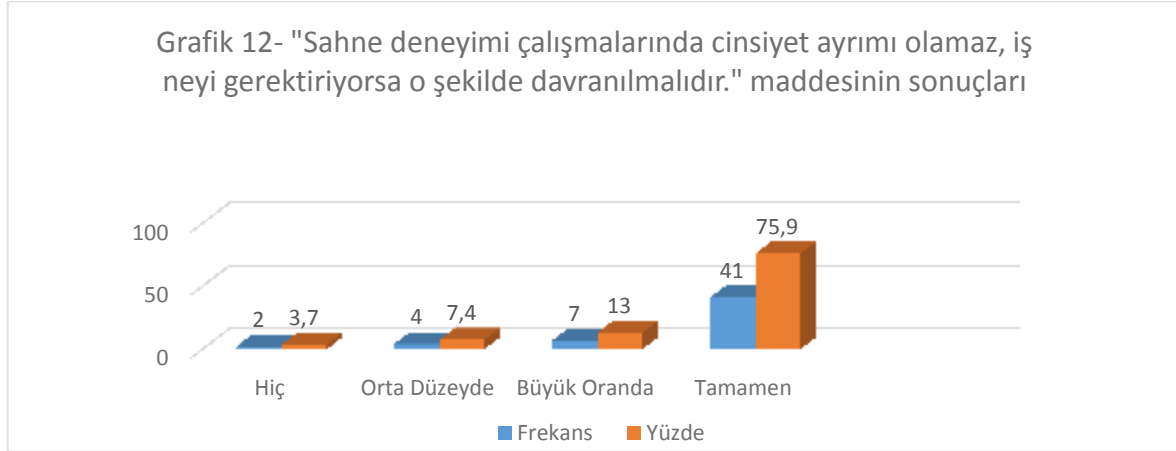


**Tablo 12-** Sahne Deneyimi Çalışmalarında Cinsiyet Ayrımı Olamaz, İş Neyi Gerektiriyorsa O Şekilde Davranılmalıdır Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	2	3,7
<b>Orta Düzeyde</b>	4	7,4
<b>Büyük Oranda</b>	7	13,0
<b>Tamamen</b>	41	75,9

<b>Toplam</b>	54	100,0
---------------	----	-------

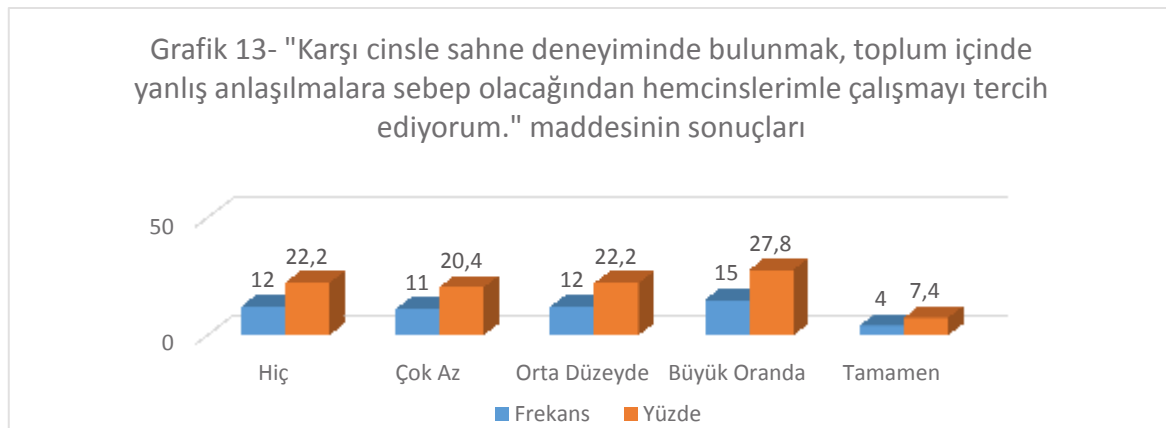
Tablo 12'ye göre, "Tamamen" seçeneğini 41 kişinin seçtiğini ve "Çok Az" seçeneğinin kimse tarafından seçilmediğini görüyoruz.



**Tablo 13-** Karşı Cinsle Sahne Deneyiminde Bulunmak Toplum İçinde Yanlış Anlaşılmalara Sebep Olacağından Hemcinsleriyle Çalışmayı Tercih Etme Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	28	51,9
<b>Çok Az</b>	7	13,0
<b>Orta Düzeyde</b>	8	14,8
<b>Büyük Oranda</b>	7	13,0
<b>Tamamen</b>	4	7,4
<b>Toplam</b>	54	100,0

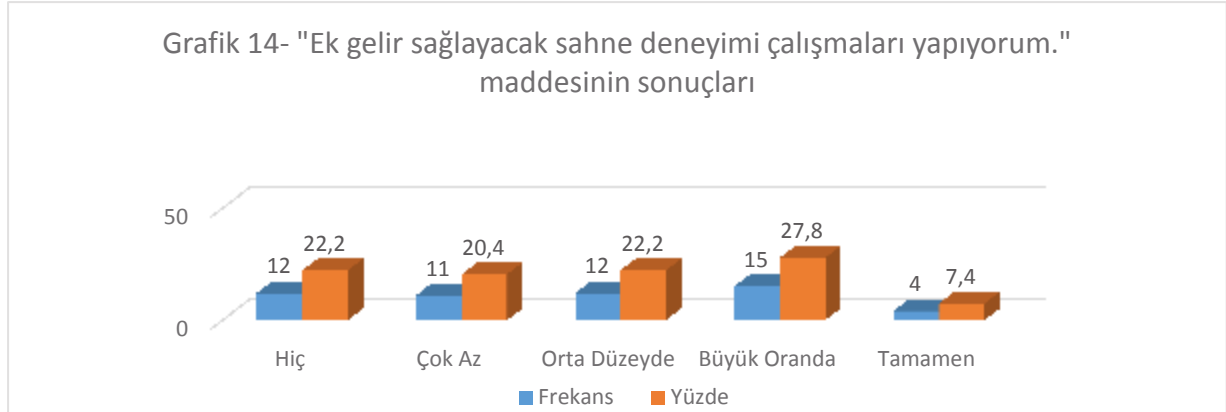
Tablo 13'e göre, "Hiç" seçeneğini 28 kişi işaretlemiştir ve "Çok Az" ile "Büyük Oranda" seçeneklerini işaretleyenlerin sayısı eşittir.



**Tablo 14-** Ek Gelir Sağlayacak Sahne Deneyimi Çalışmaları Yapma Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	23	42,6
<b>Çok Az</b>	6	11,1
<b>Orta Düzeyde</b>	8	14,8
<b>Büyük Oranda</b>	7	13,0
<b>Tamamen</b>	10	18,5
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 14'e göre, 23 kişi "Hiç" seçeneğini işaretlemiştir. "Çok Az", "Büyük Oranda" ve "Orta Düzeyde" seçeneklerinde ise ardışık bir dağılım (6, 7, 8) söz konusudur.



**Tablo 15-** Sahne Deneyimi Konusunda Daha İyi Maddi İmkanlar Verilmesi Durumunda Farklı Bir İşte Çalışmayı İsteme Durumu

	f	%
<b>Hiç</b>	8	14,8
<b>Çok Az</b>	10	18,5
<b>Orta Düzeyde</b>	9	16,7
<b>Büyük Oranda</b>	15	27,8
<b>Tamamen</b>	12	22,2
<b>Toplam</b>	54	100,0

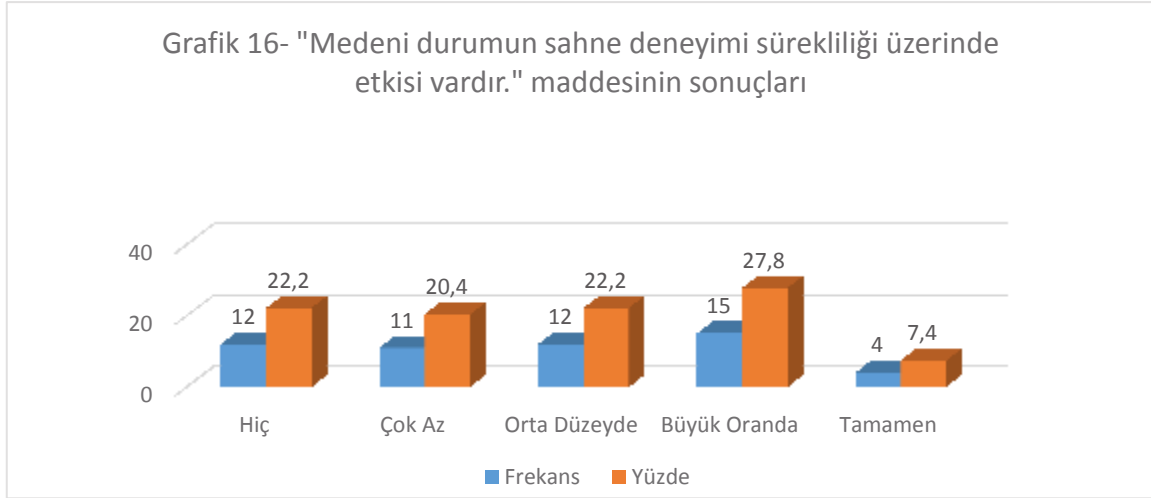
Tablo 15'e göre, "Büyük Oranda" katılma derecesini 15 kişinin seçtiğini ve yine 12 kişinin de "Tamamen" i seçtiğini görmekteyiz.



**Tablo 16-** Medeni Durumun Sahne Deneyimi Sürekliliği Üzerindeki Etkisi

	f	%
<b>Hiç</b>	7	13,0
<b>Çok Az</b>	6	11,1
<b>Orta Düzeyde</b>	15	27,8
<b>Büyük Oranda</b>	12	22,2
<b>Tamamen</b>	14	25,9
<b>Toplam</b>	54	100,0

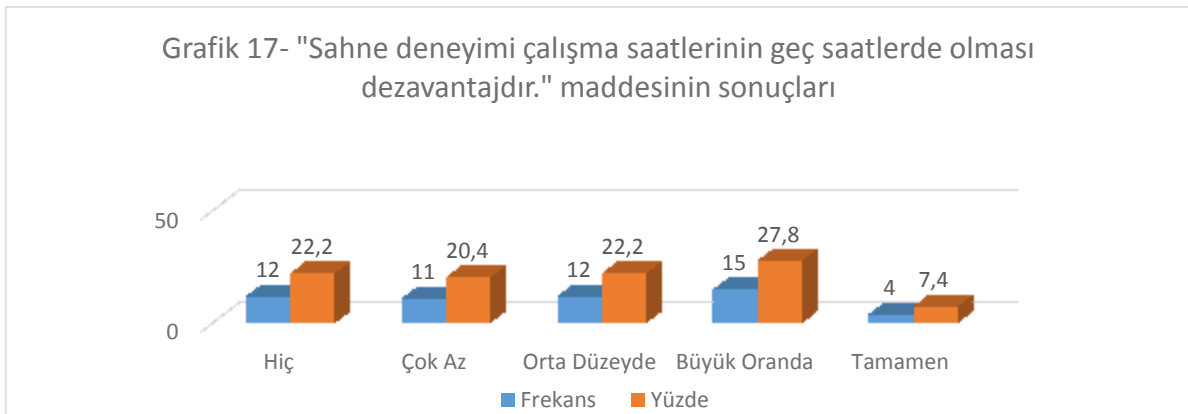
Tablo 16'ya bakıldığında, "Orta Düzeyde" ve "Tamamen" seçeneklerinin sırasıyla 15 ve 14 kişi tarafından işaretlendiği gözleniyor.



**Tablo 17-** Sahne Deneyimi Çalışma Saatlerinin Geç Saatlerde Olmasının Dezavantaj Olması

	f	%
<b>Hiç</b>	1	1,9
<b>Çok Az</b>	6	11,1
<b>Orta Düzeyde</b>	14	25,9
<b>Büyük Oranda</b>	15	27,8
<b>Tamamen</b>	18	33,3
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 17 incelendiğinde, "Hiç" katılma derecesini 1 kişinin seçtiğini ve "Tamamen" seçeneğini 18 kişinin seçtiği görülmektedir.

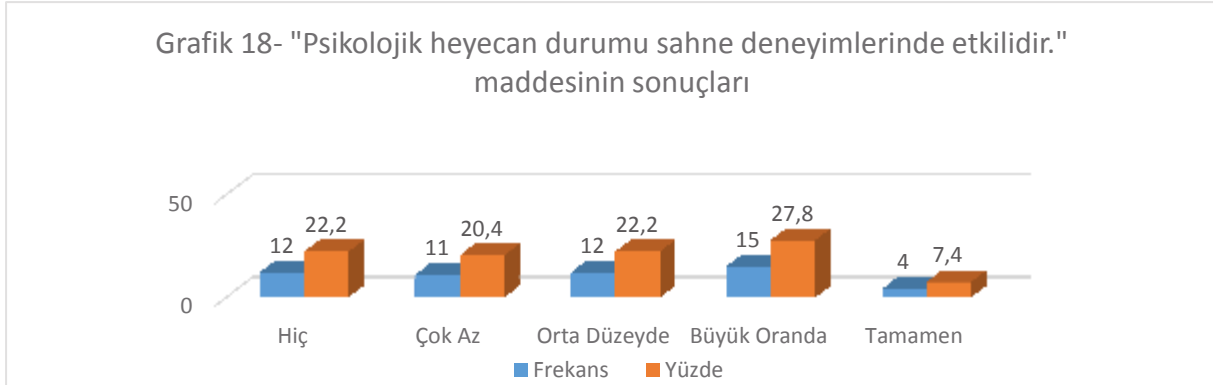


**Tablo 18-** Psikolojik Heyecan Durumu Sahne Deneyimlerine Etkisi

	f	%
<b>Çok Az</b>	2	3,7
<b>Orta Düzeyde</b>	9	16,7
<b>Büyük Oranda</b>	22	40,7
<b>Tamamen</b>	21	38,9
<b>Toplam</b>	54	100,0



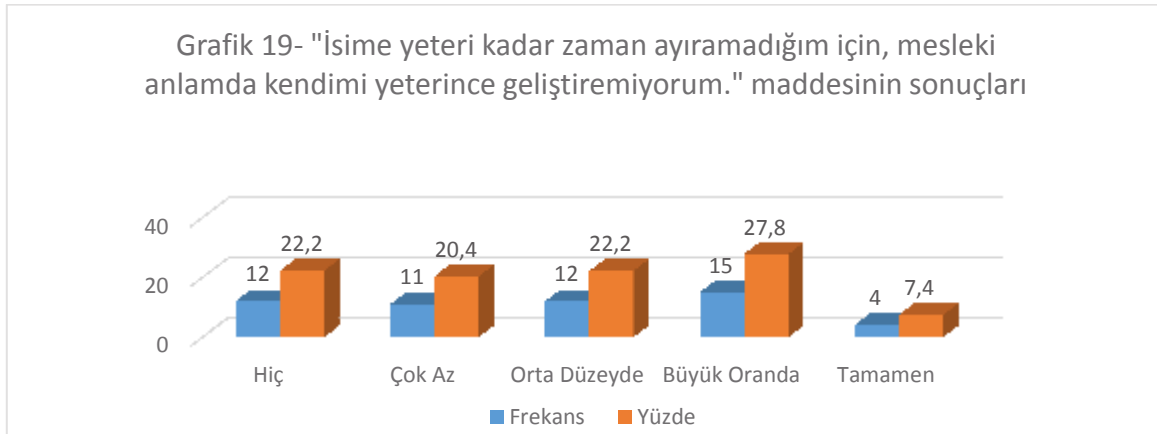
Tablo 18'e bakıldığında, "Hiç" seçeneğinin kimse tarafından işaretlenmediğini görmekteyiz. "Büyük Oranda" ile "Tamamen" seçeneklerinin arasında sadece 1 fark olması (sırasıyla 22,21) da dikkat çekici bir durumdur.



**Tablo 19-** "İşime Yeteri Kadar Zaman Ayıramadığım İçin Mesleki Anlamda Kendimi Yeterince Geliştiremiyorum" maddesinin sonuçları

	f	%
<b>Hiç</b>	12	22,2
<b>Çok Az</b>	11	20,4
<b>Orta Düzeyde</b>	12	22,2
<b>Büyük Oranda</b>	15	27,8
<b>Tamamen</b>	4	7,4
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 19'a göre, "Büyük Oranda" seçeneğini 15, "Hiç" ve "Çok Az" seçeneklerini de 12şer kişi işaretlemiştir.



**Tablo 20-** "Sahne Deneyimi Yaşayan Kadın Müzik Öğretmenleri İş ve Ev Hayatında Denge Kurmak İsterken Bazı Şeylerden (Uyku, Hobi vb.) Feragat Etme Durumu

	f	%
<b>Çok Az</b>	4	7,4
<b>Orta Düzeyde</b>	13	24,1
<b>Büyük Oranda</b>	22	40,7
<b>Tamamen</b>	15	27,8
<b>Toplam</b>	54	100,0

Tablo 20 incelendiğinde, “Hiç” seçeneğinin kimse tarafından işaretlenmediği görülmektedir. 22 kişi “Büyük Oranda” katılma derecesini seçmiştir.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

### SONUÇLAR

Çalışmada elde edilen sonuçlar bu bölümde özetlenmiştir. Sonuçlara yönelik önerilerde bu bölümde yer almaktadır.

- Ankete katılan kadın müzik öğretmenlerinin eğitim amaçlı sahne deneyimi yaşadıklarını söyleyebiliriz.
- Çalışılan kurumda, ses sistemi gibi teknik alt yapı malzemelerinin sahne deneyimi üzerinde anlamlı bir etkisi olduğunu düşünebiliriz.
- Kurum yöneticilerinin sahne deneyimi çalışmalarını üzerinde etkili olduğunu söyleyebiliriz.
- Üniversitede alınan eğitimin sahne deneyiminde önemli katkıları olduğu söylenebilir.
- Çalışılan bölgenin toplumsal ve kültürel yapısının sahne deneyimi üzerinde ciddi bir etkisi olduğunu söylememiz mümkündür.
- Bireysel farklılıklardan ve farklı sahne deneyimlerinden kaynaklandığını düşünebiliriz. Bu durumdan kadın olmanın dezavantaj olmadığını söyleyemeyeceği sonucunu çıkarabiliriz.
- Sahne deneyimi konusunda erkeklerin daha avantajlı olduğu fakat diğer seçeneklerdeki eşitliklere de bakıldığında bu konunun bir tartışma konusu olabileceği düşüncesine varmamız da mümkündür.
- Erkek müzisyenlerin kadın müzisyenlere göre bir adım önde olduğu fikrinin az bir farkla da olsa önde olmadığı fikrinden daha etkili olduğu söylenebilir.
- Kadınların özgüvenlerinin yerinde olduğunu düşünebiliriz.
- Sahne deneyimi konusunda kadın müzisyenlere bir önyargının var olduğunu söyleyebiliriz.
- “Hiç” ile “Çok Az” katılma derecelerini seçen kişilerin toplamının; “Orta Düzeyde”, “Büyük Oranda” ve “Tamamen” katılma derecelerini seçenlerin toplamından az olması nedeniyle sahne deneyimi konusunda kadın müzisyenlere karşı olumsuz görüşlerin var olduğunu düşünebiliriz.
- Sahne deneyimi çalışmalarında cinsiyet ayrımı olmamalı ve iş neyi gerektiriyorsa o yapılmalı düşüncesinin etkin olduğu ve profesyonelliğe önem verildiği anlamını çıkarabiliriz.
- Kadın müzik öğretmenlerinin özellikle hemcinsleriyle çalışmayı istememesi durumu daha etkilidir diyebiliriz.
- Kadın müzik öğretmenlerinin ek gelir sağlayacak sahne deneyimini yapmayı anlamlı bir oranda istemediklerini ve bunun sebebinin yeterli maddi kaynaklara sahip olma durumlarından kaynaklandığını söylememiz mümkündür.

- Öğretmenlerin mesleklerinden memnun olmadıklarını aslında eğiticiликten çok icracılığa yönelmek istediklerini düşünebiliriz.
- Medeni durumun sahne deneyimi üzerinde etkisi orta düzeyde vardır.
- Sahne deneyiminde çalışma saatlerinin geç olmasının kadın müzik öğretmenleri için dezavantaj olduğunu söylememiz mümkündür.
- Heyecan faktörünün kadın müzik öğretmenlerinin sahne deneyimini etkilediğini söylemek mümkündür.
- Zamanın mesleki anlamdaki gelişime etkisi olduğu söylenebilir.
- Ankete katılan kadın müzik öğretmenlerinden evli veya nişanlıların sayısının fazla olduğu ve bu durumdan bekârlara oranla daha fazla etkilendiği yorumu yapılabilir.

## ÖNERİLER

Çalışılan kurumdaki teknik alt yapı malzemeleri zenginleştirilmeli ve bu profesyonel bir el yardımı ile olmalıdır. Okul müdürü, bilgisayar öğretmeni vb. kişilerce değil müzik öğretmenin kendisi tarafından ya da ses sistemi uzmanı müzisyen ya da müzik öğretmeni kişilerce ekipmanlar temin edilmelidir.

Çalışılan kurumun yöneticilerinin kadın müzik öğretmeni üzerindeki etkisinin olumsuz yönde olduğunu düşünürsek eğer bu olumsuzluğun temel sebebinin kadın müzik öğretmenin sahne deneyimine olan güvensizliği şeklinde yorumlayabiliriz. Genel anlamda yöneticiler erkek olduğu için kadın müzik öğretmeni yetersiz görüp erkeği tercih etme eğiliminde olabilirler. Bu durumun kırılması için kadın müzik öğretmenlerinin ekstra bir çaba içinde olmasından çok hali hazırda örnekler sunularak aslında neler yapılabileceği gösterilmelidir.

Lisans eğitimi boyunca alınan eğitimin etkin olduğu sonucuna bakarak; ders içeriklerinin teoriden çok uygulamaya ve sahne deneyimi alanına hazırlayıcı olmasına önem verilmesi gerektiğini söyleyebiliriz.

Kadın müzik öğretmenin sahne deneyimine çalıştığı bölgedeki toplumsal ve kültürel yapının etkisinin olduğu sonucuna bakarak bölgenin önyargısının veya olumsuz düşüncesinin kırılması için yöresel etkinliklerle başlanıp yapılması istenilen etkinliklere doğru yol alınması gerektiği düşünülebilir. Kadın müzik öğretmenin müzikal performansı rock müzik kapsamındaysa ve kendisi İç Anadolu'da görev yapıyorsa eğer öncelikle İç Anadolu insanının beklentisini karşılayacak bir konser ya da etkinlik düzenlemesi ve bir kaç yöresel türküyü rock formunda sentez etmesi dinleyiciyi bir sonraki rock temalı konsere hazırlayabilir. Çünkü artık kulağı aşına olacaktır ve yavaş yavaş alışma evresine geçecektir.

Sahne alma konusunda kadınların dezavantajlı olup olmadığı durumunun sorusunda sonuçların birbirine yakın olması biraz feminist bir yaklaşımla bu maddenin cevaplandığı anlamına gelebilir. Yani kadın müzik öğretmenleri aslında bunun bir dezavantaj olmadığını düşünüyor aslında böyle bir algının olduğunu düşünüyor fakat kabullenmek istemiyor.

Kadın müzik öğretmenlerinin karşı cins ile sahne deneyiminde bulunmasının toplumsal açıdan yanlış değerlendirileceğini düşünmesini ve bu sebeple de sahne deneyiminde bulunmadığını düşünüp bu durumun giderilmesinin bir süreç olduğunu ve zamanla düzelebilecek bir durum olduğunu söyleyebiliriz.

Kadınların sahne deneyimi olanaklarının iyileştirilmesi sonucunda öğretmenliğe yönelimlerinin azalacağı varsayımında bulunabiliriz ve bu azalmanın olumlu bir durum olduğunu düşünebiliriz. Çünkü her müzik öğretmenliği mezunu öğretmen olmaya zorlanmaz ve belki öğreticilikte yeterliliği az olanlar da öğretmen olmuş sayılmaz. Sahne deneyimi çalışma saatlerinin geç saatlerde yapılıyor olmasına köklü bir çözüm getirmek mümkün olmasa da kadınların da sahne deneyimi yaşamaları için daha makul saatlerde sahne çalışmaları yapılabilir. Kadın müzik

öğretmenlerinin kadın olmalarının gerektirdiği bazı sorumluluklar doğrultusunda kendilerini geliştirmeleri daha yavaş ve zaman alıcı olabiliyor.

## KAYNAKÇA

Cusick, S. G. (1994). **Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem**, Perspectives of New Music, vol. 32, no. 1, (winter), pp. 8-27.

Davis, V. W. (2006). **Beginning music education students' and student teachers' opinions of skills and behaviors important to successful music teaching**. Contributions to Music Education, 27-40.

Kebapçılar, F. P., & Kutluk, F. (2009) **Müziyen Beyni: Profesyonel Kadın Müzisyenlerle Müzik Eğitimi Almamış Kadınların Müziği Algılayışındaki Farklar: Bir fMRI Çalışması**. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim dalı yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Koskoff, E. (1995). **When women play: The relationship between musical instruments and gender style**. Canadian University music Review/Revue de musique des universités canadiennes, 16(1), 114-127.

Moisala, P. (1999). **Musical Gender in Performance**. Women & Music, 3, 1.

Nacakcı, Z., Dalkıran, E. (2011). **Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Sınavına Yönelik Kaygıları**. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(5), 46-56.

Robertson, C. E. (1987). **Power and gender in the musical experiences of women**. Women and music in cross-cultural perspective, 225-244.

## İnternet Kaynakları:

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

<http://global.britannica.com/art/musical-performance> Erişim tarihi: 06.09.2016

[http://study.com/articles/Careers\\_in\\_Music.html](http://study.com/articles/Careers_in_Music.html) Erişim tarihi: 06.09.2016  
[http://study.com/articles/Careers\\_in\\_Music.html](http://study.com/articles/Careers_in_Music.html)

EK

ANKET FORMU

Kadın Müzik Öğretmenlerinin Sahne Deneyimleri Üzerine ilişkin sorularda her bir maddeyi okuduktan sonra katılma derecenizi gösteren seçeneğin altındaki kutuya (x) işareti koyunuz.	Katılma Derecesi				
	Tamamen	Büyük Oranda	Orta Düzeyde	Çok Az	Hiç
	5	4	3	2	1
1. Çalıştığınız kurumda eğitim amaçlı sahne deneyimi çalışmalarında bulunuyor musunuz?					
2. Çalıştığınız kurumda ses sistemi gibi teknik alt yapı malzemelerinin sahne deneyimi çalışmaları üzerinde etkisi var mıdır?					
3. Çalıştığınız kurum yöneticilerinin sahne deneyimi çalışmaları üzerinde etkisi var mıdır?					
4. Üniversitede aldığınız eğitimin düzeyinin sahne performans düzeyleri üzerine etkisi var mıdır?					
5. Çalıştığınız bölgedeki toplumsal ve kültürel yapının sahne deneyiminiz üzerinde etkisi var mıdır?					
6. Sahne deneyimi konusunda kadın olmak bir dezavantajdır.					
7. Sahne deneyimi konusunda erkekler daha avantajlıdır.					
8. Erkek müzisyenler kadın müzisyenlere göre bir adım daha öndedir.					
9. Kadınlar sahne yeterliliklerini ispatlamak için erkeklerle göre daha çok çalışmak zorundadır.					
10. Sahne deneyimi konusunda kadın müzisyenlere ilişkin olumsuz önyargı vardır.					
11. Sahne deneyimi konusunda camiada kadın müzisyenlere ilişkin olumsuz görüşlere şahit oldum.					
12. Sahne deneyimi çalışmalarında cinsiyet ayrımı olamaz, iş neyi gerektiriyorsa o şekilde davranılmalıdır.					
13. Karşı cinsle sahne deneyiminde bulunmak, toplum içinde yanlış anlaşılmalara sebep olacağından hemcinslerimle çalışmayı tercih ediyorum.					
14. Ek gelir sağlayacak sahne deneyimi çalışmaları yapıyorum.					
15. Sahne deneyimi konusunda daha iyi maddi imkânlar verilmesi durumunda farklı bir işte çalışmayı isterdim.					
16. Medeni durumun sahne deneyimi sürekliliği üzerinde etkisi vardır.					
17. Sahne deneyimi çalışma saatlerinin geç saatlerde olması dezavantajdır.					
18. Psikolojik heyecan durumu sahne deneyimlerinde etkilidir.					
19. İşime yeterli kadar zaman ayıramadığım için, mesleki anlamda kendimi yeterince geliştiremiyorum.					
20. Sahne deneyimi yaşayan kadın müzik öğretmenleri iş ve ev hayatında denge kurmak isterken bazı şeylerden (uyku, hobi vb. ) feragat etmektedir.					

## MİRİAM SCHAPIRO VE FAMAJ

**Gülşah TONTU ÖZDEMİR**

Arş. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
gulsahontu@gmail.com

### ÖZET

Miriam Schapiro, büyük ölçüde erkeklerin baskın olduğu Amerikan soyut sanatının zamanında, yani 1950'lerde sanat dünyasına adımını atmış sanatçılardan biridir. Schapiro konu olarak, hem Yirminci yüzyılda bir sanatçı olarak kadının konumunu hem de Yirminci yüzyıl kültüründe bir kadın olarak kadının konumu eserlerinin merkezine almıştır. 1970'lerde sanatın üzerinde oluşan baskınlık feminizme kaymış ve kadın sanatçılar için birçok radikal eylemin gerçekleştiği yeni bir dönem başlamıştır. Amerika'da kolektif kadın çalışmalarının gerçekleştirildiği, kadın sanatçıların özgürleşmelerinden bahsedildiği, müzelerin baskıya uğradığı ve sorgulandığı ve sanat tarihinin tekrar yazılmaya başlandığı bu dönemde Schapiro da kendisinin icat ettiği "famaj"larıyla Feminist sanatın öncü sanatçılarından biri olarak yerini almıştır. Famajların tasarımları son derece süslü ve dekoratiftir. Onun çalışmaları sanat ve zanaat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır. Schapiro kadınların kültür ve yaşam alanlarından yorganlar, nakışlar, giyim ve çeşitli ev eşyaları gibi başlıca simgelerin görsellerini kullanmış ve kadın kimliğinin, kadın sanatının domestisiteden kurtarılarak, ön plana çıkartılmasını amaçlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Miriam Schapiro, Feminizm, Famaj, Kolaj-Resim, Sanat – Zanaat

### 1. GİRİŞ

Tarih boyunca erkeğin egemenliği dinin de etkisiyle felsefe, bilim, sanat gibi birçok alanda kabul görmüş ve kadın hiçbir tarih sayfasında yer alamamıştır. Feminizm ile tarih sayfalarını zorlayan, kadının toplumsal rollerini sorgulayan ve hem sanatın hem bilimin tarihini yeniden yazmaya çalışan bilinçli bir kadın hareketi ortaya çıkmıştır. "Feminizm; toplumsal yapı birimlerini sorgular ve çözümlemeye çalışır... Feminizm bir yandan da kadının durumunu iyileştirme arayışında"dır (Polat, 2014, 55). 1960'larda gelişen 1. Dalga Feminist akım ve 1970'lerde gelişen 2. Dalga Feminist akım sanatı da fazlasıyla etkilemiş ve sanat tarihi baştan sona sorgulanmıştır. "Mevcut sanat tarihi incelendiğinde neredeyse hiç kadın sanatçıdan bahsedilmemiştir. Bu haksızlıktan ötürü kadın sanatçılar harekete geçmiştir. Dilbilimi araştırmalarıyla tarih anlamına gelen 'history' kelimesinin açılımı yapıldığında 'his-story' sözcüklerine dönüşmesi tepkiyi daha da artırmıştır. Toplumsal yaşam içerisinde kadının ikincil konumu farkında olmadan yazınsal dilde de kullanılmıştır. yani bugüne kadar kullandığımız 'tarih (history)' kelimesi bile erkeğin tarihi sürecini ifade eder şekilde düşünülmüştür" (Korkmaz, 2006, 22). Kadının yaptığı üretimin el işi, dekoratif malzeme olarak görülmesi ve sanat değil zanaat sayılması feminist sanatçıların en çok mücadele verdiği durumlardan biridir. "Bu döneme kadar, kadın kültürü güdümlü olarak yüksek sanata dahil edilmediği gibi, kadının ev ortamında ürettiği el işi kategorisine giren işler de sanat kategorisine dahil edilmemiştir. Hatta bu işler, erkek merkezci bakış açısıyla küçümsenerek, kadının domestikliğini ve edilgenliğini simgeleyen unsurlar olarak yansıtılmıştır" (Ersen, 2010, 74-75). Tarih boyunca küçümsenen kadın üretimi Freud, Marx gibi bilim insanları tarafından da küçümsenmiştir. Freud bir yazısında "kadının yaptığı el işlerinden, bilinçsiz yaratık ürünleri olarak bahsetmiştir" (Polat, 2014, 53). Feminizmin önde gelen isimleri, erkek egemen toplumun geri plana attığı ve sanat olmadığını iddia ettiği kadın üretimlerinin sanat eseri olduklarını iddia etmiş ve büyük tartışmalara sebep olmuşlardır. "Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist Sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuş, yeni yazılan sanat tarihlerinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır" (Özlu, 2016). Bunların üzerine Linda Nochlin 1973 yılında Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok? adlı makalesini de yayınladığında feminist kuramın savunucuları kendilerinden önceki ve çağdaşı olan kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak kendilerine onları sanat tarihine kazandırmak gibi bir amaç edinmişlerdir.

## 2. MIRIAM SCHAPIRO

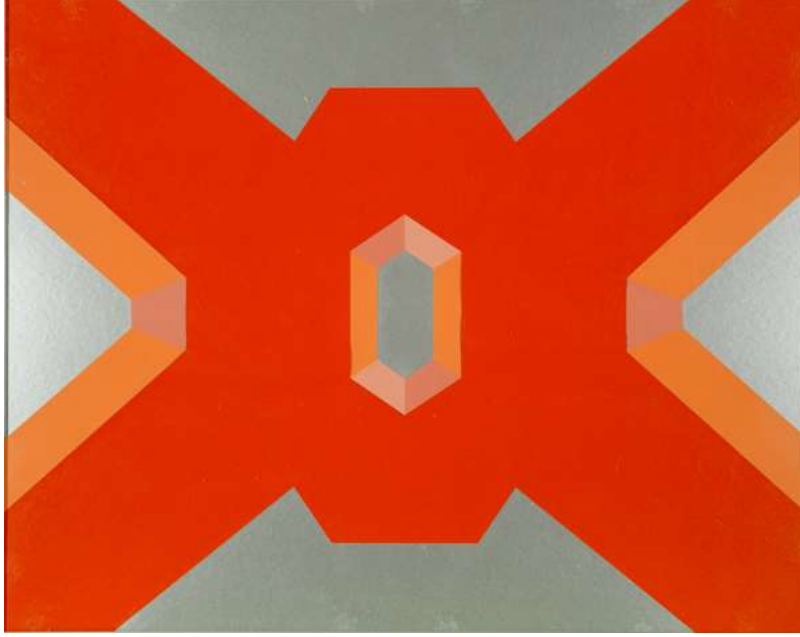
Feminizmin güçlü ismi olan Miriam Schapiro (Resim 1), büyük ölçüde erkeklerin baskın olduğu Amerikan soyut sanatının zamanında, yani 1950’lerde sanat dünyasına adımını atmış sanatçılardan biridir. Takma adı Mimi Appleseed olan Schapiro, yaptığı çalışmalarla hem geleneksel kadın el sanatlarını onurlandırmış hem de kendinden önce var olan kadın sanatçılara saygı ve bağlılığını



**Resim 1. Miriam Schapiro, 1923 – 2015**

göstermiş bir sanatçıdır. Schapiro eserlerinin merkezine, hem Yirminci yüzyılda bir sanatçı olarak kadının konumunu hem de Yirminci yüzyıl kültüründe bir kadın olarak kadının konumunu konu almıştır. Schapiro, kariyerinin ilk yıllarında, bir kadın olarak kendi rollerini annelik sembolleriyle birleştirme çalışmaları yapmıştır. 1963te gerçekleştirdiği “Mabetler” Serisi Schapiro’nun ilk artistik başarısıdır. Özellikle Mabetler Serisi ile ilişkili olan 1968 yılında yaptığı “Big Ox No: 1” adlı eseri (Resim 2) en ünlü çalışmalarından biridir. Kol ve bacaklarını açmış anaç bir yapı biçimindeki çalışmasının merkezinde yumurta şeklinde duran küçük pencere vardır... 1970’lerin başından itibaren Mary Cassatt ve Georgia O’keefe’nin röprodüksiyonlarını ve fotoğraflarını içeren resimler ve kolajlar yapmıştır. 1980’lerde kendi eski otoportrelerinin üzerine Frida Kahlo’nun portresini boyamakla meşgul olmuş, 1990’lara gelindiğinde ise Rus Avangard kadınlarını çalışmalarına dahil etmeye başlamıştır. Schapiro’ya göre Rus Avangard’ı kadınların eşitliğini düşünebilmek açısından Modern Sanatın önemli bir unsuru olmuştur.

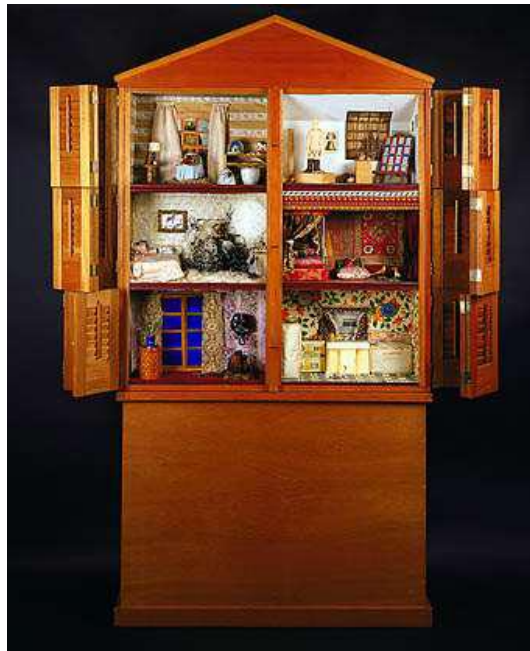
1970’lerde Schapiro ve Amerikan Yahudi Soyut sanatçısı olan kocası Paul Brach California’ya taşınmış ve ikisi de California Üniversitesi Sanat bölümünde ders vermeye başlamışlardır. Schapiro hemen ardından Valencia’daki California Sanat Enstitüsünde Judy Chicago ile birlikte Feminist Sanat



**Resim 2. Miriam Schapiro,1968, Big Ox No:1, Tuval Üzerine Akrilik, 183 x 203 cm, Brooklyn Müzesi**

Programını kurmuştur. Program, sanattaki kadın eşitsizliği ile ilgili sorunları bilinç yükseltme toplantıları, kişisel itiraflar ve teknik eğitim aracılığıyla kurumsal bir ortamda dile getirmiştir. Schapiro ve Chicago, daha az kişisel ve daha fazla kamusal sürecin olduğu bir sanat ortamı oluşturmayı istemişlerdir.

1972’de “Kadın Evleri Sergisine “Dollhouse” (Resim 3) isimli çalışmasıyla katılmıştır. Çalışmada 6 ayrı odadan oluşan bir ev tasvir edilmiş ve her bir oda üzerinden kadının toplumda oynadığı belirgin roller ve bu roller arasındaki çatışmalar vurgulanmıştır. Eserindeki tüm mobilya ve ev aksesuarları çeşitli hurda parçaları kullanılarak oluşturulmuştur. Dollhouse Feminist sanatın en iyi bilinen simgelerinden biri olmuştur.



**Resim 3. Miriam Schapiro,1972, Dollhouse, Ahşap ve Karışık Medya, 213 x 101.6 x 23 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi**



1970'lerden itibaren Schapiro, Famaj adını verdiği kolajlar yapmaya başlamıştır. “Kadınların yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediği görüşüne tepkili olması, Chicago gibi Onu'da bu düşüncenin aksine yönelik çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Schapiro bu karşı çıkışı, kadınlarla özdeşleştirilen eşyaları kullanarak gerçekleştirmiştir. Kendisinin “Femmage” adını verdiği, dantel, kumaş parçaları, düğme, payet gibi genellikle kadınların el işlerinde kullandıkları sıradan nesnelere ölçülü aralıklarla kullanıp, üst üste bindirerek, kolaj tekniğinde kendine ait bir tarz geliştirmiştir” (Korkmaz, 2006,49-50). Genellikle tekstil ve el sanatlarında bulunan ve "kadın işi" olarak adlandırılan bu nitelikler o dönemin sanatında ayıplanmaktadır. Schapiro da bunu eleştirmek amacıyla kadınların kültür ve yaşam alanlarından kumaş parçaları, nakışlar, kıyafetler ve çeşitli ev eşyaları gibi başlıca simgelerin görsellerini kullanmış ve kadın kimliğinin, kadın sanatının domestikiteden kurtararak, ön plana çıkartılmasını amaçlamıştır. 1977-1978 yıllarında Melissa Mayer tarafından yazılmış olan “Ayağını yorganına göre uzat: Kadının korunması ve montajlanması üzerine bir inceleme – Famaj” (Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE) adlı makalesinde kadınlar tarafından kullanılan uygulamalardan dikiş, nakış, ipek, payet, mendil, boncuk, tafta, duvar kağıdı, aplike yapmak, kesmek, biçmek, pişirmek ve benzeri geleneksel kadın tekniklerinin kullanıldığı kolaj, montaj, dekopaj ve fotomontaj faaliyetlerini Famaj ile ilişkilendirmiştir. “Schapiro; ‘Evde kadınların yaptıkları sanattır, neden bunlar sanat eseri olarak atölyemizde sergilenmiyor’ anlayışıyla Pattern and Decoration Movement / Desen ve Dekorasyon Hareketi'nin kuruculuğunu yaparak, sanat dünyasının dikkatini bu çalışmalara çekmiştir. Bu dönem feminist sanatçıları tarafından el işleri yüksek sanat statüsüne yükseltilmeye çalışılmıştır. Yüksek sanat kavramının erkek merkezci bir bakış açısıyla, sadece erkeklerin sanat yapıtlarını içermesi eleştirilmiştir” (Ersen, 2010, 75). Amerika'da kolektif kadın çalışmalarının gerçekleştirildiği, kadın sanatçıların özgürleşmelerinden bahsedildiği, müzelerin baskıya uğradığı ve sorgulandığı ve sanat tarihinin tekrar yazılmaya başlandığı bu dönemde Schapiro da kendisinin icat ettiği "famaj"larıyla Feminist sanatın öncü sanatçılarından biri olarak yerini almıştır. Tasarımları son derece süslü ve dekoratif olan çalışmalar, Schapiro'nun kendisinden önceki kadın sanatçıların çalışmalarına da yer yer



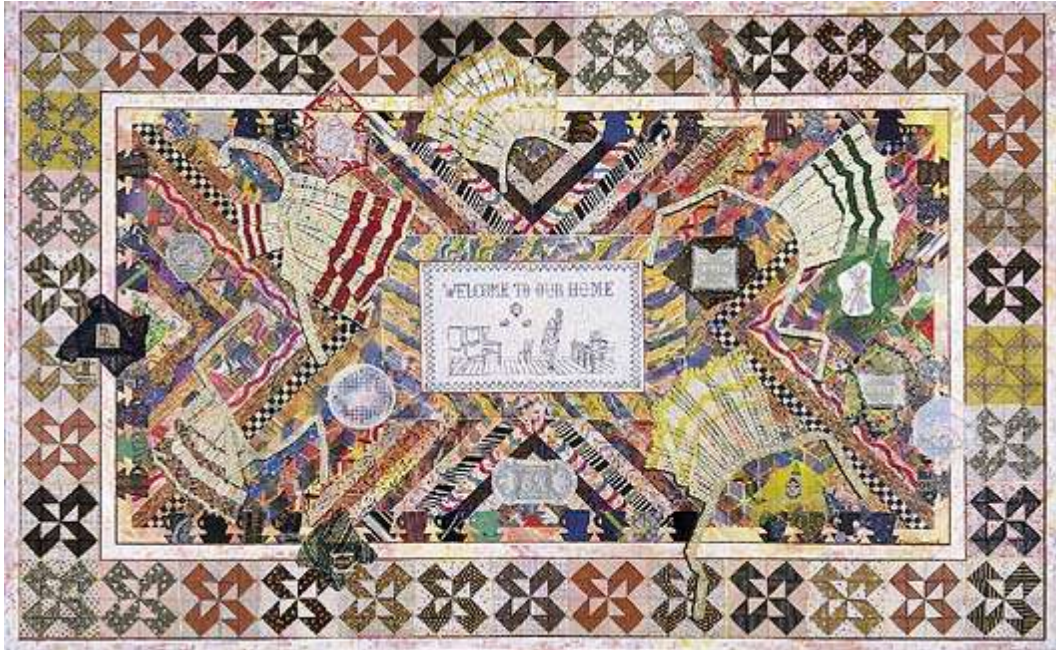
**Resim 4. Miriam Schapiro, Enriquetta Pena, 1976, Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir, Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 109.2 x 86.3 cm**

gönderme yapmaktadır. Schapiro bu feminist kolajlarında genellikle desenli kumaş artıklarını katmanlı bir şekilde yerleştirerek kullanmıştır. Çalışmalarında akrilik boya ile yüksek oranda doymuş renkler eşliğinde bazen kağıt bazen de tuval tercih etmiştir. Kadınların geleneksel sanat formlarını vurgulamak adına sık sık çiçekli kumaşlar ya da tasarımlar kullanmıştır. Schapiro, sanatı daha

demokratikleştirmeye çalışmış, kumaş, işleme ve incelik içeren famaj işlemleri maskülen temsili eleştirmeyi amaçlamıştır” (Ersen, 2010, 75). Kısacası onun çalışmaları sanat ve zanaat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmıştır. Schapiro'nun eserleri Ulusal Sanat Galerisi, Yahudi Müzesi (New York) ve Flomenhaft Galerisi gibi büyük müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Sanat yaşamı boyunca başta 1987'de Guggenheim'dan aldığı özel burs ve Kolaj Sanatı Derneği'nden aldığı “Yaşam Boyu Değerli Sanatçı Ödülü” olmak üzere birçok ödül almıştır. 20 Haziran 2015'te, 91 yaşında, New York'da hayata gözlerini yummuştur. “Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir” (1976), “Mary Cassatt ve Ben” (1976), “Harikalar Diyarı” (1983), “Edebildiğim Kadar Hızlı Dans Ediyorum” (1984), “Kış Bahçesi” (1988), gibi eserler famaj çalışmaları arasında sayılabilmektedir.

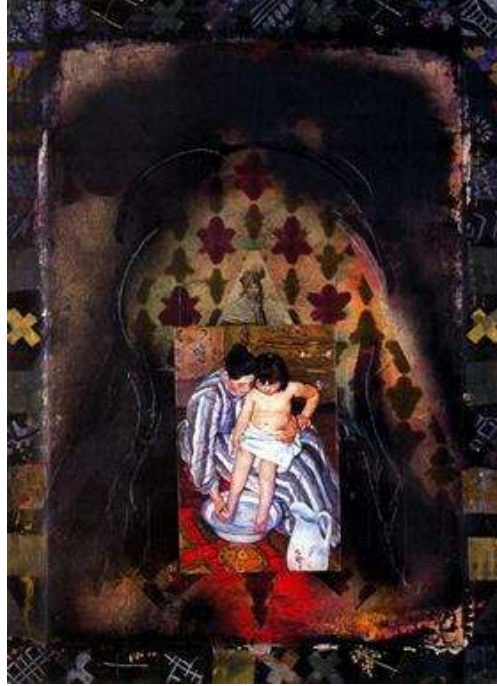
Orjinal adı “My Nosegays Are For Captives” olan çalışma “Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir” (Resim 4) isimli çalışma Schapiro tarafından 1976 yılında gerçekleştirilmiştir. “Tutsaklar simgesel olarak domestisite içine hapsedilmiş ev kadınlarıdır ve görsel olarak mutfak önlüğü olarak temsil edilmektedirler. Çalışmanın dantel ve elişinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan da, bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarılabilir. Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmektedir” (Ersen, 2010, 74). Tuval üzerine akrilik ve kumaş parçalarından yapılmış olan bu famajın üzerine yazılmış olan “My Nosegays Are For Captives” yazısı Enriquetta Pena tarafından işlenmiştir. Bu da eseri ortak bir kolaj çalışması yapmaktadır.

Schapiro'nun bir diğer famaj çalışması da “Harikalar Diyarı” (Resim 5) adlı kolajdır. 1983 yılında yaptığı çalışmada “kadına ait bir uğraş olarak görülen nakışlı bir çerçeve ve kumaş desenleri hareketli bir zemin olarak kullanılmıştır. Schapiro zeminin üzerine, mutfak önlükleri, dantel peçeteler, payetler ve oyalarla süslemiş ve tam ortasına da üzerinde “Evimize Hoş Geldiniz” yazılı bir kağıt yapıştırılmıştır. Bu kağıdın altında her evde olabilecek bir görünüm resmedilmiştir. Schapiro, bu ve benzeri resimlerini kadınları sadece ev ve eliş yapan yaratıklar olarak görenler için yapmıştır. Böylelikle aslında kadınların resimdeki malzemeleri kullanarak hem eliş hem de sanat yapabileceklerini ifade etmiştir”(Korkmaz, 2006, 50). Ev, yelpaze ve kalp gibi belirgin motifler onun eserlerinde tek bir konu yada konular kombinasyonu olarak sık sık görülür. Çaydanlık ve bardaklar, nakışlı mendiller, kalpler ve çiçekler, önlük veya evler oluşturmak için kumaşlarla kolajlar yapmıştır. Genellikle kadınla ve aile hayatı ile ilişkili famajları sayesinde zanaat karşıtı asırlık bir önyargıyla savaşmıştır.



Resim 5. Miriam Schapiro, 1983, Harikalar Diyarı, Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 228.6 x 365.7 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi

Temel sanat tarihi kitaplarında kadın sanatçılardan bahsedilmeyişi Schapiro'yu bu konuda bir değişiklik yapmaya sevk etmiştir. Üniversite Sanat Derneği yönetim kurulu üyesi olarak kadın sanatçıların daha iyi tanıtılması gerektiğini ileri sürmüştür. Sanat tarihinin örnek kadın sanatçıları ile gerçekleştirdiği “İşbirlikleri” serisini, geçmişteki kadın sanatçılar hakkında farkındalık meydana getirmek için gerçekleştirmiştir. Buna en güzel örneklerden biri “Mary Cassatt ve Ben” (1976) (Resim 6) adlı çalışmasıdır. Mary Cassatt (1844-1926) gibi kadın bir ressam tarafından yapılmış bir resmin reproduksiyonunu kurdalalardan, kumaşlardan oluşan bir kolaj çalışması ile mix-medya şeklinde bir araya getirmiştir. Bu seride Mary Cassatt dışında onurlandırdığı diğer kadın sanatçılar Frida Kahlo (1907-1954), Elisabeth Vigee-Lebrun (1755-1842), Berthe Morisot (1841-1895), ve Sonia Delauney'dir.



**Resim 6. Miriam Schapiro,1976, Mary Cassatt ve Ben, Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 76 x 55.7 cm**

1980'lerin ortalarından itibaren kumaşlar, motifler ve daha dinamik fırça darbeleri kullandığı figüratif çalışmalara dönmüştür. Tiyatro ve danstan esinlenen Schapiro büyük tuvalere hareket halindeki yaratıcı kadın görüntüleri kullandı. “Edebildiğim Kadar Hızlı Dans Ediyorum” (1984) (Resim 7) adlı eserinde Schapiro, etrafı ailesi tarafından sarılmış bir dansçı olarak sembolik bir şekilde



**Resim 7. Miriam Schapiro, 1984, Edebildiğim Kadar Hızlı Dans Ediyorum, Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 323 x 213 cm, Michigan Üniversitesi Kütüphanesi**

kendisini sunar. Dansçı, sanatçının kendi çocukluğunda aldığı dans derslerindeki gibi yaratıcı bir kadın figürünü hatırlatmaktadır. Merkezdeki figürü çevreleyen daireler Sonia Delauney'den bir alıntıdır. Delauney'in tipik tuval üzerine akrilik boya ve kumaş kombinasyonu olmaksızın Schapiro, 1987 yılında Der Blaue Engel'deki ünlü şarkıcı rolü ile Marlene Dietrich'i karakterize etmiştir. 1980'lerin sonu ve 1990'larda Frida Kahlo ile veya 20. yüzyılın ilk yıllarında kadın sanatçılar Natalia Goncharova (Rus kübist ressam, 1881-1962), Liubov Popova (Rus konstrüktivist ressam, 1889-1924), Varvara Stepanova (Rus ressam ve tasarımcı, 1894-1958), Alexandra Exter (Rus ressam ve tasarımcı, 1882-1949), Delauney ve daha birçok sanatçıyla sayısız "işbirlikleri" yarattı. Hem kağıt hem de tuval üzerine yaptığı bu çalışmalar onun Rus kadın sanatçı atalarını onurlandırmak için gerçekleştirdiği eserlerdir. Conservatory/Kış Bahçesi (1988) (Resim 8) , Aztek Panteonundan önemli ve karmaşık bir ana tanrıça heykeli olan Tlazolteotl ile birlikte dekoratif arka plan malzemeleri arasında hayali bir mekanda yer alan Frida Kahlo'yu onurlandırmak adına yapılmış bir dizi resimden biridir. Schapiro'nun kullandığı parlak renkler, takılar ve desenli kıyafetler Kahlo'nun izlerini taşır (Salus, 2016).



**Resim 8. Miriam Schapiro,1988, Kış Bahçesi, Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 182 x 386 cm, Miami Üniversitesi Sanat Müzesi**

Schapiro, 1980'lerin ortaları civarında bir dizi eser ile kendi Yahudi kimliği ile ilgili çalışmalar ortaya koymuştur. "Benim Hikayem" ve "Kayıp ve Bulunmuş" adlı iki yeni çalışmasında daha önceden geliştirmiş olduğu ev şeklindeki tuvalerden kullanmıştır. Her iki tuvalin çatı kısmında da Yahudiliği temsil eden 7 kollu şamdan bulunmaktadır ve evlerin içini bölümlere ayırarak her bir bölüme Yahudiliği temsil eden sembeler yerleştirmiştir. Benim Hikayem'de geleneksel Yahudi ekmeği olan Challah örtüsü, Anne Frank fotoğrafları, bir sanat dersinde olan Frida Kahlo ve genç Chagal ve Naziler ve Yahudilerin Davut Yıldızı bulunmaktadır. "Kayıp ve Bulunmuş"da Schapiro'nun daha önce çok kez betimlediği Yahudi ikonografisinden: toplama kamplarında hayatta kalanlardan bir fotoğraf, İbranice elyazmalarından bir sayfa, Batı Duvarında bir Yahudi, Yahudi muskası olan tılsımlı bir kese ve diğer önemli amblemler (Salus, 2016).

#### 4. SONUÇ

Sonuç olarak Miriam Schapiro bir yandan kadın sanatçıların önünü açarken diğer yandan sanat tarihinde ilk denebilecek bir çalışma gerçekleştirmiş, kadınların sembolü haline gelen malzemeler ile feminist kolajlar yapmış ve adına famaj demiştir. Artık famaj denildiği zaman ilk akla gelen isim

Schapiro olacaktır. Sanatta öncü bir yaklaşımı ve çok farklı bir tarzı olan Schapiro Feminist Sanat hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak, daha parlak bir geleek için sayısız kadın sanatçının düşüncelerini cesaretlendirmiş ve meydan okumalarını sağlamıştır. Kolej ve üniversitelerdeki eğitim süresince öğretilen feminist sanat tarihi derslerinde onun etkisi görülmekte ve artık birçok kadın sanatçı sanat tarihi metinlerinde onun sayesinde temsil edilmektedirler.

## KAYNAKÇA

- ERSEN, N. L. (2010). **Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı**, Yedi: DEÜ GSF Dergisi, Sayı: 4, Sayfa 73 – 78
- KORKMAZ, F. D. (2006). **Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat**. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
- ÖZLÜ, Ö. (13 Mart 2016), **Feminist Sanat**, <http://ekstremlbilgi.com/sanat/feminist-sanat/>, Erişim: 14.09.2016
- POLAT, E. (2014). **Çağdaş Türk Resim Sanatında Başlangıcından Günümüze Kadın Figürü ve Feminist Sanatın Türk Sanatı ve Batı Sanatı İçindeki Yeri**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
- SALUS, C. (Mart, 2009), **Miriam Schapiro**, <http://jwa.org/encyclopedia/article/schapiro-miriam>, Erişim: 14.09.2016

## ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN EKO-MODAYA İLİŞKİN FARKINDALIK DÜZEYLERİ (HİTİT ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

Saliha AĞAÇ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, agacsaliha@gmail.com

Mücella BAYLAVLI<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, mucellabaylavli@hitit.edu.tr

### ÖZET

Doğal çevrenin önemli bileşenlerinden biri olan insanın, doğanın kaynaklarını sınırsızmış gibi bilinçsizce kullanması ekolojik dengeyi bozarak ciddi çevre sorunlarına zemin hazırlamıştır. Eko-Moda genel tanımıyla çevreci, geri dönüştürülebilir, yüksek kalite ürünlerin yer aldığı yeni moda akımı olarak tanımlanmaktadır. Eko-modanın amacı, devam ettirilebilir sistemler oluşturmak, çevreyi korumak, ürünlerin doğaya en az ölçüde zarar verecek şekilde dikkat edilerek üretilmesini sağlamak insana uygun tasarımlar yapmak, sosyal sorumluluğu artırıp bilinçli tüketiciler oluşturmaktır. Hızlı moda akımının da etkisi ile daha fazla tüketmeye yönelik üretim anlayışının ekolojik dengeye zararı yadsınamayacak kadar büyüktür. Gereğinden fazla üretim ile doğal kaynakları hor kullanmak, üretim ve tüketim faaliyetlerinde çevreyi dikkate almamak, çevre üzerindeki yükü artırmaktadır. Son günlerde hem dünya çapında hem de ülkemizde çevre sorunlarına karşı hassasiyet artmakta ve bu konuya dikkati çekmek, çözüm yolları bulmak için yeni yaklaşımlar ortaya atılmaktadır. Hızlı tüketime, işgücü sömürsüne karşı gelen, doğal liflerin kullanımı, organik tarımı, geri dönüşümü destekleyen, tamamıyla ekolojik bir üretim sürecini yaratma çabasında olan eko-moda kavramı, günümüz popüler yaklaşımlarından biridir. Sürdürülebilir bir gelecek için moda tüketicilerinin eko-modaya ilişkin algıları oldukça önemlidir.

Bu araştırma ile moda endüstrisinin hedef kitlelerinden birisi olan üniversite öğrencilerinin eko-moda kavramına ilişkin farkındalık düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada veri toplamak için öğrencilerin demografik özelliklerini ve eko-modaya ilişkin farkındalıklarının belirlenmesini hedefleyen beşli likert tipi soruların yer aldığı anket hazırlanmıştır.

Araştırmanın evrenini 2015-2016 eğitim-öğretim yılında Hitit Üniversitesinde kayıtlı tüm öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise; basit tesadüfi örnekleme yöntemi ile seçilen 200 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada kullanılan veri toplama aracından elde edilen veriler bilgisayar ortamında SPSS (Statistical Packaet For Social Scieeces) programı kullanılarak çözümlenmiş, sonuçlar tablolara dökülerek yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin, eko-modanın ne olduğuna ilişkin farkındalık durumlarının oldukça düşük düzeyde olduğu, eko-modaya ilişkin görüşlerinin kısmen katılıyorum düzeyinde olduğu tespit edilmiş; eko-modaya ilişkin sağlam bir bilgi birikimine sahip olmamalarından dolayı konuya ilişkin güçlü bir görüş belirtmedikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eko-moda, sürdürülebilirlik, çevreyle ilgili farkındalık, yavaş tüketim.

## AWARENESS LEVELS OF UNIVERSITY STUDENTS ABOUT ECO-FASHION (HITTITE UNIVERSITY EXAMPLE)

### ABSTRACT

The fact that humans, who are among the important components of natural environment, have used the natural resources as if they are unlimited and accordingly spoiled the ecological balance, has triggered serious environmental problems. Eco- fashion, in general, defined as a new fashion trend in which environmental friendly, recyclable, high quality products are used. The aim of eco-fashion is to create sustainable systems, protect the environment, make the products to be produced so as to cause minimum harm to nature, to design according to human, to increase social awareness and to create conscious consumers. The harm of excessive consumption habit, due to effect of rapid fashion trend, is incontrovertibly high. Mishandling the natural resources by redundant production, nt caring about the environment in production and consumption activities, increases the load on environment. Recently the sensitivity towards environmental problems in the world and in our country increases and new approaches are suggested so as to raise awareness about this issue and find means of solution. Eco-fashion concept which defies rapid production, labor exploitation and supports usage of natural fibers, organic agriculture and recycling, is one of the popular approaches today. For a sustainable future, the perceptions of fashion consumers related with eco-fashion is very important.

By this research, the aim is to determine the awareness level of university students which are one of the target audiences of fashion industry. In the research scan model was used. For collecting data, a survey including five point Likert scale style questions aiming to determine the demographic properties and their awareness about eco-fashion was prepared.. The sampling application process of the survey still continues.

Study universe comprises all the students enrolled in Hitit University in the academic year 2015-2016. Sample of the study comprises 200 students selected by random sampling method. Data obtained from the data collection tool used in the study were analyzed on computer medium using the SPSS (Statistical Packet For Social Sciences) program, the results were tabulated and interpreted. As a result of the study, it was found that awareness of the students on what eco-fashion is was too low, that their opinions about eco-fashion were at the level of “partly agree”; it was concluded that they could not express a strong opinion about the subject matter since they do not have a robust knowledge on eco-fashion.

**Key words:** eco-fashion, sustainability, awareness about environment, slow consumption

## 1. GİRİŞ

İnsan, diğer canlılar gibi doğanın bir parçasıdır ve yaşamı boyunca doğa ile etkileşim halindedir. Diğer canlılar doğaya ve onun şartlarına uyum sağlarken insan doğayı kendi lehine değiştirmektedir. İnsanın doğa üzerindeki geri dönülmez tahribatı ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra fark edilmeye, ciddi olarak tartışılmaya ve önlemler alınmaya başlanmıştır. Zira bu tarihten sonraki hızlı nüfus artışı, aşırı kentleşme, endüstrileşme ve bunlara bağlı olarak hızlanan doğal kaynak kullanımı ve tüketimi, gelişmişlik düzeyine bakılmaksızın tüm dünya ülkelerinde çevre sorunları olgusunu ortaya çıkarmıştır (Kocataş,2008:1; Selamet, 2012:126).

Çevre sorunlarının artmasına sebep olan temel faktörlerden biri mevcut tüketim alışkanlıkları ve tüketimin sürekli kamçılanmasıdır. Bunun sonucunda doğal kaynaklar; aşırı ve dikkatsiz kullanım nedeniyle bozulmaktadır. Çevresindeki kaynakları tüketen insan, birey olarak çevreyi olumlu ya da olumsuz yönde etkileme gücüne sahiptir. Çünkü toplumdaki her bireyin tüketme zorunluluğu dikkate alındığında, tüketici bireyin davranışları çevre kirliliğinin artmasına ya da azalmasına katkıda bulunmaktadır (Gül, Güven, 2000)

Modern tüketim kültürü 18. yüzyılda ortaya çıkmış olsa da, tekstil tüketimi özellikle son yıllarda hız kazanmıştır. Tekstil sektöründeki aşırı tüketim, moda endüstrisinin yönlendirmesinin bir sonucudur. Dolayısı ile moda, tanımı gereği değişikliğe ve yeni ürünlere olan talebi artırmaktadır (Fletcher, 2008). Dolayısı ile moda ve tekstil sektörü, bugün çevreye en fazla zarar veren sektörlerden birisi olarak kimya endüstrisi ile aynı derecede yargılanmaktadır. Sektör, çok büyük miktarlarda kaynağı tüketmektedir ve hızla değişip tüketimi körükleyen trendlerin egemenliğindedir (Türkmen, 2009:3).

Dünyanın karşı karşıya olduğu en önemli çevre sorunu insanların doğal kaynakları gittikçe daha çok tüketerek bitirmeleridir. Bu sorun ‘ekolojik ayak izi’ olarak adlandırılır. Nüfusun artmasıyla kişi başı kaynak tüketiminin de artması ekolojik ayak izinin büyümesine yol açmaktadır (Stringer, 2009). İnsan faaliyetlerinin çevreye verdiği zararın ölçüsü, doğada bırakılan izin hesaplanma gereğini de ortaya çıkarmıştır. Buradan ortaya çıkan ekolojik ayak izi, belirli bir toplumun tükettiği kaynakların üretimini ve atıklarının yok edilmesi için gereken, kara ve su alanlarının büyüklüğünü göstermektedir (Kaypak, 2012).

Ekolojik ayak izi ile, insanların üretim ve tüketim faaliyetlerinin sonucu hesaplanarak insanların doğaya verdikleri zarar net bir şekilde ölçülebilir hale gelmiştir. Bu sayede tüketim çılgınlığının doğaya verdiği zarar da ölçülebilmektedir. Ekolojik ayak izi bireylerin doğa üzerindeki etkisini göstermektedir. Bu bağlamda bireylerin yaşam tarzları ve edindikleri tüketim alışkanlıkları kişisel ekolojik ayak izinin ölçüsünü belirleyecektir. Bu sayede birey, çevre sorunlarındaki payını bilerek, sosyal bir sorumluluk anlayışı ile hareket edecektir.

Sürdürülebilirlik; insan ile doğa arasında denge kurarak, doğal kaynakları tüketmeden, gelecek nesillerin ihtiyaçlarının karşılanmasına ve kalkınmasına olanak verecek şekilde, bugünün ve geleceğin yaşamını ve kalkınmasını programlamadır (Eser vd, 2015:45). Sürdürülebilirlik temelde ekoloji ve ekolojik sistemlerin fonksiyonlarını, süreçlerini ve üretkenliğini gelecekte de devam ettirebilme yeteneğidir (Chapin, 1996).

Modada sürdürülebilirlik ihtiyacı sürdürülemez düzeyde tüketmeye başlandığı zaman doğmuştur. Hızlanan moda, her gün değişen trendler, ucuzlayan ürünler ve kurgulanan yaşam konseptleri tüketicileri alışverişe yönlendirmektedir. Sürdürülebilirlik yaklaşımının amacı, yüksek kalite ama düşük üretim rakamlarıyla çevre dostu ürünler tedarik edilmesini sağlamak ve böylece korkunç bir hızla tüketim çılgınlığını körükleyen moda endüstrisini yavaşlatmaktır.

Gelip geçici bir kavram olan moda, sürdürülebilirlikle çelişiyor gibi görünse de hızlı modanın yarattığı çevresel, sosyolojik ve ekonomik zararların azalması ancak moda akımlarının yavaşlatılması ve sürdürülebilirliğin tekstil ve moda alanında sağlanmasıyla mümkün olabilecektir (Çoruh, 2015).



Hızlı endüstrileşmenin getirdiği ekosistemdeki bozulmaya karşı her alanda sürdürülebilir yaşam stratejilerinin geliştirilmesi zorunlu hale gelmiştir. Moda eğilimlerinin hızla değişmesi ile hızlı tüketim anlayışının giderek yaygınlaşması; malzeme, enerji ve işgücünün gereğinden fazla kullanılmasına, atıkların artması ile daha fazla kara, hava ve su kirliliğine, dolayısı ile karbon ayakizinin artmasına sebep olmaktadır. Hızlı moda akımının esiri olan toplumlar, kullan-at kültürünün bir parçası olmuşlardır. Ancak dünyamız tektir, doğa sınırlıdır ve doğa artık kendi kendini temizleyemeyecek durumdadır.

Hızlı modanın yarattığı çevresel, sosyolojik ve ekonomik zararların azalması, moda akımlarının yavaşlatılması ve sürdürülebilirliğin tekstil ve moda alanında sağlanması ile mümkün olacaktır (Gürcüm, 2012). Kirlilikten sonra temizlemenin, kirlilikten önce alınacak tedbirlerden daha zor olduğunun farkına varan insanoğlu, çevreye karşı olan hassasiyetini çeşitli tepkiler ve yaptırımlar aracılığıyla ortaya koyma çabası içerisine girmiş, çevre hakkında koruyucu tedbirler almış ve çevre ile ilgili yeni kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Özlu ve Saatçioğlu, 2015:87). Çevresel duyarlılığın artması moda sektörüne de yansımış, birçok firma çevre duyarlılığı geliştiren yaklaşımları benimsemeye başlamıştır. Bunlardan biri de eko-moda yaklaşımıdır.

Eko – Moda, anlam olarak bakıldığında etik, organik, yeşil, üreticilerin hakkı ödenerek sağlanan, sürdürülebilir, geri dönüşümlü, yeniden kullanılabilir, çevre dostu gibi kavramları içermektedir. Bu kelimeler farklı anlamlara sahip olsalar da eko-moda içinde birbiriyle eş görülmektedirler. Bu kelimeler eko-moda içerisinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bunlar eko-moda kavramının sınırlarını, normlarını ve şekillerini belirlemektedir (Cervellon, Hjerth ve Ricard, 2006; 4).

Sürdürülebilirlik ekoloji boyutunda toksik olmayan, dönüştürülebilir moda ürünleri; ekonomi boyutunda tüketiciler ve üreticiler için değer katan ürünler ve sosyal boyutunda ise daha iyi bir gelecek hedeflemek olmak üzere üç ana unsurdan oluşmaktadır (Çoruh, 2015).

Sürdürülebilirlik için kullanılan anahtar kelimelerden biri olan eko moda; hızlı moda akımı ve eğilimlerin etkisiyle doğaya, çevreye, ekonomik kaynaklara zarar veren ihtiyaçtan fazla tekstil üretiminin çevreye ve diğer kaynaklara verdiği zararı engellemeyi hedefleyen; sosyal boyutta ise, endüstride çalışanların uygun ve elverişli koşullarda çalıştırılmasını destekleyen bir akımdır (Gürcüm,2012).

Eko-Moda genel tanımıyla çevreci, geri dönüştürülebilir, yüksek kalite ürünlerin yer aldığı yeni moda akımı olarak tanımlanmaktadır. Eko-modanın amacı, devam ettirilebilir sistemler oluşturmak, çevreyi korumak, ürünlerin doğaya en az ölçüde zarar verecek şekilde dikkat edilerek üretilmesini sağlamak insana uygun tasarımlar yapmak, sosyal sorumluluğu artırıp bilinçli tüketiciler oluşturmaktır. Eko-moda yaklaşımı moda endüstrisinin yarattığı sürekli tüketime, işgücü sömürsüne, çevre kirliliğine karşı geliştirilen bir yaklaşımdır.

Sürdürülebilir bir gelecek için moda tüketicilerinin eko-modaya ilişkin algıları oldukça önemlidir. Bu araştırma ile, moda endüstrisinin hedef kitlelerinden birisi olan üniversite öğrencilerinin eko-moda kavramına ilişkin farkındalık düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Üniversite öğrencilerinin eko-modaya ilişkin farkındalık durumu nasıldır?
2. Üniversite öğrencilerinin eko-modaya ilişkin görüşleri nelerdir?

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM:

Araştırma, geçmişteki ya da şu andaki durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan bir araştırma deseni (Karasar,1998:77) olan tarama modelinde betimsel nitelik taşıyan bir araştırmadır.

Araştırmanın evreni, 2015-2016 eğitim-öğretim yılında Hitit Üniversitesinde kayıtlı bütün öğrencileri kapsamaktadır. Araştırmanın örnekleme ise basit tesadüfi örnekleme yöntemi ile seçilen 200 öğrenci oluşturmaktadır.

Hitit Üniversitesi öğrencilerinin eko-modaya ilişkin farkındalık düzeylerini belirlemek amacıyla, araştırmacılar tarafından geliştirilen anket kullanılmıştır. Anketin birinci bölümünde örneklem grubunu tanımaya yönelik sorular, ikinci bölümünde eko-modanın içeriğine ilişkin farkındalık durumunu belirlemeye yönelik 16 maddenin yer aldığı beşli likert ölçek, üçüncü bölümde ise katılımcıların eko-modaya ilişkin görüşlerini ölçmeyi amaçlayan 20 maddeden oluşan beşli likert ölçek yer almaktadır.

İlk olarak ölçek geçerliliğini/güvenilirliğini belirlemek amacıyla Cronbach Alfa ( $\alpha$ ) test istatistiği sonuçlarına bakılmıştır. Cronbach Alfa Katsayısının değerlendirilmesinde uyulan değerlendirme ölçütü  $0.80 \leq \alpha < 1.00$  ise ölçek yüksek derecede güvenilirdir. Araştırmada yapılan Cronbach Alpha ( $\alpha$ ) istatistiği = 0.98 olarak hesaplanmıştır. Bulunan bu sonuçlara göre veri toplama aracında (ankette) kullanılan 36 sorudan oluşan ölçeğin geçerlilik ve güvenilirlik test sınavında geçerliliği ispatlanmıştır. Araştırmada kullanılan beşli likert ölçek ‘kesinlikle katılıyorum’ seçeneğinden ‘kesinlikle katılmıyorum’ seçeneğine doğru ‘5,4,3,2,1’ şeklinde puanlanmıştır. Araştırmada kullanılan veri toplama aracından elde edilen veriler bilgisayar ortamında SPSS (Statistical Packet For Social Sciences) programı kullanılarak çözümlenmiştir. Araştırma sonuçları tablolara dökülerek yorumlanmıştır.

## 3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmadaki alt problemlere ilişkin bulguların istatistiksel çözümlenmesi ve bunun sonucunda elde edilen bulgulara ve bu bulguların yorumlanmasına yer verilmiştir.

Örneklem grubunun demografik özelliklerine ilişkin bulgular incelendiğinde; örneklem grubunun %22,5’i 1995 doğumlu, %18,0’i 1994, %14’ü 1996, %10’u 1992, %9,5’i 1997, %9’u 1993, %8,5’i 1990, %5,5’i 1991, %1,5’i 1989,%1,5’i 1998 doğumludur. Örneklem grubunun %37’si Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, %17’si Mühendislik Fakültesi, %16,5’i Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, %8,5’i Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, %8’i Fen Edebiyat Fakültesi, %7’si Sağlık Yüksekokulu, %6’sı İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi öğrencilerinden oluşmaktadır. Yine örneklem grubunun %55,5’i kadın, %44,5’i erkektir. Örneklem grubunun tamamı TC vatandaşlarından oluşmaktadır.

Tablo 1: Örneklem Grubunun Eko-Modaya İlişkin İfadelere Katılma Durumları

	$\bar{X}$	SS
Eko-moda çevreci ürünler anlamına gelir.	2,5800	0,99425
Geri dönüştürülebilir ürünler eko-moda kapsamında ele alınmaktadır.	2,8850	1,05705
Eko-moda yüksek kalite ürünlerin yer aldığı yeni moda akımıdır.	2,8350	1,04558
Eko-modanın amacı devam ettirilebilir sistemler oluşturmaktır.	2,9600	1,03623
İnsana uygun tasarımlar eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,9200	1,10894
İçeriğinde herhangi bir hayvansal doku ya da deri kullanılmamış ürünler eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,8850	1,10357
El işçiliği tekniğiyle üretimler eko-moda kapsamı içinde yer alır.	<b>3,0600</b>	1,13261
Tüketim çılgınlığının azaltılması eko-moda kapsamı içinde yer alır.	<b>3,0200</b>	1,0888

Kaliteli ve kişiye göre yapılan üretim olan ısmarlama giyim eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,8700	1,07184
Çalışma saatleri, çocuk işçi çalıştırma, sendika, eşit ücret dağılımı gibi konular eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,9200	1,20033
Zirai ilaçlar ve diğer toksik materyallerden uzak şekilde yetiştirilmiş, insan ve canlı sağlığını koruyan doğal dokularla yapılan organik üretim eko-moda kapsamı içinde yer alır.	<b>3,2000</b>	1,19278
Vintage ürünler eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,9150	1,08798
Yavaş moda eko-moda kapsamı içinde yer alır.	2,9900	1,17336
Ürünlerin tüm yaşamın döngüsünden bu ürünlerin imalatı ve en sonunda bozulmalarıyla ilgili olan dolaylı CO <sub>2</sub> emisyonlarının ölçüsü olarak tanımlanan karbon ayak izi moda ürünlerin üretimi ve tüketiminde de ortaya çıkmaktadır.	2,9300	1,14088
Üretimin çevreye ve insana zarar verilmeyecek şekilde yapılması eko-moda kapsamı içinde yer alır.	<b>3,0000</b>	0,99748
Ürünün satın alınmasından atılması/eskimesine kadar geçen süreçteki kullanımı (yıkınması, ütülenmesi vb ) eko-moda kapsamı içinde yer alır.	<b>3,0600</b>	1,19732

5: Kesinlikle Katılıyorum, 4:Çoğunlukla Katılıyorum, 3: Katılıyorum, 2:Kısmen Katılıyorum, 1:Kesinlikle Katılmıyorum

Tablo 1’de örneklem grubunun eko-modaya ilişkin ifadelerle katılma durumları yer almaktadır. Tablo incelendiğinde örneklem grubunun; eko-modaya ilişkin ifadelerle katılma durumlarının düşük düzeyde olduğu görülmektedir (genel ort. 2,7562). Tablo 1’deki eko-modaya ilişkin ifadelerle bakıldığında şiddetle reddedilen herhangi bir maddenin bulunmadığı gibi, şiddetle kabul edilen herhangi bir madde de görülmemektedir.

Maddeler bazında inceleme yapıldığında ise; öğrencilerin tüm maddelerde katılıyorum düzeyinde görüş belirttikleri görülmektedir. En yüksek katılma düzeyine sahip olan ifade, organik üretimin eko-moda kapsamında yer almasıdır (x =3,2000). Ar ve Tokol ‘Tekstil Sektöründeki İşletmelerin Yeşil Pazarlamadan Kaynaklı Kazanımları’ adlı çalışmalarında; 1980 yılından itibaren, doğal yaşamın ve çevrenin korunmasına yönelik hareketlerin hızla etkinlik kazanmaya başlaması ve (2010) medyanın da konuya ağırlık vermesi üzerine, tüketicilerin çevre dostu ürünlere olan taleplerinde hızlı bir artış gözlemlendiğini belirtmektedir. Bunun sonucu olarak bir çok ülkede, tüketiciler, gerek üretim aşamasında ve gerekse kullanım sırasında çevreye ve insan sağlığına zarar vermeyen malzeme ve yöntemlerle üretilen, atık duruma geldiğinde yine çevreye zarar vermeden imha edilebilen ürünleri tercih etmeye başlamışlardır. Çevre dostu ürünlere talepteki söz konusu gelişmeler tekstil ve hazır giyim ürünlerini de etkilemeye başlamıştır (Ar ve Tokol, 2010). Bu bağlamda öğrencilerin organik üretim ve eko-moda arasındaki ilişkiye dair az da olsa bilgi sahibi oldukları söylenebilir.

Öğrencilerin; el işçiliği tekniğiyle yapılan ürünlerin eko-moda içerisinde yer alması (x =3,0600), bir ürünün satın alınmasından atılması/eskimesine kadar geçen süreçteki kullanımının eko-moda kapsamı içinde yer alması (x =3,0600), tüketim çılgınlığının azaltılması konusunun eko-moda içerisinde yer alması (x =3,0200), üretimin çevreye ve insana zarar verilmeyecek şekilde yapılması konusu(x =3,0000), yavaş modanın eko-moda kapsamı içinde yer alması (x=2,9900), eko-modanın devam ettirilebilir sistemler oluşturması (x=2,9600), karbon ayak izinin moda ürünlerin üretimi ve tüketiminde de ortaya çıkması (x=2,9300), çalışma saatleri, çocuk işçi çalıştırma, sendika, eşit ücret dağılımı gibi konuların eko-moda kapsamı içinde yer alması (x=2,9200), insana uygun tasarımların eko-moda kapsamında olması (x=2,9200), vintage ürünlerin eko-moda kapsamında olması (x=2,9150), geri dönüştürülebilir ürünlerin eko-moda kapsamında olması (x=2,8850), içeriğinde herhangi bir hayvansal doku ya da deri kullanılmamış ürünlerin eko-moda kapsamı içinde yer alması (x=2,8850), ısmarlama giyim eko-moda kapsamı içinde olması (x=2,8700), yüksek kalite ürünlerin eko-moda içinde olması (x=2,8350) ifadelerine katıldıkları görülmektedir.

Bernard'ın belirttiği gibi (2008); modada ekolojik bilincin ve moda tasarımında geri-dönüşüm kültürünün ortaya çıkışında, 1960'larda savaş karşıtı, doğada yaşayan, farklı kültürlerden ödünç aldıkları yerel kıyafetleri geri dönüştürerek kendilerine özgü bir stil yaratan Hippiye kuşağı öncü olmuşlardır. 1980'lerde tüketim kültürü kontrol edilemeyecek bir boyuta ulaşıncaya, moda sistemi kendini sorgulayan bir dönüşüm geçirmiştir. 1976'da bir kozmetik markası hayvanlar üzerinde test edilmeyen, çevreye duyarlı ürünler geliştirmiş; aynı dönemde hayvan hakları savunucuları kürk kullanımına karşı kampanyalar oluşturmaya başlamışlardır. 2000'li yıllardan itibaren "etik", "organik", "doğal", "işgücü sömürsü olmayan", "geri dönüşümlü", "ikinci-el" ve "vintage" gibi kelimeler, tüketicileri satın aldıkları ürünlerin çevreye duyarlı ve etik bir anlayışla yapıldığına ikna etmek için moda endüstrisi tarafından sıkça kullanılır hale gelmiştir (Bernard, 2008). Dolayısı ile, öğrencilerin bu ifadelerle ilişkin kısmen de olsa bilgilerinin olması söz konusudur.

Öğrencilerin; ekolojik, organik, geri dönüştürülebilir, sürdürülebilir, çevre dostu ve etik bir üretimi yaratma çabasında olan eko-modanın kapsamı, amaçları ve faaliyetlerini içeren ifadelerle katılma durumları incelendiğinde; eko-modaya ilişkin az da olsa bilgilerinin olduğu; ancak çok kuvvetli bir katıla durumu olmadığı için bu bilgi düzeyinin istenen seviyede olmadığı söylenebilir. Çünkü; insanlığın karşı karşıya kaldığı çevresel tehdit ve problemleri önlemek ve çözmek, daha yaşanılır bir dünya yaratmak için, her alanda çevre dostu yaklaşımların anlatılması, uygulanması ve benimsetilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda nüfusun çoğunluğunu oluşturan ve moda ürünleri tüketiminde önemli payı olan genç nüfusun, eko-modaya ilişkin bilgi düzeylerinin geliştirilmesi, sürdürülebilir bir gelecek için oldukça önemli bir konudur.

Tablo 2: Örneklem grubunun eko-modaya ile ilgili görüşleri

	$\bar{X}$	SS
Gelip geçici bir kavram olan moda ile eko- moda kavramları birbirleriyle gelişmektedir.	2,6450	1,01198
Giysilerin kumaşlarında kullanılan kimyasallar insan sağlığına ve çevreye büyük oranda zarar verir	3,0700	1,14088
Satın aldığım giysinin doğal liflerden yapılmış olmasını tercih ederim	3,2850	1,04846
Satın aldığım giysinin ekolojik etikete sahip olmasını isterim	3,3100	1,15784
Satın aldığım giyside azo boyarmadde kullanılmamış olmasını isterim	3,0600	1,12371
Satın aldığım giysinin geri dönüşümü yapılabilen bir ürün olmasını isterim	3,1850	1,20750
Eko-modaya ürünlere kolayca ulaşabiliyorum.	3,0600	1,24263
Türkiye'de eko moda ürünlerinde kullanılan kimyasalların denetiminin yeterince yapıldığını düşünüyorum	<b>3,7600</b>	1,09471
Eko- eko moda ürünler her zaman sağlıklıdır	3,1450	1,10457
Eko eko moda ürünler her zaman pahalıdır	3,2100	1,12795
Kullanılmayan giysilerin atılması ekolojik kirliliğe sebep olur	3,1400	1,16929
Kullanılmayan giysilerin atılması ülke ekonomisine zarar verir.	3,0450	1,05286
Kullanılmayan giysiler imha edilmelidir	3,0800	1,17922
Kullanılmayan giysiler geri dönüştürülmelidir	3,2500	1,20197
Kullanılmayan giysilerin değerlendirilmesi konusunda halkın bilinç düzeyinin artırılması konusunda eğitim verilmelidir	3,1250	1,13836
Ülkemizde kullanılmış giysilerin değerlendirilmesi konusundaki çalışmalar yeterlidir	2,8200	1,10622
Her şehirde tekstil atıklarının değerlendirileceği tesisler olmalıdır	3,2700	1,11053
Türkiye'de eko moda ürünlerin üretiminde işçi sağlığı ve güvenliği konusunda denetimler yeterlidir	2,9250	1,08409
İşgücüne emeğinin karşılığını veren, işçi sağlığı ve güvenliğine önem veren firmaların ürünlerini tercih ederim	3,1900	1,12259
Bir giysinin karbon ayak izinin üçte ikisini satın alındıktan sonra meydana gelir	2,9950	1,25813

5: Kesinlikle Katılıyorum, 4:Çoğunlukla Katılıyorum, 3: Katılıyorum, 2:Kısmen Katılıyorum, 1:Kesinlikle Katılmıyorum

Tablo 2'de örneklem grubunun eko-modaya ile ilgili görüşleri yer almaktadır. Tablo incelendiğinde örneklem grubunun; eko-modaya ilişkin görüşlerinin daha çok katılıyorum düzeyinde

olduğu görülmektedir (genel ort. 2,8162). Yine Tablo 2'ye bakıldığında öğrencilerin şiddetle reddettiği ya da şiddetle kabul ettiği herhangi bir görüşün bulunmadığı görülmektedir.

Maddeler bazında inceleme yapıldığında ise; öğrencilerin en yüksek oranda katıldıkları görüşün, Türkiye'de eko moda ürünlerinde kullanılan kimyasalların denetiminin yeterince yapıldığıdır. ( $x=3,7600$ ). Öğrenciler; Eko-modaya ilişkin diğer tüm görüşlere katılıyorum düzeyinde cevap vermişlerdir.

Özdoğan vd.'nin 'Eko-Teks ve AB Çevre Etiketleri' konulu çalışmalarında belirttiği gibi; tekstil sanayi yüksek su tüketiminin yanı sıra aynı zamanda çok çeşitli kimyasal kullanımına ve çeşitli atıklara sahip bir sanayi dalıdır. Sıvı ve katı atıklar hava emisyonuna neden olmakta ve katı atıklar çevreyi çeşitli şekillerde etkilemektedirler. Atılan bazı kimyasallar doğada toksik etki göstermektedir. 80'lerin sonu ve 90'ların başında bazı tekstiller, boyarmaddeler ve bitim işlemleri maddeleri sağlığa zararlı maddeler olarak gösterilmiştir. Medya bu trende özellikle tekstil ürünlerindeki zararlı maddeler ve sağlık başlıkları arasındaki bağlantı ile arttırırken, tüketiciler 'gardıroplarınızdaki zehir' gibi sloganlarla karşı karşıya kalmıştır. Medyanın bu tür kaygı yaratıcı yayınları ve insanların gittikçe artan bilgi talebi üzerine çevre dostu tekstiller önerilmeye başlanmıştır. Sonuç olarak çevre dostu tekstil ürünlerine talep hızla artmıştır (Özdoğan vd. 2007).

Öğrenciler; satın aldıkları giysinin ekolojik etikete sahip olmasını isteme ( $x=3,3100$ ), doğal liflerden yapılmış ürünleri tercih etme ( $x=3,2850$ ), şehirlerde tekstil atıklarının değerlendirileceği tesislerin bulunması gerektiği ( $x=3,2700$ ), kullanılmayan giysilerin geri dönüştürülmesi ( $x=3,2500$ ), eko-moda ürünlerin her zaman pahalı olması ( $x=3,2100$ ), işgücüne emeğinin karşılığını veren, işçi sağlığı ve güvenliğine önem veren firmaların ürünlerini tercih etme ( $x=3,1900$ ), satın alınan giysinin geri dönüşümü yapılabilen bir ürün olması ( $x=3,1850$ ), eko- eko moda ürünlerinin her zaman sağlıklı olduğu ( $x=3,1450$ ), kullanılmayan giysilerin atılmasının ekolojik kirliliğe sebep olduğu ( $x=3,1400$ ), kullanılmayan giysilerin değerlendirilmesi konusunda halkın bilinç düzeyinin artırılması konusunda eğitim verilmesi ( $x=3,1250$ ), kullanılmayan giysilerin imha edilmesi ( $x=3,0800$ ), giysi kumaşlarında kullanılan kimyasalların insan sağlığına ve çevreye zarar vermesi ( $x=0700$ ), satın alınan giyside azo boyarmadde kullanılmamış olması ( $x=3,0600$ ), eko-moda ürünlere kolayca ulaşabilme ( $x=3,0600$ ), kullanılmayan giysilerin atılmasının ülke ekonomisine zarar verdiği ( $x=3,0450$ ), bir giysinin karbon ayak izinin üçte ikisinin satın alındıktan sonra meydana geldiği ( $x=2,9950$ ), Türkiye'de eko moda ürünlerin üretiminde işçi sağlığı ve güvenliği konusunda denetimlerin yeterli olduğu ( $x=2,9250$ ), ülkemizde kullanılmış giysilerin değerlendirilmesi konusundaki çalışmaların yeterli olduğu ( $x=2,8200$ ) ve moda ile eko- moda kavramlarının birbirleriyle çeliştiği ( $x=2,6450$ ) görüşlerine katılmaktadırlar.

Elde edilen verilerden hareketle, öğrencilerin eko-modaya ilişkin bilgi düzeylerinin yetersiz olması nedeni ile eko-modaya ilişkin güçlü görüşlere sahip olmadıkları söylenebilir. Ancak öğrenciler, son zamanların popüler yaklaşımı olan sürdürülebilirliğin medyadaki yansımalarının bir etkisi olarak eko-modaya ilişkin kısmen de olsa bir görüşe sahiptirler.

#### 4.SONUÇ VE ÖNERİLER

Hitit Üniversitesi öğrencilerinin eko-modaya ilişkin farkındalık düzeylerini ölçmek için, kendilerine yöneltilen sorulara verilen cevaplar incelendiğinde aşağıdaki sonuçlara ulaşılabılır:

- ✓ Öğrencilerin eko-modanın kapsam, içerik, ilgi ve çalışma alanının ne olduğuna ilişkin farkındalık durumları düşük düzeydedir.
- ✓ Öğrenciler, eko-modaya ilişkin ifadelerle şiddetle katılma ya da şiddetle reddetme yönünde yanıtlar vermemişlerdir. Verilen yanıtların tümü katılıyorum düzeyindedir. Bu durum öğrencilerin eko-modanın kapsamı, amaçları ve faaliyetlerine ilişkin bilgilerinin olduğu; fakat güçlü bir bilgiye sahip olmadıklarını göstermektedir. Sürdürülebilir bir gelecek için geliştirilen, doğa dostu bir yaklaşım olan, eko-modanın toplum tarafından kavranması ve

benimsenmesi aynı zamanda çevre bilincinin de gelişmesi anlamına gelecektir. Bu sayede bireyler her türlü tüketimlerinin doğaya maliyetlerini kavrayarak, toplumsal sorumluluk bilincine erişebilecekler, yaşam tarzlarını bu bilinç doğrultusunda değiştirebileceklerdir.

- ✓ Öğrencilerin, eko-modaya ilişkin görüşlere katılıyorum düzeyinde cevaplar vermişlerdir.
- ✓ Eko-modaya ilişkin görüşlere şiddetle katılma ya da şiddetle reddetme yönünde yanıtlar vermemişlerdir. Öğrencilerin, eko-modaya ilişkin sağlam bir bilgi birikimine sahip olmamalarından dolayı konuya ilişkin güçlü bir görüş belirtememişlerdir.
- ✓ Öğrencilerin, en yüksek oranda, Türkiye’de eko moda ürünlerinde kullanılan kimyasalların denetiminin yeterince yapıldığı görüşüne katıldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu durumun medyada ve kamuoyunda, tüketim mamullerindeki kimyasallar ve zararları konusuna çok değinilmesinden kaynaklandığı söylenebilir.
- ✓ Moda endüstrisinin önemli bir hedef kitlesini oluşturan üniversite öğrencilerinin sürekli tüketmeyi kamçılamanın tüketim alışkanlıkları, çevre sorunlarının artmasına sebep olmaktadır. Bu hedef kitlenin tüketim biçimlerini sürdürülebilirlik yönünde değiştirmesi, çevrenin korunmasına katkı sağlayarak, gelecek nesillere daha temiz bir doğa bırakmayı sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

Ar. A. ve Tokol. T. (2010). Tekstil Sektöründeki İşletmelerin Yeşil Pazarlamadan Kaynaklı Kazanımları. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 9 (31), 148-168.

Beard N. .D. (2008). The Branding of Ethical Fashion and the Consumer: A Luxury Niche or Mass-market Reality?, Fashion Theory.

Cervellon, C., Hjerth, H., and Ricard, S. (2006). Green İn Fashion, University Of Monaco. (Web:[http://blog.zeit.de/gruenegeschaefte/files/2010/11/Cervellon\\_Greenfashion\\_sept10\\_pdf](http://blog.zeit.de/gruenegeschaefte/files/2010/11/Cervellon_Greenfashion_sept10_pdf) 13.10.2012)

Chapin, F.S; Torn, M.S. ve Tateno, M. (1996). Principles Of Ecosystem Sustainability’, American Naturalist. 148(6), 1016-1037.

Çoruh E. (2015). Sürdürülebilir Moda Nedir Biliyor muyuz?. Haberturk-yaşam. (Erişim: 2 Temmuz 2016). (Web:<http://www.haberturk.com/yasam/haber/1045593-moda-nasil-surdurulebilir>).

Eser, B; Çelik, P; Çay, A. ve Akgümüş, D. (2016). Tekstil ve Konfeksiyon Sektöründe Sürdürülebilirlik Ve Geri Dönüşüm Olanakları. Journal of Textiles and Engineer, 1(23),43-60.

Fletcher, K. (2008). Sustainable Fashion And Textiles. Design Journeys, Earth Scan, London.

Gül. A., Güven. S.(2000). Aile Tüketim ve Çevre. Tüketici Bülteni. Mayıs, 2000.

Gürcüm, H.B ve Yüksel, C. ( 2012). Moda Sektörünü Yavaşlatan Eğilim: Eko Moda Ve Moda Da Sürdürülebilirlik, Akdeniz Sanat Dergisi, 4,(8).

Karasar, N. (1998). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Bilim Kitap Kırtasiye Yayınevi.

Kaypak, Ş. (2012). Ekolojik ayak İzinden Çevre Barışına Bakmak. Türk bilimsel Derlemeler Dergisi, 6 (1), 154-159.

Kocataş, A. (2008). Ekoloji ve Çevre Biyolojisi. Ege Üniversitesi Basımevi. İzmir.

Özdoğan, E. Korkmaz, A. ve Seventekin, N. (2007). Eko-Teks ve AB Çevre Etiketleri, Tekstil ve Konfeksiyon. 3.

Özlü, G. P. ve Saatçioğlu K. (2015). Etik Moda Kavramı ve Tasarımcılar. İdil dergisi. 4,15, 87-110.

Selamet, S. (2012). Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 8 (15), 125-148.

Stringer L. (2009). Yeşil İşyeri. (Çeviri: Pınar Şiraz). MESS - Metal Sanayicileri Sendikası. İstanbul.

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

## CUMHURİYET İLE YÜKSEKÖĞRETİMDE GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ

Öğr. Gör. Selma YILMAZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu,  
selmayilmaz@hitit.edu.tr

Öğr. Gör. Tuğba GÜLEN<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, tugbagulen@hitit.edu.tr

### ÖZET

Türkiye’de 29 Ekim 1923’de ilan edilen Cumhuriyet ile birlikte en önemli hedeflerden birisi; toplumu çağdaş uygarlık seviyesine yükseltmek olmuştur. Bu hedefi gerçekleştirebilmek için benimsenen anlayış içerisinde, güzel sanatlar eğitimi de önemli bir yer tutmuştur. Bu amaca hizmet edecek yeni eğitim kurumları oluşturularak, sanat ve sanatçının yolu açılmış, geleneksel Türk sanatı modern bir bakış açısıyla yorumlanarak özgün sanat eserleri ortaya konmuştur.

Çağdaşlaşma hareketini sanat yoluyla Anadolu’ya taşımak ve sanatı zanaat ile birleştirerek ahlaken, zihnen ve bedenen gelişmiş modern vatandaşların yetiştirilmesini sağlamak amaçlanmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra 1932 de Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü açılmış, ardından yükseköğretimdeki bu hareket zamanla güçlenmiştir.

Çalışmamızda öncelikle Cumhuriyet ile birlikte güzel sanatlara verilen önem ve güzel sanatlar eğitiminin amacı ele alınmış, ardından cumhuriyette yükseköğretimde güzel sanatlar eğitimi ile ilgi açılan kurumlar ve evreler ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Güzel Sanatlar, Cumhuriyet, Eğitim

## FINE ARTS EDUCATION IN HIGHER EDUCATION WITH THE PROCLAMATION OF THE REPUBLIC

### Abstract

With the proclamation of republic in Turkey in 29<sup>th</sup> October 1923, one of the most important objectives was to advance the community to level of contemporary civilization. To realize this objective, fine arts education has an important place within the adopted understanding. New education institutions were formed to serve this objective and the way to art and artist was paved, traditional Turkish art was interpreted via a modern perspective and authentic works of art were created.

Carrying modernization movement to Anatolia via art and ensuring raising of modern citizens who are developed morally, mentally and physically by combining art with craft was aimed. After the proclamation of republic, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Art Department was found in 1932, and this movement in higher education became stronger in time.

In our study, first the importance given to fine arts and the objective of fine arts education with the proclamation of republic was discussed, then the institutions related to fine arts education in higher education that were found in republic period and the phases were discussed.

**Key Words:** Fine Arts , Education, Republic

### I. Giriş

Sanat, Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde; “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” durumu olarak açıklanmıştır ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)). Bu yaratıcılık durumunun, bireysel özellikler üzerine temellendiği bir gerçektir ve bireyin kendi özelliklerini keşif ederek, bunları insanlığa aktarmak için



belirli bir sürece ihtiyacı vardır. Bu sürecin hızlanması ve tarihsel, toplumsal sanatsal formlarının bireye öğretilmesi aşamasında sanat eğitimin karşımıza çıkmaktadır.

Sanat insanlar ve çağlar arasında iletişim aracı olarak da kullanılmaktadır. Sanat içerisinde simgesel anlatım dilini kullanılırken ve aktarırken çağın izin verdiği teknolojik gelişimini de göz önünde bulundurarak, görsel sanatlar tarihinin, insanların mağaralarda yaşamaya ve iz bırakmaya başlaması kadar eskiye dayandığı ortaya çıkmaktadır. Türk Tarihinde estetiğin her dönem eserlere yansıdığı ve bu estetiğin gelecek kuşaklara aktarılması için eğitim verildiği görülmektedir.

Türk Tarihinde Cumhuriyet öncesi sanat eğitimine kısaca değinmek gerekirse, Türklerin İslamiyet'i seçmesinden önceki ve İslamiyet sonrası dönemine bakmak gerekmektedir.

## II. Cumhuriyetin İlanına Kadar Türk Tarihinde Güzel Sanatlar Eğitimi

Türklerin İslamiyet'i seçmesinden önceki sanat eğitimi, genellikle dini mabetler ve saraylarda uygulanmış ve gerek dini liderler ve gerekse devlet yöneticilerinin koruması altında, kimi zaman da halkın estetik ve zevk ihtiyaçları doğrultusunda gelişmiştir. Ancak bilinen odur ki, her durumda eğitim, usta-çırak, baba-oğul, veya anne-kız ilişkisi doğrultusunda olmuş ve böyle bir geleneksel yöntemle sanatçılar ve eğitimciler yetişmiştir. ( Özsoy, 2008:11 ).

İslamiyet sonrası sanat eğitimi, Türklerin İslamiyeti kabul ettikleri 9.yy. Abbasi döneminden 18.yy.a kadar, İslam dinini kabulünün bir sonucu olarak mimariye, mimari dekorasyona, minyatüre ve hat sanatına daha fazla önem verdikleri görülmüştür. ( Özsoy, 2008:12). 15 ve 16.yy. hat, tezhip ve minyatür gibi sanat dallarında Osmanlının zirveye ulaştığı ve "Klasik Osmanlı Üslubu"nun ortaya çıktığı, Türk ve dünya sanat tarihine damgasını vurduğu dönem olarak anılmıştır. Bu dönemde batı ile temaslar sanatçıların karşılıklı ziyaretleri ile sınırlıdır ve 18. Yüzyıla kadar sanat eğitimi nakkaşanelerde usta-çırak ilişkisi ile devam etmiştir. Türk tarihinde sanat eğitiminde geleneksel yöntemle, usta çırak eğitimine en güzel örneklerden birini Andre Clot eserine " *Sinan'ın birçok öğrencisi olmuştur ve bunlar Türk mimarlarının ününü çok uzaklara kadar yaymıştır. Hint İmparatoru Ekber içlerinden birini Yusuf'u Agra'da, Delhi'de Lahor'da saraylar yapmak üzerine ülkesine getirmiştir Bir yüzyıl sonra torunu Şah Cihan, eşinin ölümünden duyduğu ıstırapı edebileştirmek üzere Agra'da kuracağı anıtın, Taç Mahal'deki inşaatını yine Türk mimarına, İsa Efendi'ye emanet edecektir.*" cümleleriyle aktarmaktadır ( Clot,2005:231).

Tanzimat ile birlikte kurulan yeni sistemin etkileri; yeni tip ilkokullarında ve ortaokullarında görülmeye başlamış ardından yaygınlaşarak devam etmiştir.18. yy. da Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü durdurmak amacıyla askeri ve eğitim alanında gerçekleştirilen yenilikler sonucu, 1773'de açılan " *Mühendishane-i Bahr-i Hümayun*" da, 1796'da açılan " *Mühendishane-i Berr-i Hümayun*" da, 1827'de açılan Tıbbiyede ve 1835 yılında açılan Harbiye mekteplerinde batılı ders müfredatları içerisinde resim dersleri verilmeye başlanmış daha sonra sivil okulların programlarına dahil edildiği görülmüştür( Özsoy, 2008:12). Tanzimat'la birlikte açılan öğretmen okullarında da batılı anlamda modern programlar uygulanmış ve resim dersleri de bu programda yer almıştır. "Osmanlı Devleti'nde "Resim" dersi ilk kez "Elhüneri" adıyla kız ilk ve ortaokullarında yer almıştır. Bu okulların ders programlarında taşbaskı (litografya ), canlı cansız modelleri, manzaraları ya da tahtaya çizilen basit krokiler çizdirme geleneği halim iken bu yöntem zamanla, kara tahtaya çizilen basit krokilerin öğrencilere kopyasınının yaptırılmasına dönüşmüştür(Özsoy,2015:49).Bu yıllarda basit içerikte bir resim dersi için meslekten öğretmene ihtiyaç duyulmadığı okullara yakın oturan, resim dersini okutabileceğini düşünen ve çoğunlukla azınlıklar arasında gelen kişilerin bu dersleri verdikleri ifade edilmiştir (Özsoy,2015:49 ( Kırıñoğlu,1991)).

18.yy'dan başlayarak, batılılaşma çabası içinde çeşitli alanlarda yapılan yenilikler doğrultusunda, sanat alanında da batı anlayışında sanata ilgi duyan bir kesim ve seçkin bir ortam oluşmaya başlamıştır. Çağdaş Türkiye'nin oluşum sürecinde Batıcılık kampında yer alan Satı Bey, Tevfik Fikret ve İ.H. Baltacıoğlu (1886-1978) gibi eğitimciler, eğitimin yeni bireysel kişiler yetiştirilmesi düşüncesinin öncüleri olmuşlar ve bu doğrultuda el işi dersinin yanında resim derslerinin müfredata eklenmesini savunmuşlardır( Öztürk,1997:26). Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882'de Osman

Hamdi Bey'in, II. Abdülhamit tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'ne tayin edilmesiyle resmen kuruldu. Sanayi-i Nefise Mektebinin kurucuları Fransız akademik eğitiminden geçen sanatçılardan oluşmaktadır; sanata ve sanat eğitime bakış açıları ve genel sanat felsefeleri Fransa etkisindedir ve bu etki elitist bir anlayışı temsil etmiştir. Çünkü Fransız sanat kültürü uzun yüzyılların birikimidir; Rönesans'ı, Aydınlanma Devrimi'ni, Endüstri Devrimi'ni; Barok, natüralizm, realizm, romantizm gibi sanat dönemlerini yaşamış ve geride bırakmış bir toplumun sanat anlayışının sonucudur. Bu taşıma tavrın, günün koşulları ve yeni oluşan sanat ortamıyla İstanbul'da saray çevresinin, seçkin bir kesiminin dışına çıkmadığı, hatta örgütlü bir sanat hareketi olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Anadolu'yla gereğince ilgilenemediği öteden beri tartışılan bir konu olmuştur (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009:277).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk ders yılı 1882–1883 öğretim yılı olmuştur. Okul eğitime başladığında yalnız 20 öğrencisi vardır. Hepsi erkek, çoğunluksa gayrimüslimdir. Bu durum, çoğunluk eleştirilere maruz kalmıştır. 1890'ların sonlarında öğrenci sayısı 200'ü bulmuştur. Mektebin günden güne ilerlediği görülmektedir. Mektebin 1898–99 öğretim yılında eğitim günleri pazartesi, salı, çarşamba, perşembe ve cumartesi olup, dersler saat 09.00'da başlamakta ve 15.00'a kadar sürdürülmüştür. Verilen dersler de; ibtidai, heykeltıraşı, teşrih, hakkaklık, fenn-i mimari, karakalem ve yağlı boya, hendese ve sanayi-i nefise tarihi şeklindedir. Tüm öğrenciler için; tarih, âsâr-ı atika ve fenn-i tezyinat gibi dersler zorunlu tutulmuştur. Bu eğitim yılında öğrenci sayısı da öğrenilebilmektedir. Buna göre; müslüman öğrenciler 107, gayr-i müslimler de 70 kişi olarak bilinmekte, mektep öğrenci bakımından seneden seneye büyümüştür.. 1906–1907 öğretim yılında, talebe sayısının çok fazla olduğundan bahsedilirken, başka bir öğrenciye yer kalmadığı ilan edilmiştir. 1907–8 öğretim yılında ders programlarında değişiklikler yapıldığından söz edilmiştir. 1911 yılında mektepte bir talimatname yürürlüğe girer. Bu talimatnameye göre; Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 4 bölümüne ayrıldığı tekrar belirtilmektedir. Bu dönemde yeni bir bölüm ilave olunmamaktadır. Öğrenciler 1 sene hazırlık gördükten sonra, resim bölümü 5 sene, mimarlık ve heykeltıraşlık 4 sene, hakkaklık ise 3 sene olarak belirtilmiştir (Aydın, 2014:77-78).

### III.Cumhuriyetin İlanı ile Birlikte Yükseköğretimde Güzel Sanatlar Eğitimi

Türkiye'de güzel sanatlar eğitimin veriliş amacında da bazı farklı görüşler olmuş, bu tartışmalı ortam sanat ve akademik çevrelerde tartışılmıştır. Batıdaki benzerleri gibi saf akademik bir sanat anlayışı içinde salt sanatçı yetiştirmek olmuş, bilinen tanımla “*sanat bütün özelliği ile sanat içindi*”, sanatın tek sorunu yine kendisi olarak kabul edilmiştir. Ancak Cumhuriyet'ten sonra Fransa'nın yanı sıra Almanya ve Avusturya'da eğitim gören eğitimcilerin yeni gelişmeleri yakından izleyen tavrı içinde farklı bakış açıları gelişmeye başlamıştır. Endüstri devrimi ile sorgulanan yeni yaşam biçimi ve toplum kurumları arasındaki ilişkilerle birlikte, bu akademik sanat eğitimi ile “*sanatın görevi-işlevi ve kapsamı*” da geniş boyutta tartışılmaya başlamıştır (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009:279).

Cumhuriyetin toplumsal amaçlarından biriside , akıl ve bilimi rehber edinen estetik zevke sahip bireyler yetiştirmektir. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren Eğitim politikalarını bu doğrultuda şekillendirmiştir.

*“ 1923-1950 yılları arasındaki kültür-sanat etkileşiminde devletin kültür-sanat politikasından, üç ana fikrin ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Bunlar;*

- *Ulusal bir sanat yaratma,*
- *Ulusal olan sanatın yeni, modern çağdaş olmasını sağlama,*
- *Ulusal çağdaş sanatının oluşmasında güzel sanatlar eğitimine yön vermedir .”(Dilmaç,2010:64-65)*

Cumhuriyet döneminde ilk defa olarak Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde 1927 yılında “*Resim Öğretmenliği Kursu*” düzenlenmiştir. Açılan bu kursa, bu okul öğrencilerinde resim

öğretmeni olmak isteyenler katılmışlar ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun verdiği "resim öğretim metodu" derslerini izlemekle yükümlü tutulmuşlardır. Bir sene süren bu dersler sonunda sınavı başarıyla tamamlayanlar öğretmenlik hakkını elde etmişlerdir (Özsoy, 2008:13 ).

Akademi' de büyük kadro yeniliklerine ve değişikliklerine gidildi. Resim Bölümü Başkanlığı' na Leopold Levy' nin getirilmesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Ali Çelebi, Nurullah Berk, Zeki Faik Yzer gibi adların bölümün kadrolarına katılmasıyla sonuçlandı. Heykel Bölümü Başkanlığı' na Rudolf Belling getirilmiştir. Bruna Taut ve Robert Vorhölzer gibi ünlü adlar da Mimarlık Bölümü Başkanlığı' na getirilmiştir. 1969 yılındaki yasa ile Güzel Sanatlar Akademisi, bilimsel bir özerkliğe kavuşmuştur ve artık ismi "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" olarak değiştirilmiştir.([www.msgsu.edu.tr](http://www.msgsu.edu.tr)) 1975 yılına gelindiğinde, akademiye birçok bölüm eklenmiştir. 1981'de tüm üniversiteler gibi akademi de YÖK çatısı altında toplanmıştır. Okulun adı da artık "Mimar Sinan Üniversitesi" olmuştur. Üniversite kuruluşunun 121.yılında tekrar isim değiştirmiş ve ismi "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi" ne dönüşmüştür (Aydın, 2014:79-80).

Resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1926 yılında Ankara'da kurulan Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü ([www.gazi.edu.tr](http://www.gazi.edu.tr)) bünyesinde 1932 yılında Resim Bölümü açılmıştır.

1932 yılında kurulan halkevleri ile halk arasında sanata olan ilginin artırılması ve temel sanat eğitimi verilmesi Köy Enstitüleri ile de iş eğitimi ilkelerine dayalı, köyün çok yönlü kalkınmasını amaçlamış ve Türkiye'de sanatın yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır (Dilmaç,2010:66).

Liseler için hazırlanan ve 1957 yılında tebliğler dergisinde yayınlanan resim dersi programı zenginleştirilerek tekrar kaleme alınmıştır (Özsoy, 2008:15). Sanat eğitimi açısından öğretmen okulları da özel bir öneme sahip olmuşlardır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim ve heykel bölümlerinin orta devreleri 3'er yıl olup, geri kalan kısmı ise yüksek devre olarak geçmeye başlamıştır. Tüm bölümler 5 senelik olmuştur.

1928 yılında İzmir Sanayi Kongresiyle birlikte yeni kumlan Türkiye Cumhuriyeti, kalkınma yolunu saptamıştır. Bu yol sanayiydi. Ancak sanayi ürünlerinin teknik kaliteleri, işlevleri, fiyatlarının yanı sıra, belli estetik değerler taşıması ya da çağdaş zevke uygun olması gibi sorunların üzerinde durmak için daha pek çok yıl beklemek gerekiyordu. Oysa sanayileşme sürecine bizden çok önce başlamış olan batı toplumlarında teknikle güzel sanatları birleştirme eğilimi, " sanayi çirkinliğini" giderme çabaları, sanayi ürünlerine estetik değerler katma öteden beri sürüyordu. Ancak, endüstriye yönelik sanat eğitiminin bilinçli ve etkili bir şekilde ele alınması 1920'de Almanya'da kurulan Bauhaus Okuluyla gerçekleşmiş (Oral,1977:18).Bu ekol Türkiye'de de etkili olmaya başlamıştır.

Türkiye'de ise, daha 1950'lerde Hayrullah Örs, Hakkı İzzet gibi sanatçılar, Almanya'ya giderek orada güzel sanatlar akademilerinin yanı sıra endüstriye yönelik yüksek sanat okullarının bulunduğunu, bunların sayılarının hızla arttığını gördüler. 1955 yılında Eğitim Bakanlığının o zamanki Meslekî ve Teknik Öğretim Genel Müdürü Ferit Saner' in ve Teknik Üniversite Mimarlık Bölümü profesörlerinden Sabri Oran'ın çabalarıyla Türkiye'de Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulması hazırlıklarına başlanmıştır. Bu amaçla Stuttgart Akademisi Profesörü Adolf Scheneck, ekibiyle birlikte Türkiye'ye getirildi ve 1957 yılında İstanbul Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurularak müdürlük görevine Prof. Sabri Oran atanmıştır.(Oral, 1977:18).

1957 yılında eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Dekoratif Resim, Grafik Sanatlar, Seramik, Tekstil Sanatları, Mobilya ve İçmimarlık bölümleri olmak üzere beş bölüm bulunuyordu. 1962 yılında eğitim programında yenilemeler yapılarak dört yıllık lisans eğitime geçilmiştir.([www.gsf.marmara.edu.tr](http://www.gsf.marmara.edu.tr)).

Okulun başlangıçta uzun vadeli bir eğitim programı yoktur. Her yıl edinilen deneylere göre bir yıl sonrasının programı belirlenir. Böylece, dört yılda okulun eğitim programı oluşur. Bu arada 1958'de müdürlük görevine Hayrullah Örs getirilir. Onun döneminde okulun öğretim kadrosu yerli elemanlarla

genişletilir. Her yıl edinilen deneylere, alınan başarılarla ve duyulan gereksinmelere göre, bir diğer yılın eğitim programını saptama alışkanlığı sürdürülür. Nitekim 20 yıl boyunca (her dört yılda bir olmak üzere) beş kez eğitim programı tümüyle değişmiştir (Oral,1977:18).

Yine kuruluş yıllarında, Türkiye'deki tüm eğitim sisteminde iki eğilim belirgindir: İleri batı kültürünün ürünlerine ve geçmişte kalmış eski Türk kültürünün değerlerine hayranlık... Bundan böyle Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda ne batının, ne de Türk kültürünün kopyalarına yer verilecektir, eski incelenip bilinecek, bu bilinçle çağdaş malzeme ve teknik değerlendirilerek yeni, çağdaş, orijinal ve kaliteli olan üretilecektir (Oral,1977:19).

Hayrullah Örs' ten sonra 1961'de Cevdet Koçak, 1965'de Prof. Safa Erkün, 1967'de Hakkı İzzet, 1971'de Mustafa Aslıer, müdürlük görevine getirileceklerdir (Oral,1977:19).

Bu süreçte İç İşleri Bakanlığı ve Maliye Bakanlıklarına uygun mütaâlarına dayanan ve Milli Eğitim Bakanlığının İsteği üzerine Bakanlar Kurulu Kararnameleri ile görevlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet Başbakanlık Arşivinde belirleyebildiğimiz isimler şunlardır: 1958 yılında;

- Alman Tebaasından Hans Baurle İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulun'da Duvar Teknikleri Uzmanı ( Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi [BCA], 1958: 14),
- Alman Tebaasından Charlott Pfauder İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu'nda Tekstil Bölümü Uzmanı (BCA, 1958: 20),

1962 yılında;

- Avusturya Tebaasından Anton Lehmden İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu'nda Serbest ve Tabiattan Resim Dersleri ve Serbest Grafik Dersleri Uzmanı (BCA, 1962: 13),
- Alman Tebaasından Berhard Müller İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulunda Dekoratif Resim Bölümü Duvar Ressamlığı Uzmanı (BCA, 1962: 13),

1964 yılında;

- Alman Tebaasından Boris Mieman İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Grafik Sanatlar Bölümü Uzmanı (BCA, 1964: 1),
- Alman Tebaasından Karl Schamminger İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Grafik Sanatlar Bölümü Uzmanı (BCA, 1964: 1),
- Avusturya Tebaasından Elizabeth Berger'in İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Serbest Şekillendirme ve Serbest Resim Uzmanı (BCA, 1964: 20),

1966 yılında;

- Alman Uruklu Ralf Busz İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Uzman (BCA, 1966: 6),
- Norveç Uruklu Kari Christensen İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu'nda Seramik Dekorasyon Dersi Uzmanı (BCA, 1966: 13),  
olarak görevlendirilmişlerdir.

İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu ise; daha sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak öğrenim hayatına devam etmiştir.

#### IV.Sonuç

Türkiye’de güzel sanatlar eğitimi Sanayi-i Nefise geleneğini ve müfredatını sürdüren güzel sanatlar fakülteleri, Eğitim fakültelerinin resim iş eğitimi anabilim dalları ve meslek yüksekokullarının ilgili bölümlerinde ön lisans, lisans , lisansüstü düzeyde eğitim vermeye devam etmektedir. 1981 yılından itibaren güzel sanatlar eğitimi de YÖK çatısı altına girmiş ve günümüzde de bu şekilde devam etmektedir.

Osmanlı Devleti’nin son yıllarında hız kazanan Güzel Sanatlar eğitimi Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Avrupa’da eğitim görerek, vatana dönen sanatçılar ve yabancı uyruklu öğreticiler tarafından tekrar düzenlenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında her alanda olduğu gibi batı tarzı ve Anadolu kültürünün özü sentezlenmeye özen gösterilmiş, sanat eğitimi de bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

#### Kaynaklar:

ALTUNER H. (2007). Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 6(2),156-167.

ARTUN, A.ve ALIÇAVUŞOĞLU, E. (2009). Bauhause: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhause (1. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.

AYDIN UZUN,D.( 2014). “Sanayi-İ Nefise Mektebi” Ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L’ecole Des Beaux-Arts” Üzerine Bir Değerlendirme” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,2, 6: 74-80.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (10.02.1958). Fon No:30 18 01, Kutu No:150, Dosya No:51, Sıra No:14.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (14.07.1964). Fon No:30 18 01, Kutu No:176, Dosya No:39, Sıra No:20

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (15.12.1958). Fon No:30 18 01, Kutu No:151 , Dosya No:62, Sıra No:20.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (25/04/1966). Fon No:30 18 01, Kutu No:155, Dosya No:25, Sıra No:13

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (28/02/1966). Fon No:30 18 01, Kutu No:163, Dosya No:15, Sıra No:6

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (29.02.1964). Fon No:30 18 01, Kutu No:176, Dosya No:14, Sıra No:1.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, (29.05.1962). Fon No:30 18 01, Kutu No:164, Dosya No:25, Sıra No:13.

Clot,A. (2005).Muhteşem Süleyman Osmanlı’nın Altın Çağı.(5. Baskı)İstanbul:Epsilon Yayıncılık

DİLMAÇ, O.(2010). “1914-1940 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizdeki Sanat Eğitimine Katkıları”. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt 13, 23 :63-78

Kırıçoğlu, O. (1991). Sanatta Eğitim Görmek, Anlamak, Yaratmak. Ankara : Demircioğlu Matbbacılık

ORAL,Z. (1977) ‘‘Kuruluşunun 20. yıldönümünde Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve sanat eğitimi sorunları’’, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi

Özsoy, V. (2015). Görsel sanatlar Eğitimin Gerekliliği ve Tarihçesi. Sanat Dünyamız.147,44-53.

Özsoy, V.(2008). Görsel Sanatlar Eğitimi Makaleler, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Matbaası.

Öztürk,F. (1997). “II. Meşrutiyet Dönemi Ortaöğretim Kurumları Ders Programlarında Sanat Eğitimi Olarak Resim Dersi”, Eğitim ve Bilim.Ankara: Türk Eğitim Derneği,25-36

[www.gsf.marmara.edu.tr](http://www.gsf.marmara.edu.tr), Erişim Tarihi: 14.09.2016

<http://gazi-universitesi.gazi.edu.tr/posts/view/title/tarihce-145>, Erişim Tarihi: 14.09.2016

<http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx>

<http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx>, Erişim Tarihi: 14.09.2016

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57d948f7329802.44450215](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57d948f7329802.44450215), Erişim Tarihi: 14.09.2016

## SERAMİK SANATINDA YENİ VE ALTERNATİF BİR BİÇİMLENDİRME YÖNTEMİ OLARAK AŞINDIRICILI SU JETİ KULLANIMI

Elif AĞATEKİN,

Yard. Doç., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam  
Bölümü

### ÖZET

Gelişen sanayi, değişen malzemeler ve üretimden beklenen hız, üretim tekniklerinde değişikliklerin olmasına neden olmuştur. Yeni ve alternatif bir biçimlendirme yöntemi olarak aşındırıcı su jetinin kullanımı özellikle işlenmesi güç malzemelerin kesiminde gösterdiği performansla dikkatleri üzerine çekmiştir. 1982 yılından itibaren yaygınlaşmaya başlayan yöntem, bugün süngerden, halıya, çelikten cama pek çok sektörde değişik sertliklerdeki malzemelerde uygulanmaya devam etmektedir.

Başlangıçta seramik karo sektöründe; özellikle geniş iç mekânların dekorasyonunda zemine uygulanan karoların yüzeyinde oluşturacak desenlerin biçimlendirilmesinde uygulanan yöntem bugün pek çok seramik sanatçısının eser üretmede kullandığı alternatif ve yeni bir yola dönüşmüştür. Çünkü aşındırıcı su jeti kullanarak seramik biçimlendirmek; yaygın olarak yalnızca çamur yaşken biçimlendirilen seramik algısının değişmesine çamurun piştikten sonra ulaştığı en dirençli, en güçlü halinde biçimlendirme yapılabilmesine olanak vermiştir.

Bu metin aşındırıcı su jeti yöntemini, bu yöntemin kullanıldığı alanları, seramik üretimdeki yerini, bu yöntemi kullanarak seramik üreten seramik sanatçıları ve onların seramiklerine kattığı ifade olanaklarını irdelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Su Jeti, Seramik Sanatı, Alternatif Yöntemler

## USE OF ABRASIVE WATER JET AS AN INNOVATIVE AND ALTERNATIVE CUTTING METHOD IN CERAMIC ART

### ABSTRACT

Advancing industry, the development and use of new materials and the demand for faster production caused certain changes in production techniques in the field of ceramics. The use of abrasive water jet as an innovative and alternative cutting method has been quite popular with its performance in cutting the materials that are difficult to do fine work on. Having started to become widespread as of 1982, the method is now used with materials having various hardness level in many sectors ranging from sponge to carpet, from steel to glass.

As for the field of ceramics, the method was used in order to do fine work on the patterns to be formed on floor tiles in interior spaces. Today, this method is considered an innovative and alternative one by many ceramists in creating works of art since cutting ceramics by using abrasive water jet has changed the perception that ceramics can be shaped only when the mud is wet. Now, it is possible to shape the mud even when it is hardest and the strongest.

This paper aims to provide information about the areas where this method is used, its place in ceramics production, the artists creating ceramics by using this method and the potential ways of expression thanks to this method.

**Key words:** Water Jet, Ceramic Art, Alternative Methods

Su güçtür. *Yalnızca devasa gemileri sırtında taşıdığı, köyleri, kasabaları, insanları ve onların evleriyle arabalarını önüne katıp sel olduğu, heybetli dalgalarıyla rıhtımları, kıyıları vurduğu için değil, kendi içinde devinen yıkıcı enerjisinden ötürü öyledir (Eriş, 2016: 21)*. İnsanoğlu tarih boyunca bu yıkıcı enerjiyle baş etmeyi öğrenmeye çalışmış, çokça yenilse de, ondan faydalanmayı, onu kontrol edilebilir hale getirmeyi denemeye devam etmiştir. Başlangıçta akan sudan faydalanarak dönen su çarklarıyla tahıllar öğütülmüş, zamanla daha büyük su kaynaklarının önüne konulan bariyerlerle oluşturulan barajlara biriken suların dökülmesiyle dönen su türbinlerinden akan suyun gücüyle elektrik enerjisi üretilmiştir.

Su, aynı zamanda aktığı yeri biçimlendirebilen bir güçtür. Akarsu yataklarının oluşumundan da anlaşılabilir gibi su, şiddeti ve devamlılığına bağlı olarak aktıkça biçimlendirir. Suyun bu gücünden esinlenen insanoğlu, *yüksek hız ve basınçtaki suyun malzeme yüzeyine püskürtülmesiyle malzemenin kesilmesinde (Karakurt, Aydın, Aydıner, 2011: 23)* kullanılan bir teknoloji olarak su jetini geliştirmiştir. Su jeti ile kesme; *saf su jeti ile kesme (waterjet cutting) ve aşındırıcı su jeti ile kesme (abrasive waterjet cutting) olmak üzere iki değişik yöntemle yapılmaktadır (Akkurt, 2004: 129)*. 1982 yılından itibaren su jetinin kesme gücünün artırılması amacıyla içerisine aşındırıcı malzeme eklenerek *aşındırıcı su jeti oluşturulmuştur (Engin, 2012: 317)*. Basınçlı suya eklenen bor karbür (B4C) silisyum karbür (SiC) ve korund (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) gibi aşındırıcı tanecikler sayesinde su, taş, cam, metal, seramik ve kompozitler gibi sert malzemeleri kesebilecek süper hızlı sıvı bir zımparaya dönüştürmüştür ve bu su jetlerinin neredeyse farklı sertlik ve kalınlıklardaki tüm malzemeleri kesilebilmesini mümkün hale getirmiştir.

Aşındırıcı su jetinin diğer kesim yöntemleriyle karşılaştırıldığında sahip olduğu pek çok avantaj dikkat çekicidir. Öncelikle aşındırıcı su jetlerinde yapılacak kesim işleminin tasarımlarına ait düzlemsel şekiller bilgisayarda hazırlanır ve imalatla uygun olarak dönüştürülen bu dosyaların programlaması oldukça kolaydır. Bu yöntemle, çok karmaşık sayılabilecek pek çok geometrinin kesimi rahatlıkla hatasız yapılabilir, bu malzeme israfını en aza indirir. Kesimin uygulandığı bölgenin dikliğinin çapaksız ve çok net olması ikinci bir taşlama ya da düzeltme işlemine ihtiyaç hissettirmez ve kesimin soğuk yapılıyor olması; aşındırıcı su jetlerinin kullanım alanlarının genişlemesine ve çok hızlı gelişiminde etkili olmuştur. Kesim işleminin soğuk yapılıyor olması, sıcak kesimin olumsuz etkilerini de yok etmiştir. Böylece kesilen yüzeylerde mikro çatlaklar, mekanik gerilimler ve sertleşmeler oluşmadan, malzemeler ısınmadan, şişmeden ve deforme olmadan kesilebilmeye başlanmıştır. Ayrıca aşındırıcı su jeti tezgâhlarında kimyasal atık oluşmamakta, toz, toksin gazlar, cüruf ve posa yüzünden oluşan deformasyonlarda malzeme yüzeyinde görülmektedir.

On yıldan daha uzun bir süredir aşındırıcı su jeti ile kesim uluslararası düzeyde en hızlı gelişen teknolojilerden biri olarak tüm dikkatleri üzerine çekmiş, süngerden, halya, çelikten cama, granitten seramiğe kadar pek çok sektörde değişik sertlik ve kalınlıktaki malzemelerde artan oranda kullanılmaya başlanmıştır. Seramik sektöründe aşındırıcı su jeti kullanımını farklı renk ve desenlerdeki karoların istenen tasarıma bağlı olarak kesilebilmesinin ardından iç içe ve/veya yan yana birleştirilerek otel lobileri, alışveriş merkezleri gibi büyük alanların zemin kaplamalarında dekoratif göbek ve bordürlerde, tabela ve logolarda kullanılmaya başlanmıştır. Aşındırıcı su jetiyle kesilebilen farklı özellikli malzemeler sayesinde seramikle birlikte metal, doğal taş, cam, ahşap ve yapay malzemelerin birbiriyle kombine edilerek, alışlagelmiş mimari konseptlerin dışında üretimler, dolayısıyla tasarımlar yapmak mümkün olmuştur.

Başlangıçta seramik karo sektöründe; özellikle geniş iç mekânların dekorasyonunda zemine uygulanan karoların yüzeyinde oluşturacak desenlerin biçimlendirilmesinde uygulanan bu yöntem bugün pek çok seramik sanatçısının eser üretmede kullandığı alternatif ve yeni bir yola dönüşmüştür. Çünkü aşındırıcı su jeti kullanarak seramik biçimlendirmek; yaygın olarak yalnızca çamur yaşken biçimlendirilen seramik algısının değişmesine çamurun piştikten sonra ulaştığı en dirençli, en güçlü halinde biçimlendirme yapılabilmesine olanak vermiştir. Böylece pek çok sanatçı seramik malzemeyi katı biçimlendirme olanaklarını; diğer pek çok yöntemin yanı sıra aşındırıcı su jeti yöntemini kullanarak da sorgulamaya başlamıştır.



Eserlerinde seramik malzemeyi aşındırıcılı su jetleri kullanarak biçimlendirmeyi deneyimleyen sanatçıların sayısı oldukça fazladır. Bu sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde pek çok eserde kesimle işlevselliğin dışlandığı, boyut algısının tüm sınırlılıklara rağmen sorgulandığı görülmektedir. Ayrıca sanatçıların kesim yapmayı deneyimledikleri yüzeylerin kesimin rahat yapılabileceği; çoğunlukla yadigar ve ikinci el tabaklardan oluşturduğu bunun yanı sıra karoların, refrakterlerin ve özel hazırlanmış seramik plakalarında kullanıldığı da gözlemlenmektedir.

Tabakların bu yöntem için çok fazla tercih ediliyor olmasının kesim işleminin yapıldığı yüzeyin daha önce bir işlev sahibi olması, sanatçıların öncelikle bu işlevi daha sonra da o tabağın görsel bütünlüğünü bozmasıyla elde ettiği etkiyle ilgisi bulunmaktadır. Caroline Slotte, Cj'Oneil, Mel Robson, Harret Lawton Mimi Joung, ve Elif Aydoğdu Ağatekin tabaklarının yüzeyinde aşındırıcılı su jeti kullanarak kesim yapmış sanatçılardandır.

Çağdaş sanatının malzemesi olarak ikinci el seramik tabakları kullanmayı tercih eden Caroline Slotte, su jeti, *elmas uçlu el frezesi ve zımparalama başlıkları yardımıyla seri üretimle üretilmiş seramiklere tekrar biçim vermektedir. Slotte, ikinci el seramikleri keserek, oyararak, kumlayarak veya farklı nesnelere öğelerle birleştirerek tekrar yaratır. Bu çalışma süreci malzemeyi sorgulama ve nesnedeki hikâyeleri vurgulama yoluyla biçime dönüşür (K-verdi, 2010)*. Katlı Peyzaj adlı yedi adet ikinci el beyaz tabaktan oluşan eseri için Caroline Slotte, *tabaklardaki imgelerin parçalarını kesmek için su jeti kullanmış ve daha sonra üç boyutlu bir diorama etkisi yaratabilmek tabakları üst üste koyarak sunmuştur (Ruble, 2009: 27) (G.1, 2)*. Ayrıca Slotte'un ikinci el seramiklerin yüzeyinde bulunan resimleri kesip çıkarttığı Mavi Beyaz Katlı Peyzaj tabakları bulunmaktadır bu tabaklarda Slotte yüzeyde o kadar *detaylı fiziksel müdahalelerde bulunur ki bu durum eseri asla göremeyeceğimiz şekilde görmemizi sağlamaktadır (Jobson, 2014)*.



Görsel 1. Caroline Slotte, “Katlı Peyzaj” Serisinden, 2009

Görsel 2. Detay

Cj'Oneil, eserlerinde gündelik seramik objelerin değerini keşfetmeyi amaçlar. Kısacası endüstriyel süreçler ve sanatsal müdahaleler aracılığıyla ürettiği ikinci el seramikleriyle yapmaya çalıştığı şeyi; Yeniden Taktim olarak nitelendirmektedir. Cj'Oneil, *Sunderland Üniversitesi Seramik Bölümü'nde* katıldığı bir konferansta su jeti ile başarılı kesimler deneyimlemiştir. Daha sonra yeni parçalar geliştirme potansiyelini keşfetmek amacıyla bireysel üreticiler ile endüstriyel üreticilerin bir araya getirildiği bir plan çerçevesinde Chersterfield, İngiltere'de Control Su Jeti ile çalışmıştır (Oneil, 2016: 40). Uzun süreli araştırma ve denemeler sonucunda eldeki seramik malzemenin aşındırıcılı su jeti kullanarak biçimlendirdiği “Beslenme Arzusu Sofra Koleksiyonu” tabaklarında kullandığı kelime ve görüntüler, belirsizlikleri nedeniyle seçilmişlerdir, izleyicinin kendi birikiminin içinden geçerek tabaklara yeni bir değer atfetmesi istenmiştir (G.3). Koleksiyonun bir başka önemli yönü ise toplumun yeni nesnelere duyduğu bitmek bilmeyen arzusunu vurgulamaktır. Cj'Oneil, atılan tabakları gençleştirmiş, insanlara yeniden kullanmakla ilgili ilham vermesi konusunda yardımcı olması için onları dönüştürülmüştür (Klanten, R. Ehmann, S. ve Grill S., 2008: 58).



Görsel 3. CJ O'neil, “Beslenme Arzusu Sofra Koleksiyonu”, 2006

Mel Robson, kişisel hikâyelerini sembolik olarak evin sıradan nesnelere olan eski, buluntu, ikinci el tabaklar ile anlatan bir seramik sanatçısıdır. Eserlerinde tüm bu tezatlıkları bir arada kullanan Robson, *hem işlevsel hem de işlevsel olmayan; narin ama sert bir doğaya sahip nesnelere yaratmak için aile tarihini yeni tekniklerle birleştirmektedir. Robson savaş, aile ve nostalji temalarını keşfetmek için yol haritalarından, yemek tariflerinden, kitap alıntılarında, aile mektuplarından esinlenmektedir (QUT Art Museum, 2009).*

Robson, eserlerini biçimlendirmede dökülebilir porselen çamurunun yanı sıra son zamanlarda buluntu seramik tabaklar da kullanmaktadır. Bu ev ortamına ait nesnelere yüzeylerine savaş simgelerini aktarabilmek için aşındırıcılı su jeti ile kesim tekniğini kullanmaya başlamıştır. *Yeni teknik ile eski malzemelerin birleşimi sayesinde Robson geçmiş ve şimdiki zaman arasında bağlantılar kurmaya çalışmaktadır (QUT Art Museum, 2009).* Robson'ın “Sakin kalın ve devam edin” serisinde, ailesinden savaş yaşamış bir kadının hikayesini hatırlatmayı amaçlamıştır (G.4). Su Jeti kesim yöntemini kullanarak, *biraz da Avustralya etkisiyle erkekler savaşırken kadınların günlük hayatlarını nasıl geçirmiş olabilecekleri yorumuyla birleştirmiştir (Birdcage Design, 2012).*



Görsel 4. Mel Robson, “Sakin kalın ve devam edin”, 2008



**Görsel 5.** Mel Robson “Posta Güvercinleri” 2008

Mel Robson’un dedesi 2.Dünya Savaşı’na katılmıştır. Robson “Posta Güvercinleri” serisinde eski ve buluntu çay tabaklarını aşındırıcılı su jeti ile güvercin silüeti kullanarak önlü ve arkalı biçimde kesmiş böylece hem tabakların iç dekorlarını hem de arka kısmında bulunan logolarını sunmuştur. Ayrıca bazı posta güvercinlerinin üzerine dedesinden kalan savaşla ilgili bilgileri içeren yol haritalarını da çıkartma yöntemiyle aşındırıcılı su jeti ile kesimi yapılmış güvercinlerinin üzerine transfer etmiştir. *Güvercinler, savaş zamanının görünüşte sıradan olan bir şeyin nasıl olağanüstüleşebildiğini sembolize etmektedir (Price, 2009) (G.5).* Robson’ın posta güvercinleri; inanılmaz zorluklara rağmen hayat kurtaran mesajları iletmek için uğraşanlara ve onların hayatta kalma hikâyelerini anlatabilmek için ilham

kaynağı olmuştur. *Robson’un seramik eserleri o zamanın yaşanmışlarını yansıtan nesnelere alır ve onlar bu kuşların şekillerinde tekrar kendini bulur (Price,2009).*

Seramik eğitimi almadan önce nakış ile ilgili bir eğitim alan Harriet Lawton seramik kolajlar olarak adlandırılacak eserlerinde, farklı dönem ve kültürlere ait seramik tabakları aşındırıcılı su jeti yöntemi kullanarak kontrollü biçimde kumaş gibi kesmektedir (G.6). Kırık parçaları dikişle birleştirir, elde ettiği yüzeysel etkiyi kumaşların ve seramik kapların üzerine tekrar aktarır. Lawton farklı tekniklerden oluşan çoklu çağdaş bir ifade dili geliştirdiği, *eserlerinde nesnelere anlık işlevlerini keşfetmeye çalışmaktadır. Eserlerinin yüzeyinde oluşturduğu illüzyon zıt malzemelerin, tekniklerin ve yüzeylerin karşılaşmasıyla oluşur. Seramikler bir kumaş gibi kesilmişlik hissi uyandırır ve üç boyutlu nesnelere iki boyutlu bir yüzey algısı vermektedir. Seramikler tüm sertliklerine rağmen dokunulabilecek kadar yumuşak gözükmektedirler (Lawton, 2015).*



**Görsel 6.** Harriet Lawton, “Kolaj Seramik Düzenleme”, 2015



**Görsel 7.** Mimi Young, “Gateshead Tabakları Serisi”, 2006

Mimi Joung, sanatın kendisini kullanarak, insanın değer sistemine meydan okumaya ve onları yeniden dengelemeye çalışan bir sanatçıdır. Aşındırıcılı su jeti kesim yöntemiyle biçimlendirdiği “Gateshead Tabakları” serisi bunu en iyi yansıtan eserlerindedir. Young’a göre; *1800’lü yıllarda İngiliz porseleni birçok ülkede “beyaz altın” olarak bilinirdi ve Çin’de de yüksek kaliteyi işaret etmekteydi. Young, İngiltere’ye gittiğinde bu nesnelere İngiliz kültürü için de aynı öneme sahip olacağını beklemişti. Ancak Sunderland Üniversitesi’ndeki görevi sırasında Newcastle’ın hayır kurumu mağazalarında IKEA’dan çok daha ucuza satılan bu klasikleşmiş tabakları buldu ve bunları çok ucuza bir koleksiyon haline getirdi. Bu*

*esnada bunu üreten bir kültürde bu güzelliklerin ve bu işçilik ve tasarımın nasıl değer görmediğini de sorgulamaya başlamıştı. Bir sanat eseri nasıl sanat eseri olarak görülmezdi? Su jeti kullanarak tabaklardan sofraya takımı (çatal, bıçak, kaşık) şekillerini kesti ve bunları Londra’da büyük bir fuarın prinç kancaları yardımıyla tekrar düzenleyerek sundu ve böylece atıl bir nesneden sanat nesnesine dönüşüm süreçlerini tamamlayıp bu tabakların tekrar sanat eseri olarak görülmesini sağladı. (Bennett,2010: 5) (G.7).*

Elif Aydoğdu Ağatekin ise, aşındırıcı su jeti yöntemini kullanarak biçimlendirdiği “Aşkın Damakta Kalan Tadı” adlı serisinde anneannesine ait yadigar tabakları kullanmıştır. Farklı büyüklüklerdeki tabakların üzerine tekrar tekrar yineleyerek anneannesinin bir daha asla tadamayacağı yemeklerinin adlarını aşındırıcı su jeti ile keserek yazmış, daha sonra tüm parçaları bir daha hiç duyamayacağını bildikleri tatların yerine tabakların içine yerleştirmiştir (G.8, 9).



**Görsel 8.** Elif Aydoğdu Ağatekin, Aşkın Damakta Kalan Tadı-Süt Çorbası, 2013  
**Görsel 9.** Detay

Aşındırıcı su jeti yöntemini kullanarak tabakların dışında seramik karoları, refrakterleri ve özel hazırlanmış seramik plakalarda kullanılmaktadır. Plakalar geniş mekânlara uygulanacak pano tasarımlarında ve son dönemde 3 boyutlu etki elde etmeyi amaçlayan formlarda kullanılmaktadır. Seramik karo, refrakter ve özel hazırlanmış plakaları kullanan sayıları artırılabilir sanatçılar arasında Clare Woods, Elif Aydoğdu Ağatekin, Chrish Wight sayılabilir.

Craven Dunnill Jackfield Şirketi, 2010 yılında Londra 2012 Olimpiyat sitesi içerisine muazzam büyüklükte bir sanat eseri üretilmenin uygulanabilirliğini Clare Woods'a danışmıştır (Craven Dunnill Jackfield Ltd, 2012). Clare Woods 2012 yılında gerçekleşen Londra 2012 Olimpiyatları için Stratford'da bulunan Queen Elizabeth Olimpik Parkı için, hazırladığı duvar resmini 30.000 renkli seramik karo kullanarak 2010-2012 yılları arasında iki yıl boyunca Craven Dunnill Jackfield şirketiyle birlikte çalışarak aşındırıcı jet kesim tekniğini kullanarak biçimlendirmiştir. Duvar resmi 7 m yüksekliğinde ve 750 m<sup>2</sup>'den büyük bir alanı kaplamaktadır (G.10, 11).



**Görsel 10-11.** Clare Woods, Queen Elizabeth Olimpik Parkı, 2010-2012, Stratford

Elif Aydoğdu Ağatekin'in "Çarpık Parklaşma" adlı atık refrakter plakalar ve aşındırıcı su jeti kullanarak biçimlendirdiği porselen karo çocuk silüetlerinden oluşan salıncakları, *son 60 yılda ülkesinin tüm büyük kentlerine olan, durdurulamayan ve ne yazık ki öncelikle çocukların hak etmediği yeni yaşam kültürüne duyduğu üzüntünün bir ifadesidir (Ağatekin, 2013).* Ağatekin bu çalışma için öncelikle atık seramik karolarından sallanan çocuk figürlerini aşındırıcı su jeti yöntemi ile kestirmiş, günümüzün yaygın, sıkışık, gri, yüksek, çirkin apartman kültürüne uygun biçimde, düzensizce, üst üste konmuş yığın kütlelerini atık refrakter ve seramik parçalarını kullanarak biçimlendirmiştir (G.12). Daha sonra bu kütlelerin içine zincirler takarak birleştirdiği sallanan çocuk figürlerini, tüm o tutsaklığa inat yaşayan umut için birleştirmiştir (Ağatekin, 2013).



**Görsel 12.** Elif Aydoğdu Ağatekin, Çarpık Parklaşma 1, 2012

Son olarak aşındırıcı su jeti yöntemini seramik plakaları kullanarak 3 boyutlu vazolar biçimlendiren, yöntemin kullanım olanaklarını, sınırları bilimsel olarak da araştıran seramik sanatçısı Chrish Wight'ın Royal Crown Derby'nin vazo formlarını yeniden deneyimlediği Siluete formlarına bakacak olursak. Wight, *2mm'lik porselen plakalarını, iyi detaylandırılmış, programlama ve boyutlama yöntemiyle 3 boyutlu vazolara dönüştürmüştür (Cutler, 2013) (G.13).* Wight, *porcelainin cazibesinden faydalanabilmek için geleneksel olarak kullanılagelen iyi uygulamalara karşı ve kili sınırlarına doğru daha çok baskılamak için yüksek riskler içeren teknikleri benimsemektedir. Wight'a göre, tecrübeyle uyum içindeki sezgi, başarılı bir eseri etkiler. Su Jeti kesimi gibi yeni teknolojiler, köklü seramik süreçleriyle bir araya geldiklerinde büyük yükseklik ve hacimde kaliteli, ince ve yarısaydam tasarımların uygulanabilirliğini mümkün kılmıştır. Wight eserlerinde, düzenli olarak geleneksel ve modern yaklaşımları bir araya getirerek sınırları zorlamak ve porselenin yemek takımından daha fazla bir şey olduğunu algısını yaratmak istemektedir (Wight, 2016).*



**Görsel 13.** Chrish Wight, Siluete Shape 1251, 2013

Sonuç olarak, aşındırıcı su jeti kullanarak eser veren farklı birikimlerden gelen ve seramik biçimlendiren sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde, aşındırıcı su jeti yöntemi ile katı haldeyken kesilmiş seramik bünyenin oluşturduğu etki çok sert ve bir o kadarda kontrollüdür. Tekniğin yardımıyla oluşan bu ifadenin izleyen üzerinde eserle ilgili bir merak ve teknolojik bir üstünlük algısı oluşturduğu görülmektedir. Bu katı algıyı pek çok sanatçı ikinci el tabakların romantik etkisi üzerinde tabakların kesimiyle işlevselliklerini dışlayarak daha da artırmak istemiştir. Uygulamalara bağlı olarak özellikle işlevselliğin dışlandığı, yeni ile eskinin, kıymetli ile atılın bir araya getirildiği bu tabaklarda oluşturulan tezatlık sanatçıların eserlerinde en çok vurgulamaya çalıştıkları çelişki fikrini desteklemiştir. Tekniği iki boyutlu plakaların üzerinde deneyimleyip, elde ettikleri yüzeylerle 3 boyutlu formların olabilirliğini sorgulayan sanatçılarsa, yalnızca seramik malzemenin biçimlendirme sınırlarını zorlamakla kalmamış aynı zamanda görülmemiş formları var etmişler, eserleriyle yeninin peşinde koşanlara ışık tutmuşlardır.

## KAYNAKLAR

### Kitaplar

Klanten, R. Ehmann, S. ve Grill S. (2008). *Fragiles: Porcelain, Glass and Ceramics*, Die Gestalten Verlag, Italy.

### Dergiler

Akkurt, A. (2004). Su Jeti ile Kesme Sistemleri ve Uygulama Alanlarının Değerlendirilmesi. *Politeknik Dergisi*, Cilt 7, 129-139.

Bennett, H. (2010). Artist in residence: Mimi Joung, From Ideas To Realisation, *ARTicle Cultural Life On The Edge*; Winter 10 Free Issue No: 9, 3-5.

Oneil, Cj'. (2016). Matching Process to Design, *Endüstriyel Water jet cutting*, *Ceramics Monthly*, Şubat, 39-43

Eriş, M. Ü. (2016). "Sekizinci Tablet", *Ot Dergisi*, Kalabalığım Kendime, Temmuz, 21-22

Karakurt, İ., Aydın G., Aydın K. (2011). Kayaç Tane Boyutunun Aşındırıcı Su Jeti (Asj) Kesme Performansına Etkisi, *Madencilik*, Cilt.50, 23-32.

Ruble, C. (2009). *Object Factory: The Art of Industrial Ceramics*, *Ceramics Monthly*, Eylül, 26-27.

### Bildiriler

Cutler, V. (2013). Interpretation Of Intricate Drawings Into Actual Objects, *WJTA-IMCA Conference and Expo*, September 9-11, 2013, Houston, Texas, Erişim: [http://www.wjta.org/images/wjta/Proceedings/Papers/2013/A4%20-%20VC%20-%20Interpretation\\_omi.pdf](http://www.wjta.org/images/wjta/Proceedings/Papers/2013/A4%20-%20VC%20-%20Interpretation_omi.pdf), Erişim Tarihi: 15.09.2016

Engin, İ. C. (2012). Su Jetiyle Kesimde Mermer Yüzey Kalitesini Etkileyen Parametrelerin İncelenmesi, *MERSEM'2012 8. Uluslararası Mermer ve Doğaltaş Kongresi*, *Bildiriler Kitabı*, 317-325

### İnternet Kaynakları

Ağatekin, E. (2013). Irregular Parkisation, Çarpık Parklaşma, Erişim: <https://www.behance.net/gallery/12139573/Irregular-Parkisation>, Erişim Tarihi: 15.09.2016

Birdcage Design (2012). Out Of The Birdcage, (Exploring The World Of Colour And Interiors) Road maps to Porcelain-Mel Robson, Erişim: <https://birdcagedesign.wordpress.com/2012/09/25/road-maps-to-porcelain-mel-robson/>, Erişim Tarihi: 11.09. 2016

Craven Dunnill Jackfield Ltd (2012). Olympic Park, Erişim: <http://www.cravendunnill-jackfield.co.uk/projects.asp?id=83>, Erişim Tarihi: 15.09.2016

Jobson, C. (2014). Landscapes Sculpted into Layered Antique Dinner Plates by Caroline Slotte, Erişim: <http://www.thisiscolossal.com/2014/09/landscapes-sculpted-into-layered-antique-dinner-plates-by-caroline-slotte/>, 3 Eylül, Erişim Tarihi: 10.09.2016

Lawton, H. (2015). About, Erişim: <https://harrietlawton.co.uk/about/>, Erişim Tarihi: 13.08.2015.

K-verdi, (2010 ). Art Value: A Research Project on Trash and Readymades, Art and Ceramics, Projects Erişim: <http://www.k-verdi.no/english/projects.html>, <http://www.k-verdi.no/about.html>, Erişim Tarihi: 10.10.2011

Price, C. (2009). little uns, indie art & design blog, Erişim: <https://www.indie.com.au/post/indie-products/ceramics/little-uns.html>, Erişim Tarihi: 09.09.2016.

QUT Art Museum, (2009). Exhibitions, Mel Robson, Re: Collect 7 April - 31 May 2009, Erişim: <http://www.artmuseum.qut.edu.au/exhibit/past/2009/recollect.jsp>, Erişim Tarihi: 11.09.2016

Wight, C. (2016). Statement, Erişim: <http://www.cone8.co.uk/statement-chris-wight/>, Erişim Tarihi:15.09.2016

## **GÖRSEL KAYNAKLAR**

**Görsel 1.** Caroline Slotte, Katlı Peyzaj Serisinden, 2009

**Kaynak:**<http://carolineslotte.com/works/landscape-multiple/>

**Görsel 2.** Detay

**Kaynak:**<http://carolineslotte.com/works/landscape-multiple/>

**Görsel 3.** CJ O’neill, “Beslenme Arzusu Sofra Koleksiyonu”, 2006

**Kaynak:** <http://www.cjoneill.co.uk/portfolio/feeding-desire-tableware/>

**Görsel 4.** Mel Robson, “Sakin kalın ve devam edin” (Arma), 2008

**Kaynak:**<http://kathrynclark.blogspot.com.tr/2012/06/artist-mel-robson.html>

**Görsel 5.** Mel Robson “Posta Güvercinleri” 2008

**Kaynak:**<https://www.indie.com.au/post/indie-products/ceramics/little-uns.html>

**Görsel 6.** Harriet Lawton, “Kolaj Seramik Düzenleme”, 2015

**Kaynak:**<https://aplaceloforcreation.com/vote-for-harriet-lawton/5-harriet-lawton-waterjet-cut-ceramic-collage-2/>

**Görsel 7.** Mimi Young, “Gateshead Tabakları Serisi”, 2006

**Kaynak:**<http://www.mimijoung.com/exhibition.php?id=32>

**Görsel 8.** Elif Aydoğdu Ağatekin, Aşkın Damakta Kalan Tadı-Süt Çorbası, 2013

**Kaynak:** [www.elifaydogduagatekin.com](http://www.elifaydogduagatekin.com)

**Görsel 9.** Detay

**Kaynak:**[www.elifaydogduagatekin.com](http://www.elifaydogduagatekin.com)

**Görsel 10.** Clare Woods, Queen Elizabeth Olimpik Parkı, 2010-2012, Stratford

**Kaynak:**<http://www.clare-woods.com/project/brick-field-olympic-park-permanent-commission-2010-2012-18/>

**Görsel 11.** Clare Woods, Queen Elizabeth Olimpik Parkı, 2010-2012, Stratford

**Kaynak:**<http://www.clare-woods.com/project/brick-field-olympic-park-permanent-commission-2010-2012-18/>

**Görsel 12.** Elif Aydoğdu Ağatekin, Çarpık Parklaşma 1, 2012

**Kaynak:** <https://www.behance.net/gallery/12139573/Irregular-Parkisation>

**Görsel 13.** Chrish Wight, Siluete Shape 1251, 2013

**Kaynak:** <http://www.cone8.co.uk/construction-silhouettes>

## KAHRAMANMARAŞ GELENEKSEL KONUTLARINDA KAPI SÜSLEME MOTİFLERİ

Cavit POLAT

Okutman, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

### ÖZET

Sanat insan varlığını bütünleyen alanlardan biridir. Sanatın tarihsel gelişimi incelendiğinde bu gelişimin mimari ile bağları görülebilecektir. Mağaraya geçme süreci ile birlikte sanatsal üretimlerde önemli ölçüde ilerleme ve değişim daha hızlı olmuştur. Resimden, heykele, kalem işinden halılara, seramikten kapı süslemelerine değin sanat üretimi dönem özelliklerine göre değişir.

Kapılar mimari yapının önemli bir ögesidir. Kullanılan mimari yapıya göre farklı form ve süslemelerle bezenmişlerdir. Konutların kapı bezemeleri evin sahibine göre değişir. Kahramanmaraş geleneksel konutlarının kapı bezemeleri yöre özelliklerine göre farklıdır. Kapılarda geometrik ve bitkisel motifler bir arada kullanılır. Lale, karanfil, yürek, ay-yıldız, geçme motifleri kullanılan motiflerden bazılarıdır.

Bildiride geleneksel konutlarında kullanılan motiflerin analizleri ve kullanım formları değerlendirilecektir. Araştırma içinde Kahramanmaraş merkezde bulunan 35 adet geleneksel konut kapısı üzerinde çalışma yapılacaktır.

## TRADITIONAL HOUSE DOOR DECORATION MOTIF IN KAHRAMANMARAS

### ABSTRACT

Art is one of the areas that complements the human existence. The architecture ties with this development can be seen when examining the historical development of art . Significant progress in the transition process of artistic production along with the cave and change has been faster. Picture from , sculpture , from the pan to the carpet , ceramic art Referring to decorate doors varies Depending on the production period features .

Doors architecture is an importante elements. According to the architecture used were decorated with different forms and decorations . Residential doors embellishments vary According the to the owner of the house . The ornaments door of Kahramanmaraş traditional residential properties vary Depending on the region . It used a combination of geometric and floral Motifs in doors . Tulip , heart, star and crescent , cross some of the Motifs Motifs are used .

Motifs used in the analysis and use of the traditional housing forms will be Evaluated in a statement . working on 35 residential door in Kahramanmaraş traditional Centers of research will be done.



## I. GİRİŞ

Barınma tarih boyunca insanlığın en önemli ihtiyaçlarından biri olmuştur. Kimi zaman mağara kovukları, kimi zaman ağaç kovukları insanın barınma ihtiyacını karşılamıştır. Zamanla eşyayı kullanmayı ve şekillendirmeyi öğrenen insanoğlu; tek gözlü odalar, kulübeler inşa etmiştir. İnşa edilen yaşam alanlarının dış tehlikelere karşı korunması kapının kullanımını da beraberinde getirmiştir.

Anadolu'da geleneksel tarihi konutlarda bulunan kapılar sadece korunma amaçlı değil aynı zamanda estetik kimliği yansıtmada en güzel alanlardan biridir. Bu bağlamda Akdeniz bölgesinde Sivas, Kayseri, Malatya, Adıyaman ve Adana ile komşu olan Kahramanmaraş Geleneksel konutlarının kapı cephelelerinde motifler kullanılarak görsel zenginlik kazandırılmıştır.

Çalışma, XIX. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadarki Kahramanmaraş sivil mimari konutlarının kapılarında bulunan süsleme özelliklerini kapsamaktadır. Araştırmada teknik konulardan ziyade daha çok geleneksel kültürün süsleme özelliklerini barındıran motifler çalışmanın ana konusunu oluşturacaktır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından korumaya alınmış ve tescillenmiş konutlarda bulunan kapılar üzerine saha çalışması yapılmış, maddi ürünler fotoğraf çekimleriyle belgelendirilmiştir. Süslemelerde kullanılan motiflerin formları şekillendirilerek ayrıntılarıyla verilmiştir.

Kahramanmaraş geleneksel konutlarında 2 han, 3 konak ve 10 adet avlu kapısı çalışmaya değer görülmüştür.

## 2. GELENEKSEL KAHRAMANMARAŞ EVLERİNDE KAPILAR

Kahramanmaraş'ta evler genellikle avlularla çevrilidir. Bu evlere avlu kapısından girilir. Giriş kapısı iç içe iki kapıdan oluşur (Fotoğraf 1.). Büyük kapılar hayvanların girişi ve malzeme taşınması için kullanılırken, küçük kapıdan ise hane halkı giriş çıkış yapar. İç içe olan kapılara genelde enikli kapı denir (Savaş, 2005:9-23). Evlerde avlu kapısı çift kanat, giriş kapıları ise kimi yerlerde tek büyük kapı, kimi yerlerde ise ana ve enik (yavru) kapılarından oluşur (Bugay, 3:2013).

Kahramanmaraş evlerinde kapılar avluya açılır (Texier, 115:2010). Ayrıca alttan evlere girilen kapılar vardır. Kemerli kapılar genelde enikli kapıdır (Anonim, 2010: 239). Bazı evlere sokaktan enikli kapı sistemiyle girilir. Kapı, düz yada kemerli olmak üzere iki tiptir. Kullanıldıkları alanlara göre kapılar değişiklik gösterse de genelde dış boy 2.40 cm, iç kısımdaki küçük kapı boyu ise 160-170 cm' dir (Anonim, 1998:33).

Teknik olarak enikli kapı yapımında kapılar büyüklüğüne göre arkadan yatay bir şekilde yan yana dizilmiş kuşak ağaçlar üzerine yapılır. Bu kuşaklar tahtalara kapı mihni olarak bilinen iri başlı metal çivi (Kabara çivisi) ile tutturulur. Bu çiviler bazen dizilişlerine göre motif oluşturacak şekilde tahtaya çakılır. Duvara monte edilmiş yan kasalara kapının ana gövdesi menteşelerle bağlıdır. Bazı konak kapılarında kapının açılıp kapanmasını sağlayan menteşe sistemi görevinde, 10-15 cm derinliğinde bir çukurun içine kapı kanadını tutan ağacın girdirilmesi ile oluşturulur (Fotoğraf 10.).



Fotoğraf 1. (Enikli Kapı)



Fotoğraf 2. ( Kapı Yuvası)

## 2.1. Kahramanmaraş'ta Kapı Tipleri

### 2.1.1. Enikli (Yavru) Kapılar

Maraş'ta kapılar üçe ayrılır; kanat sayısı bakımından tek kanatlı kapılar, çift kanatlı kapılar ve enikli kapılar. Enikli kapılar ise kemerli ve dikdörtgen enikli olmak üzere ikiye ayrılır. Yapım tekniği bakımından ise çakma ve geçme kapı tipleri yaygındır. Çakma kapı, yatay ahşap kuşakların üzerine yan yana dizilen tahtalarla oluşturulan kapı tipidir. Geçmeli kapılar ise belirli ölçülerde kesilmiş ağaçların kuşaklara ihtiyaç duymaksızın birbiri üzerine sıralandığı kapılardır. Bu kapı tiplerinde çivi kullanılmaz (Polat, 1968).

### 2.1.2. Saclı Enikli Kapılar

Saclı enikli kapıların gövde ve kenar kısımlarını kapsayacak şekilde Kahramanmaraş dilinde “nal mihı” olarak tanımlanan kabara çivileriyle ahşabın sac metalle kaplandığı kapı şeklindedir (Fotoğraf 1.). Kapılar sac ile doğal ortamdan koruma amaçlı kaplanmaktadır. Sac kapıyı yazın güneşten, kışınsa yaştan korur. Sac metal kapılar genelde ahşabın çürümesini de engeller. Bununla birlikte güvenlik bakımından ahşap kapıya göre daha sağlam bir özelliğe sahiptir.

### 1.1.3. Ahşap Enikli Kapılar

Ahşap enikli kapılarda koruma amaçlı metal sac yoktur. Yanlamasına dizilen ahşap kirişler üzerine tahtalar kabara çivilerle birleştirilir (Fotoğraf 22.). Genelde kapı boylarına göre 5 adet kiriş üzerine kurulum yapılır. Çeşitlerine göre ana kapısı kemerli ve düz olarak sınıflandırılır. Ana kapı içinde kurulu enik (yavru) kapısı düz ve kemerli olanlar vardır. Kapının yüksekliği avlu duvarının yahut eve girilen ana bölmenin yüksekliğine bağlıdır.



Fotoğraf 3. (Ahşap Enikli Kapı, İsa Divanlı Mhl. Güllü Hoca Cd. No:64)

### 3. KAPILARDA KULLANILAN MOTİFLER

#### 3.1. Ayyıldız Motifi

Kahramanmaraş Geleneksel konutlarında Ayyıldız motifi, daha çok sac kaplamalı kapılar üzerinde bulunan bir motif çeşididir. Bu motifin kapı yüzeyine uygulanmasında kullanılan kabara çivisi metalin ahşap zemine sağlam bir şekilde tutturulmasını sağlamaktadır. Kapı yüzeyinde kullanılması gereken çivi motif şeklinde süslemeler oluşturmaktadır. Kapılarda Ayyıldız motifinin en çok görüldüğü Kuyucak ve Divanlı mahalleleri geçmişte Ermeni, Yahudi ve Rumların yaşadığı yerler olarak bilinmektedir. Konutların bir çoğunun yapım döneminin Kahramanmaraş'ta Ermenilerle yaşanan sıkıntıların sürdüğü dönemde yapılmış olmasından dolayı Ayyıldız motiflerinin bir tür kimliklendirme anlamında kullanıldığı düşünülmektedir.

Ayşe Mah. Yüzbaşı Mahmut Bey Cad. 83 nolu evin kapısında bulunan çift hilal tek yıldız motifinin yer aldığı (Fotoğraf 4.) kompozisyonda dört kollu yıldızın sağında ve solunda hilal bulunmaktadır. Sol hilalde 36 sağ hilalde ise 38 kabara çivisi kullanılmıştır. Hilaller aynı mesafe ölçüsünde dört kollu yıldız çevrelemiştir.



Fotoğraf 4. (Metal Çift Hilal Motifi)

Fevzipaşa Mah. Çukuroba Cad. 47 nolu evin kapısında bulunan tek hilal ve yıldızın oluşturduğu motif (Fotoğraf 5.) metal saç yüzey üzerine yön olarak yukardan aşağıya bir kompozisyon oluşturmuştur. 70 adet kabara çivisi ile hilal motifi tasarlanmıştır. Yıldız beş kollu olup alana simetrik olarak yerleştirilmiştir. Yıldızların her kolunda 16 adet kabara çivisi kullanılmıştır. Ayyıldız'a duyulan saygı nedeniyle kompozisyon kapıdan içeri girmek isteyen kişinin göbek seviyesinin üzerindedir.



Fotoğraf 5. (Metal Ayyıldız Motifi)

Kahramanmaraş Fevzipaşa Mah. Çukuroba Cad. 47 nolu konutta bulunan (Fotoğraf 6.) sac kapının Ayyıldız motifinde yıldız hilalin iç kucak bölümüne dayanmış şekildedir. 25 cm çapında bir alanı kaplamaktadır. Yıldız beş koldan oluşturulmuş ve her kol için 10 adet kabara çivisi kullanılmıştır. Hilalin uç bitim noktaları yıldızın tepe noktasıyla bitişik vaziyettedir.



Fotoğraf 6. (Ayyıldız Motifi)

Divanlı 16023 Sok. 9 nolu kapının her bir kanadına Ayyıldız motifi karşılıklı olarak işlenmiştir. Yıldızlar dört kolludur. Hilal ve yıldızlar simetri gözetmeksizin cepheye yerleştirilmiştir. 20 cm çapında bir alana yerleştirilen ayyıldız motifinde diğer örneklerden farklı olarak yıldızların içi doldurulmuştur.



Fotoğraf 7. (Karşılıklı Ayyıldız Motifi)

### 3.2. Lale Motifi

Lale motifi Kahramanmaraş geleneksel konutlarında sıklıkla tercih edilen bir motiftir. Bunun nedeni, bitkisel motifleri kullanan hane halkına neşe, bolluk ve bereket getirdiğine inanılmasıdır (K.K. Dogan:1958)

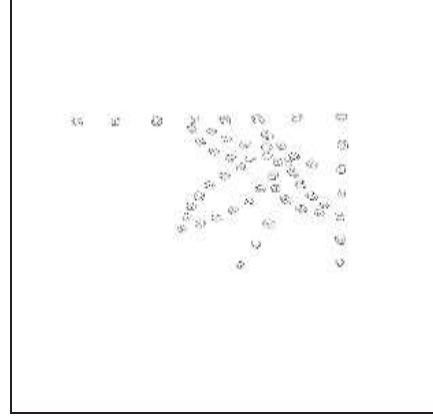
Şehit Evliya Cad. Aladan Sok. No: 1' de bulunan konutun kapısında malzeme olarak metal sac ve kabara çivileri kullanılmıştır (Fotoğraf 8-9). Kompozisyonda 210X190 cm'lik kapı alanının sağ ve sol kaş bölümlerine üç kanatlı lale motifi yerleştirilmiştir. Lalelerin yönü kapı cephesinin orta kısmına bakmaktadır. 30 adet kabara çivisinin kullanıldığı motifin etrafını geometrik şekiller doldurmaktadır.



Fotoğraf 8. (Lale Motifli Çift Kanatlı Sac Kapı )



Fotoğraf 9. (Lale Motifi Detay )



Şekil 1. (Lale Motifine Ait Detay Çizim)



Fotoğraf 10. (Lale Motifli Kapı)

Fevzipaşa Mah. Çukuroba Cad. no: 47'de bulunan sac kaplamalı kapının sağ üst köşesine lale motifi yerleştirilmiştir (Fotoğraf 10-11). Motifin kapsadığı alan 25 cm çapındadır. Motif üç kanatlı lale formundadır. 78 adet kabara çivisi kullanılarak kompozisyon yüzeye uygulanmıştır.



Fotoğraf 11. (Lale Motifi Detay)

### 3.3. Damla Motifi

Damla motifinin Kahramanmaraş'ta kapılarda yer alması anlam olarak aziz, berrak, bereketli ve hareketli bir yaşamın ev sahiplerince dilendiği ve arzulandığı düşüncesindedir (K.K. Alparslan:1954)

Divanlı Mah.16007 Sok. 7' de bulunan konutun kapısında damla motifi sac enikli kapının üst bölümüne yerleştirilmiştir. 25 cm çapında bir alana yerleştirilen motif metal bir kareye kabara çivileriyle bağlanmıştır. 38 adet kabara çivisi kullanılmıştır. Çiviler arasındaki mesafe ölçülüdür.



Fotoğraf 12. (Damla Motifli Kapı)



Fotoğraf 13. (Damla Motifi Detay)

### 3.4. Koç Başı Motifi

Gazipaşa Mah. 29006, no: 19'da bulunan koç başı motifi sac metal kapı üzerine yapılmıştır (Fotoğraf 14). Enik (yavru) kapı kemerinin sağ ve sol tarafı boynuz motifi ile çevrelenmiştir. Yine enik kapının cephesine de koç başı motifi yerleştirilmiştir. 20 cm çapında bir alanı kaplayan motifin sağ ve sol bölümü daire şeklinde olup, daireyi ortadan ikiye sarkan çıkıntı kesmektedir.



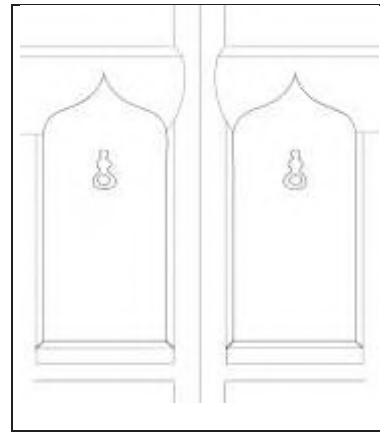
Fotoğraf 14. (Koç Başı Motifli Kapı)

### 3.5. Mihrap Motifi

Mihrap motifi Kahramanmaraş merkeze bağlı Ortaören Mahallesinde bulunan ahşap kapı cephesindedir (Fotoğraf 17). XX. Yüzyılın ilk çeyreğinde yapıldığı ev sahiplerince belirtilen kapı, her kanada 3 ayrı kare gelecek şekilde dizayn edilmiştir. Çift kanatlı dikdörtgen şeklindeki kapıyı desteklemek için kurgulanan kafes kısımları dışarı taşırılmıştır. Kafeslerin iç alanları mihrap şekline dönüştürülmüştür. Mihrap içindeki “kandil motifi” dövme demir tekniği ile yapılmıştır. Bununla birlikte metal üzerinde ajur tekniği uygulanarak süsleme unsurları oluşturulmuştur.



Fotoğraf 17. (Mihrap Motifi)



Şekil 2. (Mihrap Motifi Detay Çizim)



Divanlı Mah. 16009 Sok. no:19' da bulunan kapının (Fotoğraf 18.) metal sac üzerine tepeden başlayarak iç içe geçmiş yarım üçgen görünümünde mihrap motifi yapılmıştır. Mihrap ana gövdesine beş kollu çiçek motifi yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 18. (Metal Mihrap Motifi)

### 3.6. Fener Motifi

Sıkıntılara karşı bir korunma anlayışından dolayı fener motifinin Kahramanmaraş geleneksel konutlarının kapılarında kullanıldığı düşünülmektedir (K.K.Polat:1968).

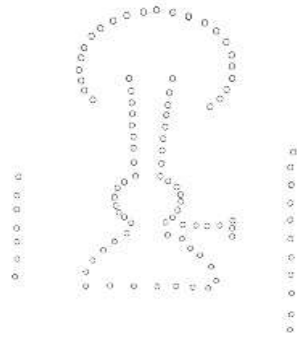
Yörük Selim Mah.75009 Sok. No.4'de bulunan kapıda 140x90 cm çapında ki bir alana yerleştirilen fener motifi bulunmaktadır (Fotoğraf 19). Motif çift sıra halinde kabara çivisinden yapılan kuşakla çevrilidir. Kapının orta kısmında etrafa ışık saçan stilize olmuş gaz lambası (Fener) motifi yer almaktadır.



Fotoğraf 19. (Tek Kanatlı Sac Kapı Fener Motifi).



Fotoğraf 20. (Fener Motifi Detay).



Şekil 3.(Fener Motifine Ait Detay Çizim)

### 3.7. Halka Motifi

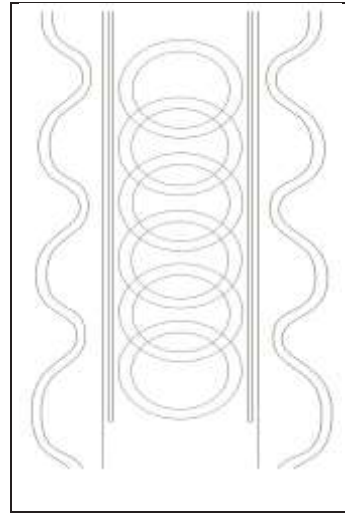
Kahramanmaraş Ortaören Mahallesinde bulunan konutun kapı (Fotoğraf 23.) yüzeyinde iç içe geçmiş beş adet halka motifi bulunmaktadır. Halkalar yön olarak kapı cephesinin yukarisından aşağıya doğru sıralanmaktadır. Motif sağ ve sol tarafından bordürlerle sınırlandırılmıştır. Merkezde bulunan motifin etrafı kıvrımlı kanallar oluşturacak şekilde kapı yüzeyindeki boş alan süsleme ile kapatılmıştır.



Fotoğraf 23. (Halka Motifli Tek Kanatlı Ahşap Kapı )



Fotoğraf 24. (Halka Motifi Detay)



Şekil 4. (Halka Motifine Ait Detay Çizim)

## SONUÇ

Kahramanmaraş Akdeniz bölgesinde eski kervan yolları üzerinde bir çok medeniyete beşiklik etmiş bir yerdir. Şehir yerinin öneminden dolayı sürekli el değiştirmiş, Osmanlı devletiyle birlikte istikrara kavuşmuştur. Şehirde geçmiş dönemlerden kalma bir çok sivil mimari eser bulunmaktadır. Sivil mimari örnekleri içinde Kahramanmaraş geleneksel konutları çoğunluktadır.

Anadolu'da geleneksel konutların en önemli unsurlarından olan kapı süslemelerinde olduğu gibi, Kahramanmaraş geleneksel konutlarında da kapıların şekillenmesinde ve süslenmesinde sosyo kültürel etkiler ön plandadır. Bunun en büyük belirtisi Kahramanmaraş geleneksel konutlarının kapılarında bulunan milli kimliğin izlerini taşıyan motifler, hane halkını koruduğuna inanılan motifler, sağlık sıhhat düşüncesinden yola çıkılarak yapılan motiflerdir. Bu anlamda en çok üzerinde durulan motif ayyıldız motifidir. Süslemelerde kullanılan diğer motiflerde ise son dönem Osmanlı etkileri ağır basmaktadır. Motifler içinde mihrap ve lale motiflerinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir.

Yapılan saha araştırmasında Kahramanmaraş'ta kapı ve aksesuarlarının 19.yüzyılın ve 20. yüzyılın izlerini taşıyan kapılar olduğu tespit edilmiştir. 10 adet avlu kapısı üzerinde çalışılma yapılarak 6 farklı tipte motif bulunduğu görülmüştür.

Kahramanmaraş geleneksel konutlarının kapılarında bulunan motifler sayısal olarak sınırlı olmakla birlikte, kendine has bir üslup barındırmaktadır. Çevre illerden Gaziantep konutlarında bulunan kapı süslemeleriyle sınırlı ölçüde benzerlikler barındırmaktadır.

Kahramanmaraş KUDEP müdürlüğünün yapmış olduğu çalışmalarla tarihi Kahramanmaraş evleri ve kapıları tespit edilerek restorasyon yapılmış, bazı evlerde koruma altına alınmıştır. Ne yazık ki evlerde oturan insanlar korumayı mimari anlamda değerlendirerek, kapılara gereken hassasiyeti gösterememişlerdir. Güvenlik endişesinden dolayı eski ahşap kapılar teker teker demir kapılara çevrilmiştir. Buna birlikte bilinçsizce boyama yapılan yahut üzerine demir parmaklık geçirilen kapı çeşidi de fazladır.

Toplumun ortak miraslarından biri olan Kahramanmaraş enikli kapılarında bulunan motiflerin acilen koruma altına alınması gerekmektedir. Yeni yapılanma içinde sıkışıp kalan Kahramanmaraş geleneksel konut kapıları demir kafesler yahut kalın camlarla kaplanarak gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Böylece acık hava müzesine yönelik mahalleler oluşturularak, turizm açısından yeni bir alan oluşturulmasının da önü açılacaktır.

## KAYNAKÇA

- Alparslan,Y., (2010), Eski Kahramanmaraş'ta Örfler Adetler ve İçtimai Hayat, Ukde Yayınları, Kahramanmaraş
- Alparslan, Y., (2016) Kahramanmaraş, 1958
- Anonim, (1967), Kahramanmaraş İl Yıllığı, Kahramanmaraş Valiliği, Kahramanmaraş
- Anonim, (1973), Kahramanmaraş 1973 İl Yıllığı Kahramanmaraş Valiliği, Kahramanmaraş
- Anonim, (2001), İslam Ansiklopedisi, DİB, İstanbul
- Anonim, (2010), Eski Maraş' Ukde Yayınları, Kahramanmaraş
- Anonim, (1998), Maraş, Şehir Yayınları, İstanbul
- Arslan H. (2014), 17. Yüzyılda Kahramanmaraş Sancağı, Dulkadiroğlu Belediyesi, Kahramanmaraş
- Atalay B., (2008), Kahramanmaraş Tarihi Ve Coğrafyası, Haz. İ.Gökhan-M.Karataş, Ukde Yayınlar Kahramanmaraş
- Baş G., (2007), Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarda Süslemeler, Türk Tarih Kurumu, Ankara
- Beysanoğlu, Ş., (1999) “Kuruluundan Günümüze Kadar Diyarbakır Tarihi”, Diyarbakır Müze Şehir, İstanbul
- Saka E., Canan H., (2013),Tokat Geleneksel Konut Mimarisi'nde İç Mekân Alçı Süslemeleri Vakıflar Dergisi 40
- Solak İ., (2014), XVI Asırda Kahramanmaraş Kazası, Dulkadiroğlu Belediyesi, Kahramanmaraş
- Ş, Metin., (1996), Ben Böyle Gördüm, Yusufçuk Basımevi, Ankara
- Tayla, H., (2007), Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları, I-II, İstanbul
- Texier, (2010), “Seyahatnâme, Şehir Tarihi Ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş” , Ukde Yayınları, Kahramanmaraş
- Tuncer C., (2001), “Diyarbakır Yapı Sanatından Kesitler”, I.Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu,27-28 Ekim 2000, Ankara
- Tankut H., (2008), Kahramanmaraş Yollarında, Ukde, Kahramanmaraş
- Polat S.. (2015), Kahramanmaraş, 1968.

## SAVAŞ YIKINTILARINDA PLASTİK BETİMLEMELER

Necla TOSMUR

Okt., Harran üniv. Eğitim Fak. Resim\_İş Öğretmenliği Bölümü

### ÖZET

Sanatın toplumsal dinamiklere dayanarak, sanatçının yaratıcılığını politik, ekonomik ve kültürel değerlerle uyumlu bir tavırda sergilediği söylenebilir. Sanatçılar her dönemde o dönemin sosyal ve politik olaylar karşısında tavırlarını devrim niteliği taşıyan eserlerine yansıtılmışlardır. Tarihi süreç içinde olan bu savaşlar, tüm ulusların sanatlarında yer almış olduğu kadar farklı sanatçılarca aynı duyguların yorumlanmasında ortak bir dil oluşturmuştur. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Picasso'nun İspanya iç savaşını anlattığı "Guernica" resmi politikanın ve savaşın resimle aktarılmasının en muhteşem örneğidir. Savaşın kaosunu, dehşetini, hüznünü en mükemmel şekilde yansıtan ve toplumların içine girdikleri çıkmazları, bunalımları, ekonomik krizleri anlatan soğuk savaşlar da, en az asıl kanlı savaşları oluşturan; kurtuluş savaşları, inanç savaşları, etnik savaşlar gibi her dönem sanatçılarına eleştiri ve betimleme kaynağı olmuşlardır. Acı ve hüznü yapıtlarına taşıyan sanatçılar halkların özgürlükleri ve bağımsızlıkları uğruna verilen mücadelenin plastik dili olmuşlardır.

Bu çalışmada: Pablo Picasso'nun Guernica'sı ve Goya'nın 3 Mayıs Kurşuna dizilenler eserleri üzerinden hareketle günümüzde Orta Doğu'nun bitmeyen savaş sürecini sanatsal eylemlerine yansıtan güncel sanatçıların eserleri örnek verilerek toplumsal kitlelerin nasıl etkileği üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Politik, Kültür, Toplum

## BATTLE RUINS AND PLASTIC IMAGERY

### ABSTRACT

The basis of the social dynamics of art, the artist's creativity political, said that the exhibit in a manner consistent with the economic and cultural value. Artists have reflected each period, that period of social and political events, works with the attitude towards revolution. this war in the history of processes, all of different nations have been involved in the arts as an artist can create a common language is the interpretation of the same feeling. First World War, the civil war in Spain told Picasso's "Guernica" is the most spectacular example of the transferred images and the official policy of the war. The chaos of war, terror, sadness and the most perfectly reflects the predicament they enter into society, crises, the cold war, describing the economic crisis, the actual make up at least bloody wars; liberation war, the war of faith, have been the source of each period artists such as criticism and portrayal of ethnic wars. bearing the pain and sorrow have been the work of artists plastic language of the struggle for freedom and independence of peoples.

In this study: will focus on Pablo Picasso's Guernica and Goya May 3 how the interaction of social masses by giving examples of the works of contemporary artists, reflecting the over works who lined Lead motion today in the Middle East to endless war process of artistic action.

**Keywords:** Art, polite, Culture, Society

## GİRİŞ:

Bu bildiri savaşlara ilişkin yeni bir kavram yaratmak iddiası taşımamaktadır. Bildiride geçen, savaşa ilişkin mevcut kavramsal bütünlük içerisinde sanatın toplumsal değerlerden beslendiğini ve çıktığını, oluşturduğu etkilerle toplumsal dili oluşturduğu üzerinde durulmuştur. Çünkü Sanatçılar; “sanatı dünyayı temsil etmenin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, sınıf silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar”(Plehanov ve Freville, 1974,s:20).

İnsanlar; beraber yaşamaya başladığı andan itibaren hayatta kalabilmek için farklı mücadeleler ve savaşlar vermişlerdir. Savaşlar her ne kadar insanın ürettiği en vahşi eylemlerden biri olsalar da, geçmişte yaşandılar, günümüze hala varlık göstermekte ve gelecekte de yaşanacaktırlar. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu eylemler; soğuk savaş, iç savaş, din savaşları, etnik savaş, bağımsızlık savaşları ve hatta insanlık üzerinde her türlü psikolojik etki yaratan savaşlara (iletişimsizlik savaşı,korku savaşı gibi) kadar uygarlıkların gelişmişliği ve teknolojik gelişmelere paralel olarak farklı zaman ve zeminlerde çeşitlenip devam etmişlerdir. Tüm bu örnekler ise bu savaşlara herhangi bir şekilde tanıklık eden sanatçılar için hem bir eleştiri kaynağı hem de betimlediği konular olmuşlardır. “Acı ve hüznü yapıtlarına taşıyan sanatçılar halkların özgürlükleri ve bağımsızlıkları uğruna verilen mücadelenin plastik dili olmuşlardır”.

Sanat, toplum ve sanatçının savaşlar karşısındaki duyarlılık ve estetik mücadelesi arasındaki bu ilişkiden hareketle bildiride genel olarak iki savaş karşıtı popüler eser incelenmiş ve günümüzde sanatçının benzer roller üstlenip üstlenmediği ve aynı duyarlılıkta yapıtların üretilip üretilmediği sorgulanmıştır.

Sözü edilen iki eserden ilki Francisco Goya’nın 3 Mayıs Kurşuna Dizilenler adlı eser, diğeri ise, Pablo Picasson’un Guernica adlı eseridir. İşpanyada Farklı zamanlara ait bu iki eserin ilk anda göze çarpan özelliği farklı sanatsal dönemlere ve akımlara ait olmasıdır. farklı biçimsel kurgulara sahip bu eserler incelendiğinde savaşa ilişkin olarak biçimsel ve tematik olarak pek çok ortak noktalarının olduğu görülmektedir.

Konumuz itibariyle görülen ilk ortak özellik iki eserinde de bir iç savaş hikâyesini betimlemesidir.

Bilindiği üzere; “İç savaşlar, aynı devlet içerisinde yer alan politik, dini/mezhepsel, etnik sınıfsal gruplar arasında yönetimin ele geçirilmesine veya ülkenin bölünmesine yönelik olarak icra edilen savaşlardır (bellumcivile)”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup><https://tr.wikipedia.org/wiki/Dadaizm>



**Goya ve “3 Mayıs 1808 – Kurşuna Dizilenler”**

Büyük İspanyol ressam F. Goya (1746-1828) Resmin yapıldığı tarihten önce yaklaşık 30 yıl süren İspanya Fransa savaşında işgal yılları boyunca sıcak gündemi anlatan bir dizi resimler yapmıştır. Gerek diziler şeklinde ürettiği, gerekse bu dizilerin içeriğinde, konu itibarı ile serilerde (savaş felaketleri) kendini bulduğu bilinmektedir.

Böyle bir savaş tanımına uygun olarak Goya'nın 1814'te tamamladığı, 3 Mayıs 1808 Kurşuna dizilenler” adlı eseri bugün Prado müzesinde bulunan eser: 32.68X3.47cm ölçülerinde y.boyta tekniğinde üretilmiştir. (komp.şeması) Resim de ilk anda göze çarpan, kompozisyon içerisinde beyaz gömleklili adam ve onu aydınlatan fenerdir. Ateş etmeye hazır bekleyen askerler emri uygulamak için hazırdır. Resmin yapıldığı tarihte İspanya bir savaş yaşamaktadır.

Resim Fransa-İspanya arasında 30 yıl boyunca süren savaş ve bu süreçte meydana gelen sivil hareketler askeri darbeler ve toplumsal karşı ataklar sonucunda ortaya çıkan, sınıf çatışmalarının, ideoloji ve kimlik tartışmalarının yapıldığı bir dönemin ürünüdür. Bu dönemde Napolyon İspanya'yı alt üst etmeyi ve fiziksel bir tahribata uğratmayı başarmıştır. Öte yandan özellikle fikir dünyasında Fransız devrimi dünyadaki pek çok ülkede olduğu gibi İspanyol halkını da toplumsal bilinçlenme ve siyasi duyarlılığın oluşmasında önemli bir katalizör işlevi görmüş ve kültürel yaşamı da derinden etkilemiştir. Bu nedenle “1789 Fransız Devrimi'nin akisleri ve saray çevresindeki bu tür aydınlanmacı kişilerle geliştirdiği ilişkiler, Goya'nın giderek daha liberal bir tavır benimsemesine ve aydınlanma düşüncesi ile gelişen toplumsal, psikolojik ve zihinsel kavramlarla yakından ilgilenmesine kaynaklık etmiştir.”(üstünipek, akratan esmer)

Saray baş ressamı “Goya, 30 yıl boyunca İspanya krallık ailesi Bourbonların yüzlerini tuvale aktarmıştır. Ancak 50 yaşına doğru Goya'nın hayatını değiştirecek iki olay yaşanmıştır. 1793 yılında sağır olan Goya, tuvale iç dünyasındaki karamsarlıklarını aktarmaya başlamıştır ve bireyleri de aşır



toplumun geneline yayılan canavarlar yaratmıştır resimlerinde.”<sup>2</sup> Bu dönem eserlerinde çoğunlukla sert ve saldırgan nitelik dikkati çekmektedir.(çanavar resimleri koy).

İspanya’da 19.yy. başlarında ülkesindeki orta sınıf tan gelen siyasi değişim talepleriyle karşı karşıya kalmış olan mevcut yönetim; reform ve monarşi arasında tedirginlik yaşamıştır. Genelden özele indiğimizde resmin yapıldığı 1808 yılı Özgürlük ve eşitlik gibi yeni taleplerle artan şiddetli tartışmaların gündeme geldiği yıldır. Savaşı konu alan bu eserden önce de sanatçının; savaşı anlatan 11 resimden oluşan, “Savaş felaketleri” özgünbaskı eserleri 3 mayıs 1808 eserinin alt yapısını hazırlamış gibidir. Goya’nın her sahneyi kurgularken izlediği yöntem sadece gözle gördüğünü değil yaşanan gerçeklerin aktarılması ve onların görünüşlerinden zihninde kabul gören olması gibi gördüğünü aktarmıştır.

Goya resimlerinde dehşet duygusunu izleyiciye iyice hissettirmeyi başarmıştır. Savaşın insanlar üzerinde acımasız etkiler bıraktığını anlatan bu eserde “acımasızlığı” adeta belgelemiştir. Goya resmin konusun 2 mayıs günü yakalanıp, ertesi gün idam edilecek insanlardan seçmiştir. Resimde bulunan figürler sivil halkın yanında, din ve resmi görevlilerden oluşmaktadır. Sanatçı resmin en can alıcı merkezini en açık rengi kullanarak vurgulamıştır.

Ortada duran beyaz gömleklili adam çevresinde duran bütün figürlerden daha büyük ve ışık renkleri ile resimlenmiştir. Meydan okurcasına bir diz üzerine çökmüş ve göğüs gererek durmaktadır. Köşeye sıkıştırılmış figürlere odaklanan askerlerin ateşlemek için emir bekledikleri ve duruşu ile iktidarı temsil ettikleri düşünülmektedir. Napolyon döneminde birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi İspanya’ya da acı getirmiştir. Fransa devrimi ile beklenen aydınlanmanın sadece zulme dönüştüğünü ve tek yeniliğin Madrid’te getirilen fenerin insanın dehşetini aydınlatan fener olduğunu anlatır gibi resme konu etmiştir. 3 mayıs günü gece yarı görevlerini yerine getirmek için (14-15kişi)gruplar halinde katledilmiş ve askerler görevlerinden emin olmak istemiş gibi diğer insanların gözleri önünde uzun süre açıkta çürümeye bırakılmışlardır.

İspanyanın savaşı; farklı yüzyıllarda her iki sanatçıların ilgisini çekmiştir. Francisco Goya ve Pablo Picasso. Bahsedilen her iki sanatçının da sanatın toplumsal sorunlarını sanatçı gözlem ve duyarlılığıyla eleştirel bir şekilde dünyaya duyurmayı en mükemmel şekilde başarmış olmalarıdır.

İspanya; devrimler, savaşlar ve sivil savaşlar, askeri darbeler ve toplumsal ayaklanmalar yaşamıştır. Aydınlanma ve geleneksel kültür arasındaki çatışma, aristokrat- burjuva ve popüler sınıflar arasında ulusal kimlik ve İspanyolluk üzerine süren ideolojik tartışma ve Fransız Devrimi'nin neden olduğu karışıklıklar, İspanya'da halkın yaşamından çıkan yeni kültürel atmosferi körüklemiş gözükmektedir." (Üstünipek,aktaran Okan,).

Fransa- İspanya Savaşı başladıkta 30 yıl boyunca “Ardından Avrupa'ya yayılmaya başlayan eşitlik ve özgürlük talepleri, İspanya'da engizisyonun gücünün yeniden hortlamasına, 1808'de de Napolyon'un İspanya'yı istilas da hem İspanya'nın tarihine hem de Goya'nın sanat yaşamında bambaşka bir dönem başlatmıştır.”(6). Güçlü gözlem ve yorumlama gücüne sahip olan sanatçı; yaşanan bu savaşın korkunç ve karanlık yüzünü betimlemiştir.

Romantizm akımının ünlü İspanyol ressam ve gravür sanatçısı olan Francisco Goya“(1746-1828) geleneksel ve modern arasındaki geçişi yaşamış bir sanatçıdır. Sanatçı bir dönem saray baş ressamı olmuş ve kraliyet ailesinin portelerini yapmıştır. Bu dönemde yaptığı resimlerinde, eleştirel bir taşlamanın örnekleri gibidir. Sarayın ressamı olmasına karşın, Kraliyet ailesinin "tüm kofluğunu, çirkinliğini, aç gözlülüğünü ve boşluğunu ortaya koymuştur. Ondan önce ve sonra hiçbir saray ressamı koruyucularına ilişkin böylesi belgeler bırakmamışlardır.”(Gombrich 1986:383).

Sanatçı dünya da yaşanan savaşların fiziki boyutuyla değil, toplumsal yapının düzenini bozacak her türlü duygunun ifadesi ve iç dünyanın yansımalarına empati kuran özel bireylerdir.

<sup>2</sup><https://www.evrensel.net/haber/277192/hayatin-degistirilmesi-gerektigi-zaman>

Böylelikle sanatçı ortaya koyduğu eserle, imgesel eserin ortaya çıkışında, yüzeysel-nesnel gerçeklik ve estetik soyutlanmayı amaçlamaktadır. Sanatçı izleyicinin yaşantısında yer alan bu nesnelere oluşan yapıtlarda, eser ve izleyici arasında bir iletişim, aynı zamanda ikisi arasında bir ortaklık kurmayı hedeflemektedir. Sanatçı yaşadığı çağın buhran yıkıntı ve öfkesini sanat eserine dönüştüren önemli kahramanlarından biridir. Teknolojik gelişmeler ve Kapitalist düşünce bir yandan yaşamı kolaylaştıran; diğer yandan insanı yalnızlaştıran ve bencilleştiren, oyalayıcı, duyarsızlaşan insan yığınlarına hizmet etmektedirler.



Pablo Picasso, Kore'de Katliam (1956) eserini ABD'ni 3 Mayıs 1808'deki katliamı üzerine yarattı



Pablo Picasso, Guernica, 3.49.X3.76 M. 1937

### Guernica:

Bu eser; "Pablo Picasso tarafından 1937'de yapılan, İspanya İç Savaşı betimleyen eser 7,76 m eninde ve 3,49 m yüksekliğinde anıtsal tablodur. Dikkat çekici büyüklükte olan bu eser, tuval üzerine yağlıboya ve sadece siyah –beyaz ve gri renk kullanılarak yapılmıştır.. Francisco Franco başta Nazi Almanyası'na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan 1937'de İspanya'daki Guernica şehrini bombalamasını anlatan anıtsal bir eserdir. "Resim, Franco liderliğindeki ordunun Guernica şehrini

bombalamasının bir temsiliydi. Picasso'nun Guernica tablosu, 26 Nisan 1937 tarihinde Franco kuvvetlerinin Bask Bölgesi'nin Guernica şehrine yaptığı bombardımanın zalimliğini simgeliyordu.”<sup>3</sup>Farklı kaynaklarda bu saldırı sırasında 250 ila 1.600 kişi hayatının kaybettiği, çok daha fazla sayıda kişinin de yaralandığı yazılmıştır.

İspanyol hükümeti, Paris'teki 1937 Dünya Fuarı kapsamındaki “Modern Hayatta Sanat ve Teknik” sergisinin İspanya'ya ayrılan bölümünde sergilenmek üzere, Pablo Picasso'ya büyük bir duvar resmi sipariş vermiştir ve Picasso bu arada kendine konu aramaktadır. Bu Picasso'nun devletten aldığı ilk sipariştir. O sırada gerçekleşen hava saldırılarından büyük bir kısmı yıkılan ve üç gün boyunca yanan kasaba aynı zamanda sanatçının doğduğu kasabadır. Bu saldırıdan etkilenene Picasso 15 gün içinde bu duvar resmini tamamlamıştır.

“ Tabloda, ölüm, şiddet, gaddarlık ve çaresizlik sahneleri, bunların asıl sebebi gösterilmeksizin işlenmiştir. Tablonun siyah beyaz oluşuyla, o dönemdeki gazetelerde yayımlanan fotoğraflara yakınlık sağlanmış, ayrıca savaşın yarattığı cansızlık vurgulanmıştır.

*Guernica*'da, acı çeken insanlar ve hayvanlar ile kaos içindeki yıkılmış binalar betimlenmiştir.

- Tüm sahne bir odanın içindedir, sol tarafta yer alan büyük gözlü boğa, kucağındaki ölü çocuğa ağlayan bir kadının üzerinde durur.
- Resmin merkezinde acı içinde yıkılmak üzere olan, mızrakla vurulmuş bir at bulunur. Atın burnu ve üst dişleri, bir insan kafatası şeklindedir.
- Atın altında bir askerin parçalanmış cesedi vardır. Asker, üzerinde çiçeklerin büyüdüğü kırılmış bir kılıç tutmaktadır.
- Acı çeken atın üzerinde, göz şeklindeki çıplak bir ampul parlamaktadır.
- Atın sağ üst tarafında, bu vahşi sahnelere tanıklık ederek camdan içeri girmekte olan, korku dolu bir kadın figürü vardır. Kadın, elinde yanan bir gaz lambası taşır.
- Korku içindeki bir başka kadın sağdan yalpalayarak merkeze doğru ilerlemektedir. Kadın, parlayan ampüle boş gözlerle bakmaktadır.
- Boğanın, atın ve çocuk için ağlayan kadının dilleri olarak çizilmiş olan hançerler çığlıkları simgeler.
- Sağ uçta, dehşet içinde kollarını kaldırmış bir adam, yukarıdan ve aşağıdan ateşlerle sarılmıştır.
- Resmin sağ ucunda, açık bir kapıyla sonlanan siyah bir duvar vardır.”  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))).
- 

İspanya pavyonunda sergilenen tablo ufak bir dünya turu kapsamında çeşitli ülkelerde sergilendi ve beğeni topladı. Böylece İspanya'daki iç savaşa diğer ülkelerin ilgisi de çekilmiş oldu. Guernica, savaş trajedilerinin ve savaşın bireyler üzerindeki acı verici etkilerinin bir özetidir. Tablo zaman içinde, savaşın yarattığı trajedilerin anımsatıcısı, savaş karşıtı ve barış yanlısı düşüncelerin sembolü haline gelmiştir.”<sup>4</sup>

“Pavyonda *Guernica*, [Paul Éluard](#)'ın bir şiiriyle birlikte sergileniyordu. Ayrıca, Cumhuriyetçilere sempati duyan [Joan Miró](#) ve [Alexander Calder](#)'in de eserleri pavyonda yer alıyordu.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup><http://bonpurloryan.com/2016/07/15/guernica-hakinda-15-gercek-9570/>

<sup>4</sup>[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

<sup>5</sup>[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

“Pablo Picasso’nun Guernica’sı modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir. Bunun birlikte, resim yaptığı sırada hali hazırda dünyanın yaşayan en zengin, en ünlü ve kendi deha imajını güçlendiren en karizmatik sanatçısı olan yaratıcısının benzersiz konumundan ayrılamaz olduğunu bilmeden bugün Guernica’nın saygınlığını değerlendirmek zordur “Modern savaş anlayışının standartları göz önüne alındığında bile bu olay, keyfi bir acımasızlığın ne kadar sersemletici boyutlara varabileceğine işaret etmiştir. Hiçbir askeri önem taşımayan savunmasız bir kasabaya ..”üç saatten fazla bir süre bombalanmış, makineli tüfeklerle taradıkları kasabanın yüzde yemişini yok etmiş ve bombanmış kalıntıları üç gün boyunca yanmıştır”55-58..“İç Savaş’ta iki tarafın da işlediği sayısız savaş suçundan biri olmasına rağmen, Picasso yaşanan sersemletici şiddetin yarattığı duygunun ifadesi için bu olayı özellikle öne çıkarmış gibidir.. resmin simgesel veya sembolik olduğu açıktır”.. “Guernica herhangi bir imgenin politik anlamının hiçbir zaman durağan olmadığını ve her zaman kendisinden kaynaklanmadığını göstermiştir. Yine de birçok ülkede özellikle fotoğrafları yoluyla hala faşizm ve savaş karşıtı direnişin sembolüdür.”(63)7

“Bir Fransız gazeteci SimoneTêry’yle yaptığı söyleşide Picasso’yu öfkeliendiren şu açıklamayı yapmıştır. ‘Bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsunuz? Ressamsa sadece gözleri, müzisyense sadece kulakları, şairse kalbinin her bölümünde liri, hatta boksörse, sadece kasları olan bir embesil midir o? Aksine, o aynı zamanda da politik bir varlıktır, dünyanın yürek burkucu, rahatsız edici ya da güzel olayları karşısında tetikte olan, onlardan kendi etkilerini çıkartan bir varlıktır..Düşmana karşı verilen saldırı ve savunma savaşının bir aracıdır.”(s:690)<sup>6</sup>.



New York'taki Birleşmiş Milletler binasının bir duvarında, Güvenlik Konseyi salonunun girişinde asılıdır. Tablonun kopyası buraya, savaşın korkunçluğunu anımsatması için asılmıştır.

Goya ve Picasso’nun resimlerinde ortak nokta; her iki sanatçının da savaş karşıtı eserlerle sıradan halkın acısını dile getirmesi, ışığı iyi olanı kötüye dönüştürmek için kullanmış olmasıdır. Picasso nun belirttiği gibi 3 Mayıs'taki fener imgesinin Guernica'da lamba olarak yer alması ve Picasso'nun 3 Mayıs tablosu için ‘...fener ölümü simgelediğini, bu resimlerin sanat tarihinde ilk defa savaş kurbanlarının ön plana çıkarıldığı bu eser 20. yy'ın en önemli savaş resmi kabule edilmektedir.

<sup>6</sup> Sanat ve kuramı 1900-2000 değişen Fikirler Antolojisi

Savaşın karanlığını bir seyir malzemesi olarak değil ürpertici yönü ve acı yüzüyle aktarıp her iki sanatçı da eserlerini koyu zemin üzerine açık lekeler kullanmıştır. Sanat eseri çalışmalarında temayı daha güçlü ve güzel göstermek için kullanılan ışık esere yüce bir görüntü katmaktadır.

Sonuç olarak; Savaşlar, yıkımlar karşısında umutsuzluğa düşmüş bireylerin; hiçbir şeye inanamayan, her şeyin menfaat üzerine kurulu politikalarla yönetildiğine inanan insanların ortak eylem dilini oluşturmaktadır. özellikle sanayii devriminden sonra hızla gelişen bilim ve teknoloji ile sosyal topluluklar kendi değer ve kültürlerine yabancılaşmaya maruz kalmışlardır. Metropollerde ya da kentlerde yaşayan bireyler özellikle bu yabancılaşmanın tesiri altında hem metalar dünyasının bir parçası olmuşlar ve hem de ironik görünse de yeni kültürel değerlerin de oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Doğal olarak metalaştırılan bireyin oluşturduğu bu kültür dünyasında kalıcılık yerini geçici fenomenlere bırakmıştır. Bu nedenle hem geçmişte hem günümüzde pek çok toplumsal değer yargısının daha yüzeysel işlendiği, sanatçı bağlamında entelektüel ilginde benzer bir şekilde kişisel “mod”a uygun olarak şekillendiği ve hedef kitleye yansıtıldığı görülmektedir. Bu nedenle sanatçının tanımı ve işlevi geçmişteki büyük sanatçılardan farklılık göstermekte ve artık günümüzde büyük sanatçıların nadiren çıktığı görülmektedir. Ötügen ‘ün belirttiği gibi .“Sanat yaşama benzedikçe sanat olma özelliğini yitiriyor” biraz da. Günümüzde hala tartışmaları devam eden, “sanat sanat içindir” veya “sanat toplum içindir” ikileminde; aslında günümüz sanat yaşayışı sanatı sanat için üretmekte olduğunu görüyoruz. Geçmişin sanat vurgusu kalıcılık üzerine üretirken, günümüz sanatının vurgusunda ağırlık hızlı, geçici ve moda gibi güncel ve anlık performans üzerinedir. Hızlı gelişen her şeyin insanların sürekli yeniliği yakalama çabası, yaşam süresince yaşamalarında hızlı bir devinime neden olmaktadır. Kolay ve hızlı hayatta karışan her şey kolay ve yüzeysel de yaşamakta ve geride bırakılmaktadır..

“Bugün her alanda olduğu gibi hem sanatta değişen gerçeklik olgusunun yarattığı bir kaos ortamında yaşamaktayız; hem de görsel yığınlarla boğuşmaktayız. Artık neyin gerçek ve sanat olduğunu, neyin sahte ve kapitalist rejimlerin projeleri olduğu ayırt edilemez durumdayız”(Ötügen). Geçmişin sanat vurgusu kalıcılık üzerine iken bu günün sanatının vurgusunda ağırlık geçicilik üzerinedir.

## KAYNAKÇA:

Harrison, C.,Wood,P.,Sanat ve Kuram1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, çev., S.Gürses, Küre Yayınları, 1.Baskı, 2011,İstanbul.

Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü,çev. B. Cömert, Remzi Kitapevi, 4.Baskı, 1986İst.

Plehanof,G.,Freville,J. Sosyalist Gölzel Sanat ve Toplum, ,ist. May Yayını,1974

Clark, T.Sanat ve Propaganda, çev. E. Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı - 2011

<https://www.evrensel.net/haber/258451/savasa-sanatla-direnmek>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Dix](https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dadaizm>

file:///C:/Users/Necla/Downloads/32-198-1-PB.pdf

file:///C:/Users/Necla/Downloads/32-198-1-PB%20(1).pdf

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

<http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2012/06/3-mays-1808-third-of-may-1808-goya.html>

[https://www.google.com.tr/search?q=picasso+guernica&rlz=1C1NHXL\\_trTR691TR691&espv=2&biw=1538&bih=815&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj2x8rFgtrOAhXDO5oKHZhfA4MQ\\_AUIBigB#imgrc=4qtb0rcd1rvZ3M%3A](https://www.google.com.tr/search?q=picasso+guernica&rlz=1C1NHXL_trTR691TR691&espv=2&biw=1538&bih=815&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj2x8rFgtrOAhXDO5oKHZhfA4MQ_AUIBigB#imgrc=4qtb0rcd1rvZ3M%3A)

<https://www.evrensel.net/haber/277192/hayatin-degistirilmesi-gerektigi-zaman>

[http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1\\_cebrail.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_cebrail.pdf) s.13

## ÖZGÜN BASKI RESİMDE ÇAĞDAŞ BİR ÜSLUP: ATIF ATALAYER

**Emine NAS**  
**Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi**

**Mehmet AKTÜRK**  
**Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi**

### ÖZET

Sanatta ifade biçimi, sanatçının özgür iradesiyle belirlenir ve zengin bir içeriğe sahiptir. Bu ifade biçimlerinden biri olan özgün baskı resim; ağaç, taş, metal vb. malzemelerden elle hazırlanan kalıplar yolu ile kâğıt, kumaş, deri, vb üzerine uygulanan bir estetik anlatımdır. Çalışma, baskı resim alanına farklı bir yorumlama getiren sanatçı Atıf Atalayer üslubu ve eserleri üzerinedir. Sanatçı, geleneksel boyama ve baskı tekniklerini birbirleri ile ilişkilendirerek geliştirmiş ve Anadolu özgün motiflerini metal kalıplara dönüştürerek geleneksel unsurların sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Kültürel değerleri sanatsal bir anlatım biçimi olan baskı resim ve batık teknikleri ile birleştirerek zengin bir çerçevede sunan Atıf Atalayer, renk, doku ve motif kavramlarını özgün yorumları ile sentezleyerek estetik ve sanat değeri yüksek çalışmalar yapmaktadır. 21. Yüzyıl eşliğinde ülkemizin yetiştirdiği değerlerden biri olan Atalayer'in sanatsal üslubu ve eserlerinde gözlenen zengin anlatım ve şekillendirme biçimlerinin değerlendirilmesi çağdaş Türk resmi ve grafiği denkleminde önemli bir örnek olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Baskı, resim, Atıf Atalayer.

### ABSTRACT

Expression in art is defined by artists' freewill and it has rich content. Original printmaking is one of those expression methods; an aesthetic expression which is apply on wood, stone, metal, etc. via prepared by hand molds materials. This study is on artist Atıf Atalayer's style and his work, who bring different explication in printmaking field. Artist, enhanced traditional dyeing and printmaking techniques by associate with each other and he provides sustainability traditional elements by converting Anatolian motifs to metal mould. He makes aesthetic and artistic value's high artworks by synthesizing the concepts of colour, texture and motif. He present print making and batık techniques in a rich frame by combining cultural values. It will be an important example in terms of Turkish painting and graphic, evaluation of Atalayer who raised by our country on the verge of 21. Century, artistic style and rich contents, forming styles observed in his artworks.

**Key Words:** Printmaking, Art, Atıf Atalayer

## 1. GİRİŞ

Özgün baskı resim, çeşitli araçlar ve malzemeler kullanılarak, doğrudan veya kalıplar yapmak yolu ile kâğıda veya benzeri malzeme üzerine sanatçı tarafından yapılıp basılan resimlere denir (Aslıer,1995:122). “Sanatçının tasarladığı bir resmin 15. yüzyıldan beri uygulana gelen klasik baskı teknikleri yanında çağdaş baskı teknik olanakları ile sınırlı sayıda çoğaltılması, sanatçısı tarafından imzalanarak numaralanması ile ortaya konulan resimdir” (Pekmezci, 2001: 10).

Grafik sanatlarının bir kolu olan ve birkaç baskı tekniğini içine alan özgün baskı resmin tarihsel gelişimi ele alındığında, kökeninin insanın ilk üretim yaptığı mağara duvarlarındaki resimlere dayandığı görülmektedir. M.Ö 4000 yıllarında yazının, daha sonraları da kâğıdın bulunmasıyla, basım işi yeni bir nitelik kazanmıştır (Akalan, 2000:2). Sümerlerin, oyulmuş silindirik mühürleri kil üzerinde döndürerek baskı tekniğini kullanmaları, tarihte baskı yönteminin ilk uygulamaları olarak kabul edilebilir (Gölönü, 1979: 72).

Ülkemizde 1962 yılından itibaren baskı resim çalışmaları yoğun bir şekilde gelişim göstermiştir. Özgün üsluplarını baskı resim zenginliği içinde sunan Türk sanatçılar görsel anlatım yöntemlerini zenginleştirerek “baskı resim” kavramının Türkiye’de kurumsallaşmasını sağlamışlardır. Sanayi devriminden bu yana teknik olanaklarla birlikte gelişimini hızla sürdüren baskı resim sanatı, 20. yüzyılda kendi bağımsız alanını yaratmış, resim ve heykel sanatına benzer tarafları olmasına karşın başlı başına ele alınması gereken bir sanat dalı haline gelmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren orijinal söylemini sanatçı üretimleri ile kanıtlamış, kendine has değerler yaratarak özgün ve deneysel yöntemlerin kullanıldığı bir alan olmuştur. Sonuç olarak; 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Türkiye’de özgün baskı, bir anlatım biçimi olarak, teknik farklılıkları nedeniyle özgünlük açısından tercih edilmiş ve günümüze kadar oldukça gelişim göstermiştir. Türkiye’de baskı resmin sevilmesinin ve başarılı yapıtlar verilmesinin en büyük sebebi Türk Resim Sanatı geleneğinde pentürden çok grafiğin yer almasıdır (Aslıer, 1983, s. 16).

Özgün baskı sanatı, el blok baskıcılığı ile başlayarak, bakır plaka baskı, rulo baskı, düz şablon baskı, rotasyon baskı teknolojilerine doğru gelişmiş ve günümüzde dijital (sayısal) baskı teknolojisine ulaşılan tarihsel süreç içinde de, bu teknolojilerin kullanımıyla yapılan özellikle tekstil üretimlerinde fazlasıyla kullanılır hale gelmiştir. Tekstil baskıcılığı, günümüze kadar sanatsal ve teknik gelişmelerden ek olarak da bunların birbirleri ile olan etkileşimlerinden etkilenecek, sanatçılara kalıbın hazırlanmasından basımına kadar bizzat yaratım sürecinde bulunma ve baskı ile resmin çoğaltılması aşamalarında yaratıcılığını sınırsız kullanabilme olanağı sunmaktadır. Çalışmada Türkiye’de tekstil üzerine özgün baskı ve boya sanatında çalışmalar yapan tekstil tasarımcısı Atıf Atalayer atölyesi ve üslubu tanıtılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın amacı; geleneksel kültürümüzde baskı resmin yaratıcı ve bağımsız formlarını içeren köklü bir geleneğin temsilcisi olan Atıf Atalayer’in eserlerinde gözlenen sanatsal ve estetik değerlerin bilinç oluşturması ve bu alandaki sürdürülebilir girişimler için önemli bir örnek teşkil etmesidir.

## 2. ATIF ATALAYER ATÖLYESİ VE ÖZGÜN ESERLERİ

Atıf Atalayer, Anadolu’daki tarih öncesi ve tarihsel kültürlerini temel araştırma konusu olarak; dünyaca bilinen Batık (kapatarak kumaş boyama, desenlendirme el sanatı) ve Yazma (el baskısı) tekniklerini diğer kumaş desenlendirme teknikleri ile birleştirerek uygulayan bir tekstil tasarımcısıdır. 1947’te Karaman’ın Eminler köyünde doğan Atalayer, 1968-72 arasında D.T.G.S.Y.O. Tekstil Sanatları Bölümünde lisans öğrenimini tamamladı. 1972-74 arasında özel bir tekstil kuruluşunda *Tekstil Baskı Tasarımcısı* olarak çalıştı. Mum Batık çalışmalarına 1972 de Beşiktaş’ta kendi atölyesinde başladı. 1977’de Turizm ve Tanıtma Bakanlığı El sanatları mansiyon, 1979’de Vakko giysi desenleri yarışması ikincilik ödülü, 1985 Kültür ve Turizm Bakanlığı ile İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın düzenlediği Hatıra Eşya yarışması Başarı ödülü,1995 Tur-Art 95 Tekstil ikincilik ödülü, başta olmak üzere toplam 10 ödül ve birçok etkinlikte ulusal ve uluslararası başarı belgesi aldı.1980-1988 arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Öğretim görevlisi oldu. 1988-1991



arasında "Mum Batık Tekniğiyle-Işıklı Kumaş Resim" araştırmalarını geliştirdi. 2000- 2004 arasında Huma Tekstil A.ř.'de sanat danışmanlığı yaptı. 1984 de Sultanahmet'e, 1991'de Bostancı'ya, 2001'de Küçükyalı'ya taşıdığı özel atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Atıf Atalayer Atölyesinden görünüm. Atıf Atalayer arşivinden.

Sanatçı atölyesinde mumlama batık/kapatarak kumaş boyama ve yazma/el baskısı tekniklerini uygulamaktadır. Uygulamalarında tasarımları ve üretimi kendisine ait olan el aletlerini kullanan sanatçı; mumlama kalemleri (tjantıng), mumlama kalıplar (tjap) ve bakır ve rövetman (sert dişçi alçısı) ile yapılan metal yazma kalıplarının üretimini de yapmaktadır (Fotoğraf 2,3,4,5).





Atalayer eserlerinde genellikle ülkemizin kültürel mirası ilgili anlatımlarını, simgeye dönüşmüş, arınmış gerçek biçimlerle, çağdaş bir kurgu düzeniyle sağlamaktadır. Ressam Mustafa Asher'in sanat anlayışında olduğu gibi, Atalayer'in karakteristik özelliği, gerçek biçimlerde daha soyutlamacı ve yalın, kurgularda daha geometrik bir dil kullanmasıdır (Tosun, 2008) (Fotoğraf 6-7).



Fotoğrafın fotoğrafı Slavınaklıpa (Kafkasi) (Kafkasi) çeşitleri  
aşama 18'den görsel Salimhan Amanjanı  
arşivinden 05.07.2012



Fotoğraf 8-9. Aslanlı kapı motifli keten elbise. Atıf Atalayer arşivinden.

Farklı kültürlerin geleneksel değerlerini birim tekrarları ve renk armonisi ile biçimlendiren sanatçı, sanat ve kültür arasında kurduğu kendine özgü sentezi zengin bir çeşitlilik içerisinde sunmaktadır (Fotoğraf 8-9-10).



Fotoğraf 10 Mısır medeniyeti figürleri ile tasarlanmış ipek pano.  
Atıf Atalayer arşivinden.

Manzara, şehir ve nesnel tasvir çalışmalarında simetrik renk ve motif tekrarları ile resimlerine dengeli bir ritim kazandıran Atalayer, kullandığı renklerin armonisi ile de gözü yormayan, estetik ve plastik değerler oluşturan eserler ortaya çıkarmaktadır (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11 Kız kulesi tasvirli ipek pano. Mehmet Aktürk arşivinden 2016

İlk sergisini 1976'da İstanbul'da açan sanatçı, 1995'te Aşkabat /Türkmenistan, 1996'da Habitat-Taşkışla, 1997'de İslamabat/Pakistan, 2006'da Maskat / Umman, 2007'de Pekin/Çin (workshop) atölye gösterileri ile Türkiye'nin kültür ve turizm çalışmalarına katkıda bulundu. Yurt dışında 4, yurt içinde 11 kişisel sergi açtı ve karma sergilerde yer aldı.. Ayrıca birçok karma sanat etkinliğine de katıldı. 1972 yılından beri 40 yıllık batık-yazma deneyimlerini, Güzel Sanatlar Eğitimi alan öğrenciler, mezunlar ve kumaş boyama tekniklerine özel merakı olan, tüm tasarımcı adayları ile paylaşmaktadır. Ayrıca değişik kurum ve kuruluşlarda batık – yazma atölyeleri oluşturarak uygulamalı dersler vermektedir.



Fotoğraf 12 Selçuk Üniversitesi, El sanatları Tasarımı Bölümü 2015. Mehmet Aktürk arşivinden 2016



Fotoğraf 13 Anadolu Üniversitesi, Moda Tasarımı Bölümü 2010. Atıf Atalayer arşivinden

Bu uygulamalara örnek olarak; Sarıyer Güzel Sanatlar Lisesi (1996), Kadıköy Belediyesi-İnönü Mahallesi Meslek Kursu (2006-2009), Anadolu Üniversitesi (2008-2013), Arel Üniversitesi (2010-2011), Selçuk Üniversitesi (2015-...), Kadın Emegini Değerlendirme Derneği, İş Edindirme Kursu, Kars Kader (2010) batık atölyesi kuruluşları sayılabilir (Fotoğraf 12-13).



Fotoğraf 14 Mardin, Urfa, Çatom - Meslek Edindirme Kursları. Atif Atalayer arşivinden.



Fotoğraf 15 Kadıköy Belediyesi, Ataşehir Meslek Kursları 2009. Atif Atalayer arşivinden.

Kültür Bakanlığının, ülkeler arası kültürel tanıtım programları çerçevesinde yurt dışında; Türkmenistan (1995), Pakistan (1997), Çin (2007) ve Umman (2008) yurt içinde; Ankara, Aydın, İstanbul, İzmir, Efes, Denizli, Kars, Urfa, Mardin ve İstanbul Pendik İlçesinde sanatsal çalışmalar yapmıştır (Fotoğraf 14-15-16-17).



Fotoğraf 16 Atölye çalışması, Maskat - Umman 2006. Atif Atalayer arşivinden.



Fotoğraf 17 Atölye çalışması, Pekin Çin, 2007. Atif Atalayer

### 3. SONUÇ

Günümüz çağdaş sanat kültürü içinde ülkemizin dünya standartlarındaki yerini yakalaması; eğitim programları, sanatçıların yurt dışı deneyimleri, müze ve galerilerin artması ve en önemlisi son yıllarda evrenselleşmenin getirdiği kalite standardının kazanılması gibi yeni oluşum projeleriyle gerçekleşmiştir. Bu durum günümüz çağdaş Türk sanatı ve sanatçısının gelişimindeki ivmeye destek sağlamıştır. Bu ortamın yaratılmasında resim, heykel kadar özgün baskı resim sanatının da etkisi olduğu bir gerçektir. Çalışma konusunu oluşturan sanatçı Atif Atalayer ve ülkemizde sanatını icra ederek geleneğin çağdaş yorumlarla devamını sağlayan sanatçıların taşıdıkları misyon ve sanata olan

kazanımları göz önüne alındığında toplumsal ve sosyokültürel kalkınmada önemli bir gereksinim oldukları görülmektedir.

Atalayer, Türkiye’de 40 yıllık deneyimini tüm Güzel Sanatlar eğitimi alan öğrenciler ve mezunlar ile paylaşmaktadır. Sanatçı ve tasarımcı adaylarının zorunlu stajları, tez çalışmaları ile özel meraklı tüm tasarımcı adayları için eğitici-öğretici çalışmaların yapıldığı atölye, özgün yapısı ile bugüne dek bir eğitim yeri olmuştur. Sanatçı, hem atölyesinin olanaklarını, birikimlerini çeşitli kuruluşların istekleri üzerine paylaşmış hem de bu kurumlarda batık-yazma atölyeleri oluşturmuş uygulama dersleri vermiştir (Fotoğraf 18-19).



Fotoğraf 18 S.Ü. El sanatları Tasarımı Bölümü,  
Özgün Baskı Resim1 dersi Atölye çalışmalarından  
örnek 2015 Mehmet Aktürk arşivinden 2016



Fotoğraf 19 S.Ü. El sanatları Tasarımı Bölümü,  
Özgün Baskı Resim1 dersi Atölye çalışmalarından  
örnek strafor kalıp 2015 Mehmet Aktürk arşivinden



Fotoğraf 20 S.Ü. El sanatları Tasarımı Bölümü,  
Özgün Baskı Resim1 dersinde kullanılan strafor  
kalıplardan örnekler 2015 Mehmet Aktürk  
arşivinden 2016



Fotoğraf 20 S.Ü. El sanatları Tasarımı Bölümü,  
Özgün Baskı Resim1 dersinde kullanılan ahşap  
kalıplardan örnekler 2015 Mehmet Aktürk  
arşivinden 2016

Ayrıca yurt içi ve yurt dışı tekstil ve el sanatları fuarlarında atölye (workshop) çalışmaları yapmış, deneyim ve özgün üretimlerini geniş bir izleyici gurubu ile paylaşmıştır. Kendine özgü batık teknikleri ile Türkiye’yi dünyaya tanıtmıştır. Sanatçı öyküsel, özgün ve modern sanat anlayışı ile özgün baskı, tekniklerini geliştirmiş ve uygulayıcılarına kişisel tercihleriyle sanatlarını ifade etme olanağı vermiştir. Bu da özgün baskının yeni alanlarda kullanılmasını, tercih unsuru olmasını ve diğer görsel sanatlar içinde farklı bir yer edinmesini sağlamada önemli bir destektir. Bununla birlikte, emek veren sanatçılar ve sanatseverlerin özgün baskı resim tekniğinde çalışmalar yapmasına imkân sağlayacak ortamların yaygınlaşması ve özel kurumların gereken desteği sağlamaları önemli bir hizmet aracı olacaktır.

## KAYNAKLAR

- Akalan, G. (2000 ). **Gravür**. Ankara.
- Amanjani, S. (2013). *Tekstil Tasarımında Yaratıcı Bir Yöntem Olarak Geleneksel Bir Tekniğin Geliştirilmesi ve Özgün Uygulamaları*. **1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu**. s.10-13.
- Ashler, M. (1995). **Mustafa Ashler** (Bilim Sanat Galerisi). İstanbul: Malkoçoğlu Matbaacılık Basım ve Yayıncılık.
- (1983). **Grafik Sanatlar: Tarih ve Yorumlar**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; (1).
- Gölönü, G. (1979). **Kazı Resim**, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını 68.
- Tosun, L. (2008). **Mustafa Ashler ve Sanat Anlayışı**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pekmezci, H. (2001). **Serigrafi**, Ankara: S.H.Ç.E.K. Basımevi.
- (1992). **Tüm Yöntemleri İle Serigrafi Baskı**. Ankara: Resmi Gazete.(1990). Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Yönetmeliği. Yayımlandığı Resmi Gazete No:20642.

## ÇOKKÜLTÜRLÜLÜĞÜN GÜNÜMÜZDE KABULÜ VE GÖRSEL SANATLARDA KULLANIMI

Nuray AKKOL

Yrd. Doç., Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

### ÖZET

Birarada olan birden fazla kültürün yaşamını ifade eden çokkültürlülük, aynı sınırlar içerisinde veya ayrı sınırlar içinde olmakla birlikte yakın diyalog halinde olan kültürlerdir. Temel özellikleri aynı zamanlarda veya eş zamanlı olarak, ama farklı topluluklar tarafından oluşturulmuştur.

Kimlik bir kimsenin var oluşunun ifadesidir. Bir kimse kendisini tarihinden, dininden, ırkından, cinsinden, coğrafyasından yola çıkarak tanımlayabilir. Etnik kimlik, tarihî kimlik, dinî kimlik, siyasî kimlik, cinsel kimlik ya da kültürel kimlik olarak ayrılan kimlikler bazen görünmezden gelinerek eşitsizliğe uğrayarak mağduriyetler yaratması söz konusudur

Sanat yapıtlarında; Kimlik kavramı bireyin geçmişle ilgili özdeşimlerini, bugünkü rollerini ve geleceğe yönelik arzularını yaratıcı bir biçimde bütünleştirilmesi üzerinde odaklanarak kimlikler üzerinden farkındalık da yaratır. Günümüz sanatçıları bu duyarlılıkları kullanırken çoğulcu bir yaklaşımla politik, kültürel, sosyal ve psikolojik düşüncelerini de yansıtır.

Shirin Neshat, Murat Palta,, Jean michel Basquiat, Kara Walker , Kehinde Wileyve Miriam Schapiro Vb sanatçıların işleri çokkültürlülük için örnek olarak gösterilebilir.

**Anahtar Sözcükler:** kimlik , ötekilik, çokkültürlülük

## ACCEPTANCE OF MULTICULTURALISM AT THE PRESENT TIME AND USE THEREOF IN VISUAL ARTS

### ABSTRACT

Multiculturalism, which expresses the living status of more than one cultures, is the cultures that closely engage in dialogue either within the same borders or different borders. Their key characteristics have been formed in different times or simultaneously, but by different societies.

Identity is an expression for the existence of an individual. One may identify herself/himself based upon her/his history, religion, race, gender and geography. Identities divided into ethnic identity, religious identity, political identity, gender identity or cultural identity may cause unjust suffering when they are ignored and exposed to inequality situations.

In works of art, the term “identity” also raises awareness through the identities by focusing on creative integration of individual’s identifications about the past, present roles and future desires. Present artists reflect their political, cultural, social and psychological thoughts via a pluralistic approach while using these susceptibilities.

Works of the artists such as Miriam Schapiro, Murat Palta, Jean Michel Basquiat, Shirin Neshat,Kara Walker Kehinde Wileyve, etc. are examples of multiculturalism.

**Key Words:** identity, otherness, multiculturalism.



## 1.GİRİŞ

Moderniteye getirilen eleştiriler ve özellikle Aydınlanma düşüncesinin evrensel tek doğru-rasyonalite yerine rasyonalitenin çoklu şekillerinin dikkate alınması, homojenlik yerine heterojenlik ve farklılığı gündeme getirmemesi bakımından önemlidir. Küreselleşme ve kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesi söz konusu farklılık ve heterojenleşmeyi beslemektedir. Çünkü küresel bir kültür tüm dünyayı etkisi altına alırken paradoksal bir biçimde yerel kültürlerin de tepkisel olarak görünürlükleri artmaktadır. Bu durum farklılık, çokluk ve çok kültürlülük tartışmalarını gündeme getirmekte ve etnik, din, dil, ırk, mezhep, renk, cinsiyet kimliklerini yükseltmektedir.

Çokkültürlülüğün yaşam bulduğu yerlere baktığımızda; Çokkültürlülüğün ortaya çıktığı yer, gerçekte Amerika birleşik devletleri değil, kuzey komşuları Kanada olmuştur. Onun hemen peşinden de Avustralya gelir. Amerika birleşik devletleri gibi göçle meydana gelmiş bu iki ülke de kökenliliğini çeşitliliğini yücelten ülkelerdir. Amerika birleşik devletleri gibi Avustralya ve Kanada da 1960'lı yıllarda ırkçı kısıtlamalardan vazgeçti ve Avrupalı göçmenlerden oluşan eski çekirdeğe karışmak üzere gelen çeşitlenmiş bir göç aldılar. Aynı Amerika Birleşik Devletleri gibi ortadan kalkan ve daha sonra koruma altına alınan yerli halklarla ilgili sorulara muhatap oldular. Ancak Amerika Birleşik Devletleri'nden ve özellikle de Avrupa ülkelerinden farklı olarak Avustralya ve Kanada "genç" milli kurtuluş süreci yaşamamış sömürgecilik sonrası toplumlardır" sorunu çözme noktasında daha tutarlı oldukları görülür. (Doytcheva, 20016:36)

Öncelikle günümüzde haklar ve özgürlükler noktasında eşitlenme girişimlerinin olduğu görülmektedir. Bu durum sanat için umut verici bir durum olarak görülebilir.

## 2.KİMLİK

Kimlik, kim olduğumuz, nereden geldiğimiz anlamına gelir. Böyle olduğu için de, zevklerimiz ve arzularımıza, kanılarımıza ve umutlarımıza anlam kazandıran alanlar sağlar.(Taylor , 1996 :49)

Modern toplumsal ve siyasal hayatın çoğunlukla etrafında döndüğü tanınma politikası basitçe bireyin etnik kökeninin, derisinin renginin, kültürünün siyasal olarak kabul edilmesi gerekliliğini ifade eder. Tanınma ve çokkültürlülük siyasetinin doğrudan bağlantılı olduğu kimlik kavramı ise, bireyin veya grubun diğerlerinden ayrıldığı her şey anlamında kullanıldığı gibi, onların kendilerine bakışlarında önemli yeri olan seçilmiş veya miras kalmış özelliklerin bütünü için de kullanılmaktadır.

(Erincik, 2011: 221)

Tanınma da kimliğin oluşumunda önemli bir etkidir. Ve aralarında bulunduğu var sayılan bağlantılarla, bir insanın kim olduğunu, insan olarak kendini tanımlayan temel niteliklerin neler olduğunu anlaması gibi şeyleri gösterir. Savunulan tez, kimliğimizin kısmen tanınma ya da tanınmama yoluyla, çoğu zaman da başkalarının yanlış tanınması yoluyla biçimlendirilmiştir; Bu nedenle çevredeki insanlar ya da toplum , onlara kendileriyle ilgili, hapsedilen, aşağılanan ya da sevilmeyen bir imaj yansıtıyorsa bir insan ya da bir grup insan gerçekten zarar görebilir, gerçek bir çarpıtılmaya uğrayabilir. Tanınmama yada yanlış tanınma zarar verici olabilir; insanı, sahte, çarpıtılmış ve indirgenmiş bir varoluş tarzına hapsederek baskıya dönüştürebilir. (Taylor, 1996:37)

Taylor'a göre. Tanınma söylemi iki düzlemde hâkim hale gelmiştir. Öncelikle, "kimliği ve benliği, bizim için önem taşıyan öbür kişilerle sürekli diyalog ve savaşım içinde oluşan şeyler olarak anladığımız kişisel düzeyde. Sonra eşit tanınma politikasının giderek daha büyük bir rol oynamaya başladığı kamusal düzeydedir. (Taylor, 2005;50)

Tarih, toplum, yaşanan çevre, gelenekler ve kurallar bizi tanımlayan, bizi saran kimliğin daha gelişmiş parçalarıdır. Ben'in kuvvetle içerimlediği 'öteki' algısı, etnik, dinsel farklılıklar, ekonomik-sınıfsal ayrımlar, aile geleneği, cinsiyet vb. konumlandırmalar kimliklerin şekillenmesinde belirleyici etkilere sahiptirler.

Kimlik sorunları, büyük ölçüde, azınlıklar, marjinal kesimler, çeşitli türden topluluklar yanı sıra birey-grup , birey-toplum ve gruplar arası ilişkilerde gözlenen kimlik süreçleri, yaşantıları ve çatışmalarla ilgilidir. ( Bilgin, 2007:8)

Burada, herkesin kimliğine veya kim olduğuna ilişkin cevabı,kendi kişisel deneyimlerinden hareketle en iyi kendisinin verebileceği varsayımı temel alınır (Bilgin, 2007 :12)

Taylora göre kimlik özlemi en meşru insan gereksinmelerinden biri olarak görüldüğünde, farklılık politikası sadece Farklılık politikasını dikkate almakla kalmamalı, farklılığın eşit değerde, eşit saygınlıkta olduğu gerçeğini de tanımalıdır. Taylora vardığı sonuca göre toplum kültürlerinin yaşaması için ulus- devletler devletin çoğunluğunu oluşturan kültürün yaşamasını sağladığı gibi diğer kültürlerle de sağlamalıdır sayfa (Taylor,1994 :58)

Bu bağlamda cemaatler, modernleşme projelerinin başarısızlığı ve bazı alanlarda da aşırılığı nedeniyle sistem dışı kalanların temel bazı ihtiyaçlarına cevap vermektedir.

Tüm bu nedenlerden dolayı kimlik, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında yükselen kavramlardan biri olarak Sosyal bilimlerde ve tıpkı bir zamanlar sınıf kavramının oynadığı role benzer bir şekilde, bazı yazarlar tarafından temel bir analiz aracı olarak kullanılıyor. Günümüzde kimlik kavramı; milliyetçilik, göç, din , cinsiyet ve etnisite araştırmalarında neredeyse vazgeçilemez bir hale gelmiş durumda olduğunu görüyoruz.

### 3. ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK

Modernizmden sonra farklı şekilde görünür olan çokkültürlülük, Postmodernizmle birlikte kültürel çeşitlilik ve kültürlerarası diyalog olarak yeniden ortaya çıkar. Bu durum etkisini siyasette felsefede göstermesiyle birlikte sanatta da gösterir. Sanatta kimlik üzerinden üretilen işler egemen kültürün dilinden ifade etmekte olup.bazen de bu üretilenlerin seçkici sanat, popüler kültür, alt kültür ürünleri arasındaki sınırları erittiğine tanık oluruz.

Taylor, tanınma ve kimlik sorunlarının, herkesin eşit vatandaşlar olarak eşit haklara sahip olduklarının kabul edildiği evrenselci anlayış ve modern kimlik düşüncesinin belirmesi neticesinde farklılıklar siyasetinin ortaya çıkmasıyla baş gösterdiğini ileri sürmektedir. Buna göre herkesin kendine özgü biricikliği ile tanınması zorunludur. Fakat herkesin eşit hakka sahip olduğu şeklindeki evrensel haklara ek olarak, farklılıklar politikasının kabulünü talep ettiği şey, farklı birey ve grupların sadece kendilerine ait olan, onları diğerlerinden ayırıp özel yapan özelliklerinin de kabul edilmesidir. Dikkat çekilmek istenen, tam da bu farklılıkların görmezden gelinerek, egemen kimliğin içinde eritmeye çalışılan farklılıklar olduğudur. İnsanlardan ve toplumlardan beklenen, herkesin kendini biricik kılan özgün yanını da onaylayıp toplumda ona bir yer vererek, var olan herkesin evrensel bir kimliği olduğu kabulünü hak ettiği yere oturtmaktır.(Taylor, 2005: 55-56)

Kültürel çeşitlilik, bir toplum içinde farklı kültürler ve kültürel bakış açıları olması demektir. Çağdaş toplumlarda kültürel çeşitlilik insan özgürlüğünün önemli bir bileşeni ve şartı olarak görülmektedir. İnsanlar kültürlerinden dışarı adım atmazlarsa onun içinde hapsolurlar ve kendi kültürlerini mutlaklaştırma eğilimine kapılırlar bu da tehlikelidir. Kültürel çeşitlilik bir toplum içindeki insanları kendi kültürleri içindeki çeşitlilikten de haberdar eder ve böylece o toplumun fertleri kültürlerinin farklı etkilerin sonucu olduğunu, farklı düşünce biçimlerini barındırdığını ve farklı yorumlara açık olduğunu kavrar .( Durdu. 2013. 358)

Siyasi anlamda , yaşanan toplumsal ve siyasal değişimlerinde kimliklerin ve kültürlerin öne çıkmasında önemlidir. Komünizmin vb. büyük ütopyaların çökmesiyle bu çıkış daha da hızlanmıştır. Bu bakış açısı kimliklerin varoluşuna karşı getirilen bir eleştiridir.

Olumlayan bakışa göre ise; Büyük ideolojilerin söylemlerinin gerisinde kalan önemsenmeyen kültürler, insanların bir arada ve haklar ve özgürlükler konusunda eşit olunması önünde bir engeldir.

Tarihsel olarak çokkültürlülüğün oluşumunu bakıldığında Bu düşünce, 1970’li yılların başında göç alan iki ülke Avustralya ve Kanada hükümetlerinin yerli halkların ve göçmenlerin kültürel

farklılıklarını teşvik etmeye yönelik çokkültürlülük politikaları olarak adlandırdıkları politikaları benimsemesiyle doğmuştur. Daha sonraki on yılda İngilizce konuşulan ülkelere (Amerika Birleşik Devletleri, Büyük Britanya, Yeni Zelanda), daha sonra da Avrupa ve Latin Amerika'ya yayılmıştır. ( Doytcheva, 20016:12)

## 5. GÖRSEL SANATLARDAN ÖRNEKLER

1980'li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm, 20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin 'kimlik' olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır. Batı düşünce ve kültür dünyasında bu dönemde görülen "çok-kültürcü" eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur (Antmen. 2009: 295)

On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren gelişmekte olan bir "bireyselleşmiş kimlikten, bana özgü olan ve benim kendi içimde keşfettiğim bir kimlikten" söz edebilmekteyiz. ( Köker,1996 :13)

Kimliği oluşturan tarzları geçmiş ve geçmişteki deneyimlerin özeti olarak değerlendirirken, çağdaş sanatçının vurguladığı ve aktardığı kimlik yaklaşımı çoğunlukla çoğulcu görsel imgelerden oluşur. Tecrübe, tarih, hafıza, süreç ve mekânın kurgulandığı, çoğu zaman net olmayan saydam bir yapıya sahip yapıtlarda hafıza, adeta koruyucu ve belgesel bir özellik arz eder. Hafıza; bireyi tanımlayan kimlik olgusunu koruyan, bireyin geçmişiyle ilintili doküman özelliği taşıyan dinamik ve anlamlı bir yapıdır. Anlam genel olarak tek bir hal, durum ve nesneyi işaret etse de, sürekli bir devinim içinde olduğu için değişime uğramaktadır,

Feministler özelinde, ataerkil toplumlardaki kadınların, kendilerinin aşağılayıcı bir imgesini benimsemeye itildiklerini ileri sürüyorlar. İçinde buldukları bu aşağı konumunun imgesini büyük ölçüde içselleştirmiş durumdadır ki, ilerlemelerine ket vuran nesnel engellerden bazıları yıkılsa bile, kadınlar yeni olanaklardan yararlanamayabiliyorlar. Bunun da ötesinde, özsaygılarını yitirmenin getirdiği acıya katlanarak yaşamaya mahkum edilmiş oluyor. (Taylor,1996:43)

Kahraman ise ; sosyal, politik, psikolojik, kültürel yozlaşma ve çöküş, sanatçıların karanlık, umutsuz ve kışkırtma içerikli eserler üreterek yeni kimliksel bir çözümleme sürecine girmesine neden olduğunu söyler.. (Kahraman, 2002).

Çokkültürlülük üzerinden yola çıkılarak üretilen sanat yapıtlarında: yaratının biricikliği ve ifade gücü sanatçının oluşturduğu artistik ifade ve kullandığı disiplinin tekniği dışında kalan hayal gücü ve yaşamsal duyarlılıkların da öne çıktığı bir yaklaşımın önemli olduğu dikkati çekmektedir. Günümüz sanatçıları bu duyarlılıkları kullanırken çoğulcu bir yaklaşımla politik, kültürel, sosyal ve psikolojik düşüncelerini de yansıtır.

Çokkültürlülük üzerinden üretilen yapıtlara için :

Shirin Neshat, Murat Palta,, Jean michel Basquiat, Kara Walker , Kehinde Wileyve ve Miriam Schapiro, bakacağız.

## MİRİAM SCHAPIRO



Miriam Schapiro "Harikalar diyarı "(1983) akrilik ve kumaş kolajı tuval üzerine 90"x144"

Miriam Schapiro ve birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist terminolojisi içinde famaj (femme) olarak tanımlanır. Famaj kadınların kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı. Küçümsenen kadınların üretim nesnelere dönüşümüne uğramaya başlamıştır. Bu durum kadın sanatçıları açısından kadın hareketinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri olarak kullanılmıştır.

1970'lerin feminizm etkisiyle kadınlar arasında ortak çalışmalara dönüşmüş (famaj) kadın kimliğinin ve kadın sanatının bastırılmışlıktan kurtarılarak, ön plana çıkartılması amaçlanmıştır. Erkek santçıların egemen olduğu ve kadın cinsinin görünmez olduğu bir sanattan bahsediyoruz. Kadının görünür olmaya başlamasını sanatta başlatanlardan biri olan Schapiro bu görünürlükte kadının yaşamlarından alıp getirdiği .dikiş. kumaş .vb. malzemeleri kullanarak kadının sadece ev işi ve zanaat üreten aşağılamaları sanat diline dönüştürerek bu malzeme ilde sanat yapıtıdır .B u da kadını anlatır ve onu dilidir.

Kadınlar artık günümüzde yalnız kadın kimliği ile değil ırk, dil, din, sınıf, mezhep, etnisite, yaşam deneyimleri gibi farklılıklarıyla birlikte tartışma konusu oluşturmaktadır. Batı'da siyah feminist hareket ve Üçüncü Dünya Kadınları arasındaki hareketlenmeler, kadınların farklılık ve çok konumluluk durumlarına duyarlılığı arttırmıştır. Kadınları homojen tek bir evrensel bütünlük içinde ele almak yerine, kadının içinde bulunduğu farklılıkları tanımak ve kadınları bu farklılıkların özgünlüğü içinden ve bu farklılıkların kadına yüklediği baskıları da dikkate alan bir yaklaşım sergilemek kendini bir ihtiyaç olarak hissettirmektedir. Tamam burada çokkültürlülüğten bahsedilir.

Feminist tartışmalarda yakın zamana kadar, Batı merkezli, beyaz, genç, orta sınıf, heteroseksüel, Hıristiyan ve fit kadınlar çerçevesinde dönen bir söylem hakim olmuştur. Diğer bütün farklılıklar uzunca bir süre görünür olmadığı görülür. Oysa Cornell'in (2008: 103) ) da belirttiği gibi, kadınların farklılıklara sahip olduğu ve farklı okunduğu görülmektedir.

Bu döneme kadar, kadın kültürü güdümlü olarak yüksek sanata dahil edilmediği gibi, kadının ev ortamında ürettiği el işi kategorisine giren işler de sanat kategorisine dahil edilmemiştir. Hatta bu işler, erkek merkezci bakış açısıyla küçümsenerek, kadının domestikliğini ve edilgenliğini simgeleyen unsurlar olarak yansıtılmıştır (Kadın domesitesini onun kimliğinin bir parçası olarak görerek ve bu bakış açısını işlerinde yansıtarak, maskülen ve erkek merkezci yapıyı eleştirmeyi tercih etmiştir.(Ersen, sayfa; 74)

Kadınların An Schapiro'nun dekoratif sanatını, Matisse ve Kandinski gibi dekoratif sanattan esinlenmiş, soyut sanat yapan erkek sanatçıların geleneğine bağlayarak eleştirilere tabi tutulsada . Eleştirilip yeniden soyut sam Broude, Schapiro'nun dekoratif sanatını, Matisse ve Kandinski gibi dekoratif sanattan esinlenmiş, soyut sanat yapan erkek sanatçıların geleneğine bağlayarak Broude'a göre, bu sanatçıların Schapiro'nun "famaj"ı arasındaki en önemli fark, Schapiro'nun, kullandığı malzemenin "estetik değerini ve anlatımsal önemini" gizlemek yerine açığa vurma arzudur.(Antmen.2010: 32)

## SHİRİN NESHAT



. Shirin Neshat "Whispers"(fısıltılar) 1997Fotoğraf, jelatin gümüş baskı üzerine mürekkep, (124.5 x 193cm.) ,

Shirin Neshat'ın sanatındaki başlıca problem, genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde buldukları sistemlerin yada muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. ( Korkmaz, 2006: 60)

Burada kadın izlenen bir figür olduğunu görürüz. Yaşamda olduğu gibi seçen değil, seçilen pozisyonudur buda kadının o toğlumda hangi konumda olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Sanat Shirin Neshat'a sadece İran'da kadın olmanın anlamını değil, Amerika'da, diaspora'da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkanını tanır. Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin ideolojik aygıtları için “Otadoğulu diktatörlükler”in kurbanı kadınların acılarının bir sözcüsü olabilir. Fakat, onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmaktadır. Asıl olan, Neshat'ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır. İnsanlık tarihi erkeklerin tarihidir, denebilir. Sanırım, bu açıdan bakıldığında Shirin Neshat'ın bir kadın sanatçı olarak tanıklığının neden önemli olduğu görülecektir. Elbette burada önemli olan sadece batı dili göstergeleri içinde çalışmalarını yapmayıp. Başka bir kimliğin varlığını ve onunla sanatsal işler üretileceği aynı zamanında kendi Müslüman kimliğinde kablettirmesidir(. Antmen,2010: 39)



Kara Walker “Kamp Köyü Kadınları” 1998. Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma

Kara Walker çalışmalarından bahsederken “Görüntüler kendim için kurduğum karışık bir sorunun en iyi çözümüdür. Irkçılığın rahatsız edici etkilerini, ırk ve cinsiyet ayrımı yapan kişilerin toplum üzerindeki etkileri ve günlük yaşamımızda bıraktığı etkileri araştırıyorum. Çalışmalarım oldukça erotik hatta edepsiz. İzleyicilerin resimlerimin önünde dururken bir parça utandıklarını hissetmek hoşuma gidiyor. Amerikalılar tarafından zencilere yapılan aşağılayıcı tavırlar, birçok anlamda anlaşılabilir gibi özellikle zenci kadınlar daha çok, cinsel anlamda aşağılanmaktaydı. Kara Walker'ın 1998 yılında yaptığı “Kamp Köyü Kadınları”, bu durumu anlatan etkileyici örneklerden birisidir. Resimde jokey gibi giyinmiş bir adam zenci bir kadının üstüne çıkmış ve onu koşturmaktadır. Kadının hızını artırmak için atlara uygulanan bir yöntem kullanılmaktadır. Atın üzerindeki kişi ucunda bir yiyeceğin asılı olduğu sopayı atın önüne uzatır. At her seferinde yiyeceğe erişmek için daha hızlı koşmakta fakat bir türlü yiyeceğe erişememektedir. Bu yöntemin resimdeki kadına uygulanması beyaz adamın onu ne kadar aşağıladığını göstermektedir. Erkek dergilerinin amblemi olarak kullanılan tavşan objesinin kadının arkasından ateş eden figür olması zenci kişiyi aynı zamanda bir kadın olarak da ne kadar aşağıladığını göstermektedir. Kara Walker'ın karşı durduğu sadece beyazların zencilere yaptığı adaletsizlik ve ayrımcılık değildir. Walker aynı zamanda zencilerin kendilerini beyazlara kabul ettirmek adına öz benliklerini reddetmelerine de karşı çıkmaktadır( Korkmaz, 2006 : 66)

## MURAT PALTA



Murat Palta ,Star Wars, 2015

Murat Palta, Pulp Fiction, 1995

Geleneksel Osmanlı motifleri ve çağdaş Batı sinemasını bir araya getirme denemesi' olarak tanımladığı çalışmaları arasında. “Otomatik Portakal / A Clockwork Orange”, “Ucuz Roman / Pulp Fiction”, “Baba / The Godfather” gibi kült filmler var.

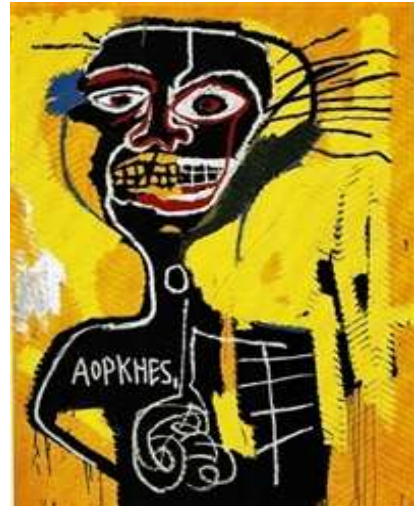
Osmanlı dönemine ait geleneksel bir sanat dalı olan minyatürü, modern zamanların kültleşmiş filmleri ile birleştirmiş. Çalışmasında özellikle batı kültürünün izlerini taşıyan filmlerden yana seçimini yaparak, bu filmlerin en ünlü sahnelerini minyatür sanatına uyarlamış. Hollywood filmlerinin minyatür versiyonları dünya basınında yer alacak popüleriteye ulaşıyor. Onun bu ilgi karşısındaki yorumu ise “Batı'nın gözünü minyatüre çevirmek ve ilgi uyandırmak beni sevindirdi” oluyor. Bu çalışma ile batı-doğu sentezi kavramında çita oldukça yukarı çekiliyor. Geleneksel olanın popüler önüne geçmesi, unutulmaya yüz tutmuş bir sanat dalını da tekrar cazip hale getiriyor (Kobatan, 2015)

## JEAN MICHEL BASQUIAT

Afro amerikan olarak bilinen sanatçı kökeni afrikada ki siyahi nüfusa dayanan afrikalı soydan gelmektedir. (Tosun, 2015:31-46)



Jean Michel Basquiat Irony of the negro policeman,  
183x122 cm, 1981



Jean Michel Basquiat Akrilik, Cabeza Guy Hepner, 1892

Sanatçının “irony of the negro policeman/Siyahi polis memuru ironisi” isimli çalışmasında kavramsal göndermeler ve imgesel etnik göndermelerin iç içe işlendiğini görmekteyiz. Siyahi kökenli olduğu anlaşılan polis memuru figürünün, beyaz fon ile vurgulanması, yine figürün portre bölümünde beyaz çizgilerin mask olarak kullanılması günümüzde dahi halen devam etmekte olan ırkçılığa karşı gösterilen bir tepki biçiminde değerlendirilmektedir. Siyahi kökenli bir polis memuru imgesi de, beyazların koyduğu kuralları uygulayan siyahi bir görevli olması bakımından sanatçı tarafından ironik

olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki beyaz ırk egemenliğinden rahatsızlık duyduğu açıktır.

## KEHİNDE WİLEY



Rumors of war officer of the hussars

2007 ,oil and on canvas 108" x 108",



casey riley, 2013

oil on canvas 48" x 36

Arfika kökenli Amerikalı bir portre ressamıdır. Nijeryalı bir babayla Afrika kökenli bir Amerikalı annenin çocuğu olan Wiley, Afrika kökenli Amerikalıların eksliğini kapatmak üzere tarihin belli devirlerine ait sanat akımlarına siyah gençleri yerleştirerek yeniden çizmiş. 19. Yüzyılda Fransız heykeltıraşların yaptığı büstleri siyah gençlerle yeniden yaratmış. Bizans'a ait dini tabloların yerini hip-hop kültüründen esinlenen dövmeli gençler almış.

Sanatçının sürekli olarak Afrika kökenli Amerikalıları resmetmesi; üstelik bunu yaparken de, figürlerinin izleyicisine, çoğunlukla vakar sınırlarını aşan bir gururla (ve hatta yer yer kibirle) ve tepeden bakıyor oluşu, Wiley'in dünyaya / varoluşa / kozmosa; bir kutbunu 'Beyaz Adam, şuna inanmalısın ki; Afrikalı Amerikalılar da en az senin kadar zeki, yakışıklı, akıllı, yetenekli, iradeli, vicdanlı, yapıcı ve yaratıcıdır' diyen pasifist ve hümanist bir anlayışı ile portrelerini kurar.

Öte yandan sadece güncel konseptlerdeki figürasyonun değil, yanı sıra tarihi / dini / mitolojik göndermeler içeren kompozisyonlardaki figürlerin giyimlerinin, aksesuarlarının, makyajlarının, saç modellerinin de hip-hop ya da rastafaryan tarzında oluşunun zeki / sevimli / sıcak / samimi / meydan okuyan bir zıtlık / gerilimler ile oluşturur. (Şencan , 2015)

## KAYNAKÇA

- Bilgin,N .(2007). “ Kimlik İnşası” İzmir: Aşina Kitaplar.
- Cornel, D (2008), “Etik Feminizm Nedir?”, Çatışan Feminizmler, Çev.Sezer, F.E, İstanbul: Metis Yayınları.
- Doytcheva, M ( 2016).“çokkültürlülük” çev: Tuba Akıncılar Onmuş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durdu , Zafer. kimliğin dönüşümü ve kültürel küreselleşme\* sayfa. 358The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science International Journal of Social Science Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1859> Volume 6 Issue 7, p. 345-365, July 2013
- Erincik,S.(2011). Kimlik ve Çokkültürcülük Sorunu. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 2(52), 219-241.
- Ersen.N.L.(2010).Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı.Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel SanatlarFakültesi Dergis. 4, 73-79.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kobatan, Evin. <http://sanatkaravani.com/kult-filmlere-post-osmanli-yorumu-minyatur-sanati-ve-murat-palta/>
- Korkmaz ,F.D. (2006). Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat. Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi Erzurum: Atatürk Üniv. Sos. Bil. Ens. Resim Anasanat Dalı.
- Köker, L (2005) “Charles Taylor: Kimlik/Farklılık Sorununa Sahici Demokratik Çözüm Arayışı”, *Çokkültürcülük; Tanınma Politikası*, Haz. Gutman,A, İstanbul, YKY
- Şencan , Ziyaver. <http://blog.radikal.com.tr/kultur-ve-sanat/kehinde-wiley-siradisi-afrika-kokenli-amerikali-ressam-96363>
- Taylor,C.(2005)” Kimlik/Farklılık Sorununa Sahici Demokratik Çözüm Arayışı”, Çokkültürcülük; Tanınma Politikası, Haz:Gutman,A, İstanbul,YKY.
- Taylor, C. (1996 ) “Tanınma Politikası”, Çokkültürlülük; Tanınma Politikası, çev: Yurdanur Salman, haz: Gutman, A, İst, YKY.
- Taylor,C (2006) “Modern Toplumsal Tahayyüller”, Çev: H. Koyukan, İstanbaul, Metis Yay.
- Tosun, Ö. (2015). ilkel Benliğin Yakın Dönem Sanatında Bıraktığı İzlere Bir Örnek: Basquiat.. idil Dergisi.4(17), 31-46.



## ELMALI TEKE BEY HAMAMININ FİĞÜR VE SEMBOLLERDEN OLUŞAN SÜSLEME UNSURLARININ İKONOĞRAFİSİ

Zeynep Çiğdem ÇENGEL

Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölüm Başkanlığı, cigdemcengel@akdeniz.edu.tr

### ÖZET

XV. yüzyılda yapıldığı vakıf kayıtlarından anlaşılan Bey hamamı gerek mimarisi, gerekse süsleme unsurları ile Selçuklu ve Osmanlı arasındaki geçiş dönemini yansıtan ve günümüzde de varlığını hala sürdüren tarihi bir eserdir. Hakkında yapılmış araştırmalar çok sınırlıdır. Bu yapıda dikkati çeken, süslemenin çok sade olması ve Beylikler döneminde de Selçukluda olduğu gibi figürün mimaride kullanılmış olmasıdır. Yapının içinde yer alan semboller süsleme amaçlı olup, kurnaların ön yüzlerindeki bezemeler geometrik ve bitkisel taş oyma tekniğindedir. Ayrıca yapıda kemer üzerinde bir kazığa bağlanmış olan sürüngenle karşısında havalanmak üzere olan bir kuş tasviri bulunmaktadır. Bu sembollerin ikonografisini dönemin tasavvufi bakış açısı ile anlamaya ve yorumlamaya çalışırsak ruhun arınmasında, kazığa bağlı olan sürüngenin aslında insanın yıkanmadan önceki ruhunun esareti olduğu, suyla ve abdestle temizlenerek bir kuş gibi özgürleştiğini anlamaktayız. Ayrıca Türk kültüründe suyun önemi İslam öncesi Türk toplumlarında su ile ilgili inanışlara da değinerek geleneksel Türk inanışlarında yer-su kültürünün tabiatla ilişkilendirilmesine ve Anadolu'daki inanışlara yansımaları konusuna da değineceğiz. İnsanlık tarihinin hemen her döneminde su arınma, verimlilik, yeniden doğuş, ölümsüzlük, safiyet ve varoluşun kaynağı gibi özelliklerinden dolayı dünya topluluklarının kültür ve inanışlarında her zaman yer almıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Su, Ruh, Arınma, Sürüngen, Kuş.

### ELMALI TEKE BEY BATH DECORATIONS, FIGURE AND SYMBOLS ICONOGRAPHY.

#### ABSTRACT

This bath was done in the 15th century, according to records both with decorative elements that reflect the transition between Seljuk and Ottoman. This historical monument is still used today. Research on these structures is very limited. Striking structure, It is very mere decorations building, animal figures are used as the Seljuk architecture. symbols decorate the building, Located geometric and floral symbols on the stone basins full of water. Reptiles which is connected to a stake on the arch structure is located and to fly a bird in the wait. Interpret to Sufism to purify the soul in these figure and symbols. Reptile animal captivity, It is like a free bird after washing with water. Beliefs regarding water in the pre-Islamic Turkish society, reflection of the belief in Anatolia. Almost every period of human history, water, purify, fertility, rebirth, immortality, due to features such as the source of purity and the existence of the world community took part in the culture and beliefs.

**Keywords:** Water, Soul, Purify, Reptile, Bird.

### GİRİŞ

Anadolu'yu ele geçiren Selçuklu devleti bölgeyi Türkleştirmek için Türkistan'dan, Hive, Merv ve Tican şehirlerinden Teke Türkmenlerini Batı Akdeniz bölgesine yerleştirmiş ve daha sonra Oğuz boyları da farklı zamanlarda göçle çevre bölgelerde yerleşmişler. Faruk Sümer'e göre teke veya tekke sözünün Hazar ötesindeki Türkmenleri teşkil eden başlıca oymaklardan biri olan Teke isminin erkek keçiden geldiğini ifade etmektedir (Güçlü, 1997; Karaca 2002). Yaşanılan coğrafya değişmiş ve Türklerin kültürü, yaşam biçimi ve geleneksel inançları Anadolu coğrafyasında yeniden şekil almıştır. Türklerin İslam dinini kabul etmeden önce inandıkları tüm dinler, bozkır hayatıyla bağdaşan doğa odaklı dinlerdir. Cansız tabiat nesnelere ile ilgili inanılan pek çok kült bulunmaktadır (Alizade, 2012, s.56). Kutsal kabul edilen en önemli kültlerin başında Su kültü gelir. Suyun hayat kaynağı olması tarım ve hayvancılık için vazgeçilmez bir unsurdur.

Çin kaynaklarında anlatılana göre; Türkler Dağın tepesinde gök ayını, dağın eteğinde bir koruda, daha sonraları bir ağaç dibinde, yer-su ayını yapıyordu. Gök ayını ancak gök tanrısının

temsilcisi olan en yüksek hükümdarların hakkıydı. Yer-su ayinini, bazen hükümdarın kendisi, ikinci sırada bazen eşi veya ikinci derece bir bey yönetebiliyordu. Fakat her yeni sülale kurucusu, her tahta çıkan hükümdar, bu ayinlerin bir şeklini icra ediyor ve kendi sülalesinin mukaddes korusunu veya ağacını o yurdun ayin yeri olan dağa dikiyordu (Esin, 2003, s. 27).

Türkler her suyun bir iyisi (su anası) olduğuna inanırdı. Yani suyun ruhu olduğuna ve sular kirletilirse iyenin kızıp kaynaklarını kurutacağı düşünülürdü. Suyun yanına gidildiğinde “su sahibine” ya da “suyun hanına” selam verilir. Doğanın içinde pek çok farklı iye varken su iyisi tüm iyelerin en önemlisi kabul görürdü (Alizade, 2012, s.56).

Su iyisinden çocuğu olmayan kadınlar çocuk ister. Su bolluk ve bereket getirir ve yaşamın sürmesinde esas yaşamsal başlangıç kabul edilirdi. Yaratılış efsanelerimizin çoğunda yeryüzü başlangıçta sonsuz bir sudan ibarettir. Dünyayı yaratan Tanrı Ülgen, Bu suyu seyrederken, yeryüzünü, onun üstüne yerleştirmiştir, diye inanılır. Anadolu Türkleri arasında suyun temiz tutulması inancı hala vardır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde suyla ilgili pek çok farklı inanç vardır. Bu inançlar arasında İlkbaharda, yıkanmak için akarsuya ilk defa girilirken, **“ağırlığım kirliliğim, kelliğim, keçelliğim bu suya”** diye söylenirse ve üç kez tekrarlanırsa, o yılın sağlık ve huzur içinde geçeceğine inanılır. Yine Anadolu da nuska ile büyü yapılmasında ve büyü bozulmasında nuskanın suyu ile yıkanılır ve nuska okunur akarsuya atılır. Buna benzer pek çok inanış vardır örneğin rüya akan suya anlatılır. İnanca göre, su sıkıntıları alıp götürür kişiyi üzerindeki negatif etkiden kurtarırmış (Kalafat, 1995, s.54-56).

İslam öncesi inanışlar geleneksel halk kültürü içinde yaşamayı sürdürürken, daha sonra Türkler, İslam dininin inceliklerini yerine getirmeye ayrıca özen göstermiş ve özellikle şu Hadis-i Şerifte belirtildiği gibi **“temizlik imanın yarısıdır”** sözü üzerine beden temizliğine, suyla temizlenmeye, abdest ve gusül abdesti almada hassasiyet göstererek, sosyal hayatın içinde hamam kültürünü toplumda yaygın hale getirmiştir. Türkler temizliği sadece bedenin temizlenmesi olarak görmemiştir.

Diğer yarısı olan ruhun arındırılması ve temizlenmesi ile bir bütün olarak algılamışlardır. Gusül abdesti olmayan kişiye cünüp denilmiştir. Tüm bedenin her noktası yıkanarak vücut temizliğinin yapılmasının ardından kişi ibadet için arınmış hale yine gelmemiştir, bedenin temizliği ibadet öncesi Allah'ın huzuruna çıkmak için yeterli değildir. Ayrıca kirlenen ruhun manevi temizliğinin de yapılması gerekir, bu da işlenen günahlardan af dilenerek mümkündür. Maddi temizlik ve manevi temizlik her ikisi bir bütün olup birbirinden ayrı düşünülemez. Maddi temizlik bedenin kirden arındırılması manevi temizliğe gitmemizi sağlayan bir araçtır. İslam da beden temizliğinin iki şekli vardır. Zahiri (bedeni), batını (kalbi) ibadet için arınmış olmak. Allah'ın huzuruna çıkmak için bu iki unsur olmalıdır (Türk, 2012, s.208). Abdest temiz suyla alınır. Türk hamamlarında suyun temiz olması hususuna özellikle çok dikkat edilir. Hamamlarda daima temiz su kaynakları kullanılırdı.



**Resim 1. ENDERUN HAMAMI** Seyyid Lokman tarafından hazırlanan **Hünernâme** (2cilt), adlı eserler; Nakkaş Osman ve diğer saray nakkaşları tarafından resimlenmiştir. Bu minyatürde, Suya verilen önem ve hamam kültürü anlatılmaktadır. **Topkapı Sarayı Müzesi Envanter No: H 1524 / 147b, 148a.** (<http://abihayatsergisi.com/?portfolio=osmanli-doneminde-su-tesislerinin-islerliginin-devamina-iliskin-faaliyetlerin-duzenlenmesi>)

Anadolu da, XI. Yüzyılın sonlarından itibaren Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle, diğer yapılar gibi antik devir hamamlarının da, İslamiyet'in temizlik şartına uygun bir yıkanmayı sağlayacak şekilde, tamir ve tadil edilerek kullanıldığı söylenebilir (Konyalı, 1945, s.411). Her sokakta ya da mahallede hamamların olması toplumun temizliğe kolay ulaşmasını sağlamış ve özellikle Orta Çağda yer alan salgın hastalıkların pek çoğunun yayılması önlenmiştir.

Elmalı konum itibarı ile Batı Akdeniz bölgesinde Antalya'ya bağlı, Beylikler dönemi ve tüm Osmanlı döneminden günümüze kadar gelmiş yapılarıyla tarihi bir Osmanlı kentidir. Şehir mimarisi ve yapıların özellikleri incelendiğinde Geleneksel Osmanlı erken devir mimari örnekleri ile karşılaşmaktayız. Osmanlı için önemli bir merkez olan Elmalı ilçesinin tarihi, İlkçağlara kadar uzanmakta her devirde konumu itibarı ile önemli bir merkez kabul edilmektedir. İklimi Akdeniz bölgesi için yayla tabir edilen özellik taşıdığı için tarıma elverişli verimli toprakların olması ile ayrıca tercih sebebi olmuştur. Bu özellik günümüzde hala önem taşımaktadır. Bir şehre denize yakınlık turizm için değer kazandırırken ticari konum ve yaşam kalitesi düşünüldüğünde rakımı yüksek alanlar hem stratejik hem de yüksek yaşam kalitesi sunmaktadır. Elmalı ilini değerli kılan pek çok neden vardır. İncelemiş olduğumuz Bey hamamı Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle Tekeli Türk boylarının bölgeye yerleşmesi sonrası yapılmış bir eserdir.

Elmalı Sultan Yıldırım Beyazıt döneminde de Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. Gerek Teke beylerinin, gerekse ilk Osmanlı devrindeki Teke Sancak beylerinin bu bölgeyi yaylak olarak kullanmaları ve hatta bazı tarih kitaplarında Teke Sancağının merkezi olarak Antalya yerine Elmalı'nın gösterilmesi, o devirde önemli bir yerleşim bölgesi olduğunu gösterir (Ekiz, 2001). Elmalı'nın Bey Hamamına ait tarihi belgeler çok kesin olmamakla birlikte, Elmalı şehrinin en eski

hamamlarından biridir. 1455 tarihinde adı geçer. Bu tarihte Vakıf, Mevlana Ali üzerindedir. 1530 ve 1567 tarihli vakıf defterlerinde de kaydına rastlanan yapının tasarrufu, 1567’de Yunus Fakih üzerindedir (Karaca, s.403-404). Adı geçen hamam Ketenci Ömer Paşa Camii’nin kuzeydoğusunda yer almaktadır ve günümüzdeki Bey Hamamı olduğu tahmin edilmektedir. Ancak bu kesin bir bilgi değildir. Bey Hamamı olarak adlandırılan yapının 1890 tarihli onarım kitabesi mevcuttur. Günümüz kaynaklarında XVI. ve XVII. yüzyıllara tarihlendirilse de, vakıf kayıtlarında geçen tarihlere bakıldığında XV. yüzyıl yapısı olduğu anlaşılmaktadır (Komisyon, s.636-637 ; Tuğlacı, s.114). (aktaran Ş. Duymaz, 2008, ss.205-220).

Bey hamamının yapım tarihinin yukarıdaki kaynaklarda belirtildiği gibi olduğu kabul edilmekte yapım yılını gösteren kitabe günümüze ulaşmadığı için net bir tarih verilememektedir. Ancak Evliya Çelebinin Seyahatnamesinde XVII. Yüzyılda hamamın Elmalı hamamları arasında bahsi geçmektedir (E. Çelebi, s.116-117). (aktaran Ş. Duymaz, 2008, ss.205-220). Osmanlı mimari özellikleri taşıyan bu hamamı oluşturan başlıca kısımları şöyle sıralayabiliriz; Günümüze kadar ulaşan, Bey hamamı pek çok tadilat gördüğü için belli bir devir özelliği taşıdığını söyleyemeyiz, bu nedenle klasik Osmanlı mimarisindeki hamamlarda bulunan başlıca kısımlara genelleme yaparak ele alacağız. Hamamdaki yıkanma, soyunma, aralık, soğukluk, sıcaklık dört mahal ile zemin kat planına giren, sıcak su deposu ve külhan olarak iki tesisat alanı ve Hamamın soğukluk, sıcaklık ve su deposu altında yer alan cehennemlik katı hamamın başlıca kısımları kısaca şöyledir;



**Resim 2.** Elmalı Tekeli Bey Hamamı İçi Sıcaklık Bölümü (Fotoğraf Musa Hitay 2016).

**Soyunma mahalli:** Saha bakımından en büyük hacim soyunma veya camekan mahallidir. Burası genellikle, halvetleri de dahil olmak üzere bütün sıcaklık mahallinin sahasına eşdeğer büyüklükte tutulmuştur.

**Aralık:** Bütün hamamlarda, soyunma mahallinden soğukluğa geçişte, üstü kubbe ve tonozla örtülü bir mekana rastlanmaktadır. Aralık, hem geçit olarak kullanılan, hem de kargir veya ahşap bir bölme ile ayrılmış helayı ve traşlığı ihtiva eden bir mekandır. XVI. Yy. da yerini soğukluğa bıraksa da her dönem farklı uygulamalar olabilir.

**Soğukluk:** Soğukluk yeri bir yıkanma yeri değil dinlenme ve bekleme yeri olarak kullanılmıştır.

**Sıcaklık:** Türk hamamlarının en önemli bölümü olan sıcaklık gelişmiş bir plan şeması ile görünür. Kubbe ile örtülmüş merkezi bir mekan etrafında, tertiplenmiş eyvanlar ve köşe halvetlerinden oluşan bu şema, yüzyıllar boyunca bütün hamam sıcaklıklarının geleneksel kompozisyonu olmuştur.

**Su deposu:** Hamamların ihtiyaç duyduğu temiz su vakıf su depoları, özel kuyu, sarnıçlar, ya da dere, nehir gibi tabi su kaynaklarından temin edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bir kısım su da şadırvanlara ayrılmıştı.

**Külhan:** Su deposunun gerisinde yer alan külhan, uzunluğu sıcak su deposuna eşit, üstü genellikle tonozla örtülü bir depo ve tesisat alanıdır. Hamamın örtülü kubbesi üzerinde çeşitli aralıklarda ışık gözleri ile aydınlatma yapılmıştır (Önge,1995, s.19-27).

Elmalı Bey hamamı yapıldığı tarihten itibaren çeşitli dönemlerde tadilatlar görmüş ve günümüzde hala faaliyetini sürdürmeye devam etmektedir. Hamamın kullanılıyor olması korunması açısından da çok önemlidir. Oysaki bu bölgede atıl durumda aynı mimari özellikleri barındıran eskiden vakıflara aitken şimdide yıkılmaya terk edilmiş başka hamamlarda vardır. Binanın ayakta olması restore için hala şansı olduğunu bize taş süslemeli kurnaları ile anlatmakta, ancak yetkililerin zaman zaman tarihi eserlerimiz için duyarlılık göstermesi beklesek de, tabi ki bu bilinç toplumda yaşayan ayrı ayrı her bireyde oluşturulmalıdır. Bu ülkenin tarihi zenginliği övünülecek düzeydedir muhafaza edebildiğimiz sürece koruyabildiğimiz kadar var olacaklardır.

Selçuklu döneminde, İslam dini ile figürün kullanımı sakınca arz etmemiş ahenkli bir uyum içinde uygulanmıştır. Mimari eserleri koruması için, dış ve iç cephelerde aslanlar taş kabartma olarak işlenmiş gücü temsil etmiş, İnsan figürleri taş kabartmalarda sarayları süslemiş, Çinilerde pek çok mitolojik varlık ve hayvan motifleri çizilmiş ve süsleme amaçlı yapılara yerleştirilmiştir. Bu hassas denge İslam etkisi ile Osmanlı döneminde yerini bitkisel motiflere ya da geometrik formda süslemelere bırakmıştır. Beylikler dönemi ise geçiş dönemidir. Azda olsa özellikle saray, kervansaray gibi yapılarda figürlere rastlanmaktadır. Orta Asya da süsleme unsuru olan ve belli anlamlar yüklenen figürlere soyut olmadan Anadolu coğrafyasında, Bey hamamında rastlamaktayız. Hamamın iç kısmında, soyunma bölümünden hamama geçilen kapının üstünde bahsettiğimiz figüratif tasvirler taş yüzeye oyularak işlenmiş olup, İki ayrı figürün biri kazığa bağlı sürüngen, diğeri bağlı olduğu kazığın üzerinden uçarak havalanan kuş tasviri yüksekte bir kemer şeklindeki alınlık üzerine nakşedilerek bakıldığında insanların dikkatini çekecek bir yere yerleştirilmiştir. Kabartmayı yapan ustanın amacı kısaca temizliğin önemini anlatan etkili mesajı vermektir. Şekiller, figürler ve sembollerle anlatım, sözlü ve yazılı anlatımdan daha etkilidir. Bu kabartmadaki görsel algıda, kirli beden ağırlaşmış sürüngene benzetilmiş, bedenin yıkanıp arandıktan sonra (boy abdesti de vurgulanmak istenmiş olabilir), kişinin ruhu ağırlığından kurtulup hafifleyerek kanatlanmış bir kuş olup uçarcasına tasvir edilmiştir.



**Resim 3.** Elmalı Tekeli Bey Hamamı Sürüngen- Kuş Figürleri. (Fotoğraf Musa Hitay 2016).

Kuşlar Türklerde ayrıca kut ve beylik timsali olmuştur (Çoruhlu, 2002: 152-153). Asıl vurgu ise, Divan şiirinde âşîğin gönlü genellikle bir kuş gibi düşünülür. Gönül kuşu, ten kafesinde hapsedilmiştir. Kuş bazen göğüs kafesi içindeki kuşa benzetilen can, anlamında mürg-i can olur bazen akıl ve şuur manasında mürg-i dil (Onay, 1992: 163). Tasavvuf açısından bakıldığında kuş yani murgla kastedilen ruhtur. Sufiler bedeni kafese, ruhu kuşa benzetir. Kuşun yükselmesi için tabii veya ihtiyari ölümle beden kafesinden kurtulması, böylece kutsiler âlemine doğru kanat açması lazımdır (Uludağ, 1991: 352). Bu figürlü kompozisyonda ölüm teması işlenmemiştir. Ruhun kuşa benzetilmesine dikkat çekilmiştir.

Hayvanların tasvirleri ise ruhun içinde bulunduğu haldir aslında, bu konuda yapılmış herhangi bir araştırmaya rastlamamış olmakla birlikte, çeşitli araştırmalar sonucu varılabilecek anlamlandırmalar yaparak konuya dikkat çekip fark edilmesini istemekteyiz. Bu figüratif kabartmanın hamamın yapıldığı ilk günden itibaren mi orada olduğu yoksa başka bir yerden mi getirtilip oraya devşirildiği ya da ne zaman oraya yerleştirildiği hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur. Hala günümüzde mevcut olması bize konuyu inceleme fırsatı sunmuştur. Kültürümüze ait binlerce figür bulunmaktadır. Bu figürler ve semboller üzerine ayrıntılı araştırmalar, yapılmak için fark edilmeyi beklemektedir. Sanat tarihi araştırmacıları ile halk bilimi, arkeoloji ve tarih bölümlerinin iş birliği ve kültür bakanlığının desteği ile elde edilecek araştırmalar, bu konuyu olumlu yönde etkileyecek ve yeni bilgilerle zenginleştirilecektir.

## SONUÇ

Türklerin Anadolu ya gelmeden önce yaşadıkları coğrafya çeşitliliği ve farklı dinlerin tesiri gibi pek çok faktörün oluşturduğu zenginlik Anadolu'ya geldikten sonra da artarak daha da zenginleşmiştir. Anadolu da yaşamış uygarlıkların bıraktıkları kültür mirasları da eklenerek. En başta mimaride kendilerine yerleşik düzeni yeniden inşa etmek imkanı sunmuştur. Suyun kutsallığı yüzyıllar öncesine dayandığı için su ile olan temizlenme, arınma serüveni sayılamayacak kadar çok hamam

yapılarak asırlar boyu kültür olarak sürdürülmüştür. Temizliğe önem veren bir toplum olan Türkler hamam geleneğini çok önemli bir yerde tutmuştur. Dünya da özellikle Ortaçağda insanlar veba gibi bulaşıcı hastalıklarla ölürken gemilerle az miktarda gelen hastalıkları sokaklara tükürülen yerlere sönmüş kireç dökerek izole etmeye çalışmışlar. Anadolu da yaşayan Türkler gerek inancı gereği, gerekse temiz olmasından dolayı yıkanmayı bilen bir toplum olmuş, yediği yiyeceğin temizliğine de dikkat eden bir kültüre sahiptir. Türkler İslam dinini özümseyip yerleşik hayata tam uyum sağlamış uygar bir toplum anlayışını benimsemiştir. Günümüzde, azda olsa hala hamamlar var en azından her şehirde bir tane ya da daha fazla, geçmişte vakıf eseri olan hamamlar, hem hizmet hem de gelir kaynağı olarak görülürken, günümüzde bazı otellerde Türk hamamı adı altında, yıllık üyelik hizmeti içinde hamam kullanımı satılmakta. Klasik Türk hamamı mimarisiyle, kültür turizmi içinde Osmanlı dönemindeki gibi mermer kurnalar, zeminde ve duvarlarda mermer taşlar ile ortada ısıtılmış mermer göbek taşı, maşrapası, kesesi, yüksek takunyaları (nalın) ile işlemeli döküm çeşmeleri turizm içinde otantik bir satış sahası oluşturmaktadır.

Taylor Nelson Sofres Piar'ın, Türkiye'nin 20 büyük ilinden 2.125 kişi üzerinde yapılan 21.Yüzyılda Türkiye Profili araştırmasına göre; **Kış aylarında** Türk halkının % 25,8'i haftada bir, % 2,3'ü 10 günde bir, % 31,6'sı haftada iki, % 24'ü haftada üç, % 10,8'i haftada dört-beş kez ve % 5,1'i ise her gün yıkanmaktadır. **Yaz aylarında** ise Türk halkının % 7.5'i haftada bir, % 26.7'si haftada iki kez, % 18.6'sı haftada üç kez, % 28.5'i her gün, % 18.7'si ise on günde bir birkaç kez banyo yapmaktadır (Temizlik Ans., ss.17-18). Bu ankete göre Dünya ya bakıldığında temizliğe önem veren bir toplum olarak değerlendirilebiliriz. Her evin içine yapılan banyolar, bazen hamamların küçültülmüş minyatür hallerini, evlerimize kadar getirdi. Başta banyoda soba ile hem içeriyi hem de suyu ısıtmayı yöntem olarak kullandıkları gibi artık ateş yakılarak ısıtılan suyu, doğal gaz ya da elektrikle ısıtılır hale getirdiler. Banyoların içine kaloriferler döşendi bu ısınma şekli sıcak suyun borularda dolaşması hamamlardaki sistemle aynı mantıktadır.

Yıkama kültürü değişerek Avrupa da ki gibi duş alma şeklinde uygulanır oldu, artık zamandan tasarruf için hayatlarımıza bu uygulama yerleşmiştir. Günümüzde hamama gitme kültürü evlerdeki konforlu banyolarla yok olmaya başlamıştır. Sosyal bir etkinlik sayılabilecek hamam kültürü insanların bireyselleşmesi sonucu ve sosyalliğini kaybetmesiyle birlikte maalesef, yavaş yavaş tamamen yok olmaya doğru gitmektedir.

## KAYNAKÇA

- Alizade, R.(2012). Türk Mitolojisinde Kültler, İstanbul.
- Çoruhlu, Y.(2002). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Duymaz, A.Ş. (2008, Aralık). Kentsel Gelişim ve Mimari Yapılar Üzerine Bir Çalışma Örneği: Elmalı Şehri, Sayı:18, ss.205-220.
- Ekiz, A. ( 2001). Elmalı, Antalya, İlknur Özgen, “Elmalı ve Çevresinin Kültürel Tarihi”, Elmalı ve Yöresel Mimarlığı, (Ed.: Reha Günay), (2008), Ege Yayınları, İstanbul, s. 1-18.
- Esin, Emel, (2003). Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 27.
- Eskigün, Kübra, (2006). Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahraman Maraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Evliya Çelebi, (1985). Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 9–10, (Düzenleme: Mümin Çevik), İstanbul, s.116-117.
- Güçlü, Muhammet,(1997). XX. Yüzyılın İlk Yarısında Antalya, Ticaret ve Sanayi Odası Kültür Yayınları No:25, Antalya.
- Kalafat, Y.(1995). Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Ankara, S.54-56.
- Karaca, Behset ,(2002). XV. ve XVI. Yüzyıllarda Teke Sancağı, Isparta, s.403-404.

Komasyon , (1983). Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, I, Ankara, s.636-637.

Konyalı, İ. Hakkı, (1945). Akşehir, İstanbul, s.411.

Onay, A.T. (1992). Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı, (hızl.: Kurnaz, C.), TDV Yayınları, Ankara, s. 163.

Önge, M. Yılmaz, (1995).Anadolu da XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 19-27.

Tuğlacı, Pars.(1985). Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İstanbul, s.114.

Temizlik Kültürü Ansiklopedisi, 2. Baskı, (ss.17-18). Ankara : Tüketici Vakfı Yayınları.

Uludağ, S., (1991). Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Marifet Yayınları, İstanbul, s.352.



## SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA ALTERNATİF BİR ÜRETİM ÖRNEĞİ “ATIK KADIN ÇORABINDAN KADIN ELBİSESİ ”

Nisa Nur DUMAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı,  
nisanurduman@beykent.edu.tr

Esra TAMBAY<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Plato Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı, esratambay@plato.edu.tr

### ÖZET

İçinde bulunduğumuz çağda teknolojinin bizlere sunduğu yenilikler tüketim alışkanlıklarının değişmesine ve hızla artmasına neden olmuştur. Kitle iletişim araçları ile moda kısa sürede değişime uğramanın yanı sıra hızlı tüketimi özendirilmekte ve tüketim çılgınlığına sürüklemektedir. Bu bağlamda kullan-at ürünlere duyulan ilgi artması, üretim faaliyetlerinde çalışana ve çevreye verilen zararları da arttırmıştır. Giyim endüstrisindeki kalite niteliklerinin boyutları ve hammadde ihtiyacının artması, modanın geçmiş özellikleri üzerinde yenilikler yapılarak günümüz ya da geleceğe nasıl hitap edeceği sorusunu ortaya çıkarmıştır.

Bozulan ekolojik sistem karşısında bilinçlenen üreticiler sürdürülebilirlik ve geri dönüşüme yönelmişlerdir. Günümüzde birçok modacı ve sektör önderi firma, geleneksel ve endüstriyel tasarımlar üretmek konuya dikkat çekmişlerdir.

Çalışmanın amacı doğrultusunda kadın giyiminde hızlı tüketim açısından tek kullanımlık olarak kabul edilebilecek çorabın, günümüz koşullarında dönüşüm üzerine nasıl katkı sağlayabileceği araştırılmıştır. Sonuç olarak; ikinci kalite naylon çorabının farklı bir bakış açısıyla yorumlanarak sanatsal niteliklere sahip bir giysiye dönüşümü yapılmıştır. Bu sayede atıl durumda olan çorapların değerlendirilmesi konusunda farkındalık yaratılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Dönüşüm, Sürdürülebilirlik, Tasarım, Kadın çorabı, Moda

### THE ALTERNATE SAMPLE OF PRODUCTION IN THE CONTEXT OF DURABILITY “A DRESS OUT OF WASTED WOMEN SOCKS”

#### ABSTRACT

In the era we are living in today, technology offers us numerous innovations. Modern technology in return affects our consumptive habits and causes an increase in consumption. Fashion trends are being changed in very short period of time because of mass media. The fast changing on trends influences people to shop more in order to keep up with the latest fashion which leads into consumption frenzy. Therefore, the interest on disposable products grows and eventually that growth of interest on disposable products harms our environment and employees who work at production businesses. The improvement of the quality in the clothing industry and the increase of the need on raw materials, with the revisions on the previous feature of fashion trends reveals the question that how the fashion will appeal today or in the future.

Producers who could't remain impassive for destructive ecological system pays considerable attention on durability and recycling. At the present time, many fashion designers and leading companies produce traditional and industrial design products to get attention on this issue.

In accordance with this purpose of this research, it has been looked into that how socks, which may consider as disposable product in women fashion, could actually have a significant impact on recycling. As a result of this research, clothes which have artistic qualities have been created with a different point of view out of the second quality nylon socks. Therefore, evaluation of those used socks and usability once again was the goal of this research.

**Keywords:** Recycle, Durability, Design, Women Socks, Fashion

## 1. GİRİŞ

Nüfus artışı ile birlikte tüketim alışkanlıklarının hızla arttığı günümüz moda sektöründe müşterilerin ihtiyaçlarına en hızlı şekilde cevap verebilmek için kimyasal ve boyar maddeler ile üretim yaygınlaşmıştır. Bu gibi atıklar sadece doğaya değil tüm canlılara zarar vermektedir. Son yıllarda ekolojik zararların bilincine varmış ülkeler başta olmak üzere çevreci örgütler ve doğaseverler ile farkındalık oluşturulmaya çalışılmaktadır. Ekolojik denge içerisinde doğadan elde edilen hammaddelerin zarar görmesi ve tükenmeye başlaması insanları farklı arayışlara yönlendirmiş ikincil hammaddeye dönüşümü zorunlu hale getirmiştir.

Sanayi atıklarının değerlendirilmesi aşamasında yaşanan coğrafya, halkın kültürel düzeyi, yaşam standartları ve kullanım alışkanlıkları gibi özellikler dikkate alınarak geri kazanım yöntemleri oluşturulabilmelidir. Sanayinin gelişmesi ile birlikte refah düzeyi yükselen toplumlarda hızlı tüketimin sebebiyet verdiği atık oluşumunun artması ve çeşitlenmesi çevre duyarlılığı konusunda bilinçlenme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır (İmer, 2009).

Moda ürünleri, aktif bir şekilde piyasaya sunabilme güdüsüyle gelişen hızlı üretim, enerji kaynakları ve hammaddelerin gereğinden fazla tüketilmesini beraberinde getirmiştir. Temel malzemeler ve kalitenin hızlı üretim ile paralel değişmesi kullanım ömrü ile alışkanlıklarını farklılaştırmıştır. Sanat akımlarının ışığında değişen ve zaman içinde daha kalabalık kitlelere hitap etmeye başlayan moda, bu döngüye yetişebilmek için maliyeti düşük sentetik maddelerden faydalanarak, doğada dönüşümü mümkün olmayan atıklar meydana getirmeye başlamıştır (Alpat, 2012:044).

Türkiye'nin gelişen tekstil sanayi ve moda sektöründe kullanılan malzemeler açısından kimyasal atık ve artık konusunda ön sıralarda yer aldığı bilinmektedir. Sanayileşmiş ülkelerde nüfus ile kişi başına düşen atık miktarı ve çeşitleri doğru orantıda olduğu düşünüldüğünde üretimi yapılan ürünlerin geri dönüşümü ve yenilenebilirliği hedeflenmektedir. Bu doğrultuda sürdürülebilirliğin önemi karşımıza çıkmaktadır.

Birleşmiş Milletler Çevre ve Gelişme Komisyonunda hazırlanan rapora göre yeni neslin ihtiyaçlarını karşılama bilincinin farkındalığı olarak nitelendirilen sürdürülebilirliğin (Poyraz, 2015:3) TDK' ya göre Türkçe anlamı bulunmamakla birlikte turizmden tekstile birçok alanda kullanılmaktadır.

Modada sürdürülebilirliğe Livia Firt'un Eco-Age firması tarafından 2013'de yapılmış moda dünyasında kilometre taşı olarak kabul edilen Green Carpet Capsule Collection (GCC) hareketi bu konuda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Yine aynı düşünceyle yola çıkan birçok tasarımcı, üretimde öncelikli olarak doğal liflerden oluşan kumaşların kullanılmasına ya da dönüştürülmüş ikincil hammaddelerden yapılan malzemelere yer vermişlerdir. GCC hareketine destek vermek isteyen birçok ünlü isim, tasarımcıların kıyafetlerini Kırmızı Halı'da sergileyerek sürdürülebilirliğe dikkat çekmişlerdir (<http://eco-age.com/green-carpet-challenge/>).



Resim 1



Resim 2

Resim 1 - 2 Stella McCartney(Chole) imzalı giysi tasarımları

Örnek olarak giysilerinde deri ve kürk kullanmayan Stella McCartney(Chole) (Resim 1-2) , gazete ve jeanlerden özel yapım giysiler yapan Gary Harvel (Resim 3-4), paraşüt kumaşı kullanan ve ikinci el kamuflaj giysileri parkalara dönüştürmesiyle tanınan Christopher Reaburn (Resim 5.) gibi isimler bu konunun önemini vurgulamışlardır (Fogg, 2014:487).



Resim 3



Resim 4

Resim 3 – 4 Gary Harvel tarafından Jean ve gazete kâğıdı kullanılarak tasarlanmış elbiseler



Resim 5 Geri dönüştürülmüş kumaş kullanılarak yapılmış Christopher Reaburn tasarımı parka

Moda tasarımcılarının vermiş olduğu desteklerin yanı sıra sosyal sorumluluk projeleri üstlenen H&M markası, giysilerinde gerek organik malzemeler gerekse dönüştürülmüş polyesterden faydalanarak giysi üretimi yapmaktadır. Beraberinde Marks and Spencer markası başlatmış olduğu “Etiketin arkasına bak” girişimi ile ürün hakkında detaylı bilgiler vererek farkındalık yaratmak istemiştir. Hızlı moda döngüsü içerisinde kullanıcı için uzun ömürlü olmadığı düşünülen ürünler çevre için bir tehdit oluşturmakla birlikte atıl olarak sürdürülebilirlik kavramının önemini vurgulamaktadır. Yapılan tüm bu etkileşimler sadece ekolojik yaşam için değil, aynı zamanda zor koşullarda çalıştırılan işçiler için de atılmış büyük bir adım olarak görülmektedir (Fogg, 2014:487).

## 2. AMAÇ

Bu çalışmada kadın giyiminde geçmişten günümüze büyük öneme sahip ve hızlı tüketim açısından bakıldığında tek kullanımlık olarak kabul edilebilecek naylon çorabın, yeniden değerlendirilmesi ele alınmıştır. Günümüz koşullarında çorabın tüketimin dönüşümü üzerine nasıl katkı sağlayabileceği araştırılmış, elde edilen veriler doğrultusunda atıl durumdaki ikinci kalite naylon kadın çoraplarının, elbiseye dönüşümü hedeflenmiştir.

### 3. MATERYAL VE YÖNTEM

Konuya yönelik örnek teşkil edecek uygulamalar, yazılı ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucu elde edilen veriler ışığında, sürdürülebilir moda bağlamında naylon kadın çorabının yeniden değerlendirilmesi üzerine örnek bir çalışma yapılmıştır.

Doğal kaynakların bilinçsiz kullanımı göz önüne bulundurularak çöl temasından ilham alınan uygulamada, renk ve desen defosu olan ikinci kalite ve kaçmış naylon kadın çorapları kullanılmıştır. Mevcut materyale uygun giysi üretim tekniklerinden faydalanarak -drapaj ve büzgü teknikleri ile- 38 beden ölçülerine sahip bir elbise dikilmiştir. Elbisenin üst kısmı için kumaştan askılı büstiyer çalışılmış, büstiyer ve korsajın üzerine burun/külot bölümlerinden ayrılan naylon çoraplar montelenmiştir. Elbisenin etek kısmı için ise; aynı teknik ile ayrıştırılan naylon çoraplara, uzun kenarlarından büzülerek fırfır görünümü verilen çoraplar uç uca eklenmiştir. Fırfırlar altı parçalı genişletilmiş etek üzerine etek ucundan başlanarak sırasıyla dikilmiştir.

Giyim nesnesi olarak çorap, kullanım ömrünün kısa oluşu, ulaşılabilirliği ve yapısının giysi formuna uygunluğu nedeniyle tercih edilmiştir.

### 4.SONUÇ VE TARTIŞMA

Toplumsal olaylar, kültürel özellikler, sosyal yaşam ve sanatsal çalışmalar tüm dönemlerde modayı doğrudan etkilemiş, paralelinde bu gibi durumların kadınların estetik algısını yaratıcılık açısından tetiklediği görülmüştür. Yapılan araştırmalar moda alanında yaşanan bazı yenilikler, zorunluluklar ya da tesadüfler sonucunda doğmuş olduğunu ortaya koymaktadır. Teknoloji alanında da sıklıkla yaşanan birçok tasarım buluşu gibi naylon çorabın da yaratıcısı tarafından tesadüfen ortaya çıkması bu durumu örneklendirmektedir.

Öncü kimya şirketi olan DuPont firmasının uzun polimerik molekül zincirini bulması ile sentetik kumaş üretimine başlanmıştır. Keşfedilen bu elyaf DuPont firması bünyesindeki bir araştırma ekibi tarafından üretilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın zorlu ekonomik şartları ile baş etmek zorunda kalan Amerikan hükümeti kadın çorabı dahil birçok alanda kullanılan ipeğin Japonya'dan temin edememiştir. Bunun sonucu paraşüt, askeri çadır ve iç çamaşırı gibi ürünlerin üretiminde aşınmaya karşı dirençli, kir tutmayan ve aynı zamanda elastik bir madde olan naylon kullanımını teşvik etmiştir. Yenilenemeyen kaynaklardan elde edildiğinden bu maddenin dönüşümü yoktur (Udale, 2014: 50).

Süreç tasarımında hedeflenen çözüm, atıl nesnelerin yeniden hammadde olarak kullanılabilirliğinin vurgulanmasıdır. Açıkça görülmelidir ki bu yaklaşımla doğayı korumak ve gelecek nesillere aktarabilmek için üzerimize düşen, asgari düzeyde tüketim ve dönüştürülebilir ürünleri tercih etmektir. Geri dönüşüm kapsamında yapılan ürünlerde kalitenin sorgulanabileceği unutulmadan geleneksel veya modüler yaklaşımlar ile farklı bakış açıları oluşturulabilir. Bu sayede hammadde israfı azaltılarak, çevreci yaklaşımın öneminin gözler önüne serilmesi mümkün olacaktır.

Genç nüfusun fazla olduğu ülkemizde, kullanıcı ihtiyaç ve beklentilerinin artış hızı yadsınamaz bir gerçektir. Bu hareketliliği karşılayabilmek için maliyeti düşük tutan firmalar arasında rekabet oluşurken, moda sezonlarının sıklıkla yenilenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Moda sektörü için tüm bu gelişmeler üreticileri, tüketici taleplerini karşılayabilmek için üretim, depolama ve teslimat süreçlerini geliştirme durumunda bırakmıştır (Hansson, 2011:8).

Yapılan çalışmada çorap objesinin değerlendirildiği yeni bir oluşum planlanmıştır. Bu uygulama ile birlikte mevcut ürünlerin yeni bir çehreye bürünebilmesinin önemi ve çeşitliliği göz önüne serilmiş, çalışma amacına ulaştırılmıştır (Resim 6).



(a)



(b)



(c)



(d)

**Resim 6 Atık Kadın Çorabından Elbise Tasarımı a) Ön görünüm, b) Ön detay görünüm, c) Arka görünüm, d) Arka detay görünüm**

#### KAYNAKLAR

Alpat, F. E. (2012). *Yavaş Moda Nedir?*, Akdeniz Üniversitesi G.S.F. 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu 044.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest.

Hansson, M. (2011). *What Impact Has a Fast Fashion Strategy On fashion Companies Supply Chain Management?*. Sweden: Halmstad University, Section of SET International Marketing, Master Thesis.

İmer, Z. (2009). *Ülkemizde Tekstil Ürünlerinin Tüketimi (Geri dönüşümü-atık oluşumu) ve Yeniden Değerlendirilmesi*. Hazır Giyim Sektöründe Eğitimden İstihdama Etkin Geçiş Ulusal Sempozyumu Bildiriler Kitabı

Poyraz, M. (2015). *Sürdürülebilir Tasarım ve Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Udale, J. (2014). *Moda Tasarım Temelleri Dizisi: 02 Moda Tasarımında Tekstil ve Moda (1. Baskı)*. İstanbul: Literatür Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

<http://eco-age.com/green-carpet-challenge/> Erişim Tarihi: 07.09.2016

### **Görsel Kaynaklar**

Resim 1 <http://www.stellamccartney.com/experience/us/press-room/green-carpet-challenge-2014-2/>

Resim 2 <https://brianedwardmillet.wordpress.com/tag/green-carpet-challenge/>

Resim 3 <http://www.garyharveycreative.com/eco-couture?lightbox=image1zy9>

Resim 4 <http://www.garyharveycreative.com/eco-couture?lightbox=image1zy9>

Resim 5 <http://www.christopherraeburn.co.uk/collection/ss11-dazzle>

## GELENEKSEL GİYSİLERDE REPRODÜKSİYON

Selma YAKUT<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Öğr. Gör., NEÜ, Ereğli Kemal Akman MYO, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü  
[selmayakut25@gmail.com](mailto:selmayakut25@gmail.com)

Serap MUTLU<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler MYO, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü  
[serapmutlu@gazi.edu.tr](mailto:serapmutlu@gazi.edu.tr)

### ÖZET

Geleneksel giysiler, zengin ve köklü bir yapıya sahip eserlerdir. Milli kültürü yansıtan bu eserler, geçen zaman ve zarar görebileceği herhangi bir dış etkenden dolayı hasar görme, yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar. Bu giysilerin yok olup unutulmaması için gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir. Geleneksel giysilerin bilimsel çalışmalarla reproduksiyon çalışmaları yapılarak yedeklenmesi, tarihe ışık tutan bu eserlerin değişime uğramadan geleceğe taşınmasını sağlayacaktır.

Reproduksiyon, sözlük anlamı olarak bir şeyin tıpkısını yapmak anlamına gelmektedir. Giyimde reproduksiyon ise; sanatsal ve tarihsel değeri olan giysilerin orijinal boyutunun dışına çıkılmadan, bire bir, uygun materyal ve malzemeler ile dikiş ve süsleme tekniği göz önünde bulundurularak yeniden meydana getirilmesidir.

Çalışmanın amacı; geleneksel Türk giyiminde reproduksiyon uygulamalarının yerini ve önemini vurgulayarak, yedeklenmiş giysilerden örnekler sunmaktır.

### ABSTRACT

Traditional clothing is rich and includes works with an established structure. These works reflect the national culture and can be damaged due to any external factor and by time. They are faced with the danger of extinction. To be noted is that these clothes need to pass on the following generations to not to be forgotten. With the help of scientific studies reproduction can be done on traditional clothes to keep them as they are and let them to light the future.

Reproduction, means to do the same of something. The reproduction clothing is re-producing which is an artistic and historical value of the original size without departing from the clothes, one on one, with appropriate and sewing materials and decoration techniques .

This study aims to provide examples from backed-up clothing by emphasizing importance of reproduction applications in traditional Turkish clothing.

## 1. GİRİŞ

Giyinme olgusu; insanların yeryüzünde var oldukları günden itibaren, örtünmek ve tabiat şartlarından korunmak amacıyla bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaç zamanla insanların beğenilme ve süslenme arzusunun dönmüştür.

Giyim tarihi incelendiğinde, giyimin, insanların kültür ve uygarlık seviyelerinin gelişmesiyle, her alanda olduğu gibi farklılıklar ve gelişmeler gösterdiği gözlenmiştir. Giysi ve giyinme, toplumların yaşam tarzlarını, maddi ve manevi kültür unsurlarını, yaşadıkları coğrafi şartları, ekonomik koşulları, sosyal hayatlarını, gelenek ve göreneklerini ortaya koyan önemli unsurlardandır. Giyim; “Vücudu dış etkilerden koruyan bir araç olduğu kadar, süslenme ve zarif görünme isteğini yerine getiren bir sanattır” (Kırgızıoğlu, 1992:6).

Mağara resimlerine bakıldığında; ilk çağ insanların, vücutlarını çeşitli bitkilerle veya avladıkları hayvanların postlarına bürünerek korumaya çalıştıkları görülmektedir. Zamanla insanların topluluk halinde yaşamaya başlamalarıyla, giyinme olgusu daha belirgin şekillerde ortaya çıkmıştır.

Uygarlıkların gelişmesiyle birlikte insanlar, hayvansal ve bitkisel liflerle kumaşlar dokumuş, bu kumaşları geliştirdikleri yöntemlerle birbirine tutturarak giysiye dönüştürmüşlerdir. Çeşitli süslemeler ve aksesuarlarla giyimler zevke uygun hale getirilmiştir.

İlk başlarda dış etkenlere karşı korunma güdüsüyle başlayan giyinme ihtiyacı toplumların medeniyet düzeyi ve yaşam biçimlerinin farklılığı ile şekillenmiştir. Giyim tarihi incelendiğinde eski devirlerden bu güne kadar giyinme biçimlerinin pek çok aşama kaydettiği görülür. Her milletin kendi yaşama şekli, kültür ve dini inanışına göre bir giyim şekli oluşturduğu dikkati çeker. Örneğin kurulduğu ilk yüzyıllarda göçer bir toplum olan Türk milletinde at binmek yaşamın en önemli aktivitesi olduğu için giyimlerinin de at binmeye, avlanmaya, günlük tarım işlerini kolaylıkla yapabilmesine yardımcı olacak şekillerde biçimlendiği ve günümüze izlerinin az yada çok değişerek taşındığı görülmektedir (Arslaner, 2007: 367).

Giysi ve giyinme, toplumların yaşam tarzlarını, maddi ve manevi kültür unsurlarını, yaşadıkları coğrafi şartları, ekonomik koşulları, sosyal hayatlarını, gelenek ve göreneklerini ortaya koyan önemli unsurlardandır.

Giyim tercihleri, insanların hem belli bir zaman dilimine uygun görünümlere ilişkin güçlü normları hem de olağan üstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belirli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını gösteren eşsiz bir alandır (Crane, 2000: 11)

Bir toplumun giyinme şekli estetik, dinsel, siyasal, ekonomik, sosyal, coğrafi ve kültürel birikimlerinin sonucu olarak biçimlenir ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Her ülkenin ,diğer milletlerden ayrılan farklı giyim kültür özellikleri mevcuttur.

Toplumların kültürel değerlerine sahip çıkmaları ile bugün dünyada meydana gelen değişmelerin getirdiği yaşam tarzının, kültür değerlerinin kullanım alanlarını yitirmesini ve zamanla yok olup gitmesini önleyecektir.

Fransızca kökenli bir kelime olan Reprodüksiyon, sözlük anlamı olarak bir şeyin tıpkısını yapmak anlamına gelmektedir. Giyimde reprodüksiyon ise; sanatsal ve tarihsel değeri olan giysilerin orijinal boyutunun dışına çıkılmadan, bire bir, uygun malzeme, materyal ve dikiş tekniği ile süsleme özellikleri göz önünde bulundurularak yeniden meydana getirilmesidir.

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM

### 2.1. Materyal

Araştırmanın materyalini, konu ile ilgili kaynakların taranmasından elde edilen bilgiler ve resimler teşkil etmektedir.



## 2.2. Yöntem

Araştırmada tarama yöntemi izlenmiştir. Bu amaçla geleneksel kıyafetler yapılan reproduksiyon çalışmalarıyla ilgili literatür ve görsel kaynak taraması yapılmış, elde edilen bilgi ve resimler amaçlar doğrultusunda düzenlenerek, araştırmanın ilgili bölümlerinde sunulmuştur.

## 3.BULGULAR

Reproduksiyon; “Kelime anlamı olarak tekrar meydana getirme, tıpkısını yapma, bir şeyin tıpkısını yapıp çoğaltma, sanat eserlerinin tıpkısı baskılarının genel adı olarak tanımlanmaktadır” (İslimyeli, 1976: 685). Reproduksiyonu kopyadan ayıran özellik, onun taklit olmayıp, yalnızca özgün yapının özgün tekniği dışında bir teknikle yeniden üretilmesidir (Sözen, 1994: 205).

Giyimde reproduksiyon; sanatsal ve tarihsel değeri olan giysilerin orijinal boyutunun dışına çıkılmadan, bire bir, uygun malzeme, materyal ve dikiş tekniği ile süsleme özellikleri göz önünde bulundurularak yeniden meydana getirilmesidir. Milli kültürleri yansıtan eserlerin, zaman aşımından veya zarar görebileceği her hangi bir dış etkenden dolayı hasar görme ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olması reproduksiyon çalışmalarının yapılması için önemli bir sebeptir. Özellikle müzelerde bulunan paha biçilmez değerdeki giysilerin reproduksiyonlarının yapılması çok önemlidir.

Türk giyimi, çeşitli devirler geçirek, bir takım değişikliklere uğramıştır. Fakat bunlardan çoğu milli zevke uydurulmuş, bu değişiklikler milletin malı olmuştur. Anadolu, stratejik ve coğrafi yapısından dolayı, doğu ve batı arasında bir köprü görevi görmüştür. Bu da Türk gelenek, görenek, folklor, kültür ve giyimlerinin dünya milletlerince tanınmasına yol açmıştır. Yine Anadolu'nun stratejik ve coğrafi konumu, kendi içinde bile farklı biçimler gösteren giyim tarzlarının da oluşmasında etken olmuştur. İlden ile, ilçeden ilçeye hatta aynı ilin köyleri arasında bile giyim tarzlarının farklı olması bunun bir kanıtıdır.

Türk tarihinde toplumsal yaşam ve özelliklerinde çeşitli dönemlere ait giyim karakterleri ile ilgili bilgilere çok az rastlanmaktadır. Aynı zamanda İslamiyetten önce yaşayan Türk toplumlarının giyimleri ile ilgili belge bulmak ve bunları sınıflandırmakta güçtür. (Yurdakul ve Üstün, 2008:1402 )

Tarih boyunca ileri kültürlerin ve medeniyetlerin giyimlerinde farklılıklar ve ince detaylar olduğu görülmektedir. Günümüzde dünya üzerinde genellikle benzer bir giyim tarzı kullanılıyor gibiyse de, bir çok ülkedeki insanlar, kendi kültürel değerlerine uygun giysiler tercih etmektedirler.

Bir milletin tarihine ışık tutan sanat dalları arasında, giyimde büyük bir yere sahiptir. Resim, heykel, mimari, el sanatları v.b. gibi sanat dallarına ait bir çok tarihi eser, yapılan araştırmalarda, arkeolojik çalışmalarda ortaya çıkarılmıştır. Bu eserler sayesinde tarih içerisinde insanların geçirmiş olduğu dönemler hakkında, daha somut bilgilere varılmaktadır.

Zengin bir kültür ve köklü bir medeniyete sahip Türklerin kendine özgü bir giyim-kuşam tarzı olduğu bilinmektedir. Türklerin yaşadıkları çağlar boyunca giyimleri coğrafi bölgelere, yaşama şekillerine, sosyal farklılıklarına, cinsiyetlerine göre çeşitlilik gösterir.

“Türk giyim kuşamı çok zengin bir repertuara sahiptir. Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'da zenginleşen pek çok örnekler, müzelerimizi doldurmaktadır. Geleneksel Türk el sanatlarında çocukların, erkeklerin, kadınların, giysilerinden elbiseler, cepkenler, bindallı elbiseler, şalvarlar, yelekler ve üç etek elbiseler çok değişik biçimde süslenmiştir. Bu el sanatlarını yaparken ustalar doğayı, geleneklerini, duygularını, zevklerini ve yöresel özelliklerini, çeşitli renkler, desenler ve modeller kullanarak bu süslemelerde aksettirmişlerdir. Günümüze kadar gelebilen değerli örneklerimiz, gün geçtikçe yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır” ( Bedük,1999:1).

Türk kültür tarihi çok eskilere dayandığı için, ilk Türklerle ait giysiler günümüze kadar gelememiştir. O zamanın şartlarında yapılan malzemenin dayanıksızlığı ve aradan geçen süre nedeniyle bu eserler görsel bir şekilde karşımıza çıkamamaktadır. Bu eserlerle ilgili bilgilere yazılı kaynaklardan yapılan araştırmalar ve arkeolojik kazılar neticesinde ortaya çıkan mezarlardan ve

kurganlardan çıkan, resim, heykel ve süsleme sanatlarının örneklerinden yola çıkarak ulaşabilmektedir.

Günümüze kadar gelmiş, görsel olarak karşılaşılan giysiler ise daha yakın tarihli kıyafetlerdir. Bu kıyafetlerin daha çok Osmanlı dönemine ait kıyafetler olduğu görülmektedir. Müzelerde teşhir edilen giysiler, genelde dönemin ileri gelenlerine ait giysilerdir. Bunun yanı sıra evlerdeki miras yoluyla kalan giysilere ve özel koleksiyonlarda saklanan giysilere rastlanılmaktadır.

Türk milli kültürünü yansıtan bu eserlerin, zaman aşımından veya zarar görebileceği her hangi bir dış etkenden dolayı hasar görme ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olması reproduksiyon çalışmalarının yapılması için önemli bir sebeptir. Özellikle müzelerde bulunan paha biçilmez değerdeki giysilerin reproduksiyonlarının yapılması çok önemlidir. “Topkapı Sarayı’nda bulunan tarihi giysilerin, zaman zaman yurt dışına sergilenmek amacıyla götürülmesi, başlarına gelebilecek kazalar, ( yangın, gemi batması, çalınması v.b.) çok önemli bir tarihi geçmişin yok olmasına neden olabilir. Bu nedenle giysilerin reproduksiyonları yapılarak, sergilerde bunların kullanılması daha güvenli olacaktır. Müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan eserler için de aynı durum geçerlidir.

Dünyada ve ülkemizde meydana gelen değişimlerin getirdiği yaşam tarzı, birer kültürel değer olan yöresel giysilerin kullanım alanlarını yitirmesine ve zamanla yok olup gitmesine neden olmaktadır.

Bu hızlı değişim sürecini yaşayan insanlar, günün gerektirdiği giyim biçiminin ve modanın etkisiyle, geleneksel giyinme şeklini terk etmeye başlamış ve bu değerlere sahip çıkma bilincine ulaşamamıştır.

Geleneksel giyim anlayışı, tarihsel ve toplumsal değerleri en iyi yansıtan kültür varlıklarından biridir. Bu nedenle kaybolmakta olan yöresel giysilerin özelliklerinin tespit edilip belgelenmesi ve bu belgelerin belirli bir sistem içerisinde değerlendirilerek arşivlendirilmesiyle gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir.

Eski giysilerin model, kumaş, kesim ve süsleme özelliklerinden yararlanarak yapılan reproduksiyon çalışmaları, yok olmaya yüz tutmuş milli kültürü yansıtan sanat eserlerinin ömrünü uzatmak ve el sanatlarının değerini korumak açısından önemlidir. Ayrıca bu eserler yeni tasarımlar ve özgün çalışmalara da esin kaynağı oluşturacaktır.

Bir milletin tarihine ışık tutan sanat dalları arasında, giyimin büyük bir payı vardır. Resim, heykel, mimari, el sanatları vb. gibi, sanat dallarına ait bir çok tarihi eser, yapılan araştırmalar ve arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu eserler sayesinde tarih içerisinde, insanların geçirmiş olduğu dönemler hakkında daha somut bilgilere varılmıştır.

Kültürel değerlere sahip çıkmak ve bu değerleri gelecek kuşaklara, aslına uygun olarak ve belgelenerek, aktarmak bakımından giyimde reproduksiyon çalışmaları büyük önem taşımaktadır.

### 3.1. Giyimde Uygulanmış Reprodüksiyon Örnekleri



**Fotoğraf 1A:** Bulgaristan göçmen Türklerine ait yeğin önden görünüşü



**Fotoğraf 1B:** Bulgaristan göçmen Türklerine ait reproduksiyon yeğin önden görünüşü



**Fotoğraf 2A:** Konya İli Doğanhisar ilçesi Başköy Kasabasına ait üç eteğin önden görünüşü



**Fotoğraf 2B:** Konya İli Doğanhisar ilçesi Başköy Kasabasına ait reproduksiyon üç eteğin önden görünüşü



Fotoğraf 3A: Tokat İli Nebi köyüne ait üç etek entarinin önden görünüşü



Fotoğraf 3B: Tokat ili Nebi köyüne ait reproduksiyon üç etek entarinin önden görünüşü



Fotoğraf 4A: Faruk Saraç 'Padişahın Esvabı' defilesinden görüntü.

Fotoğraf 4B: Faruk Saraç 'Padişahın Esvabı' defilesinden görüntü.

36 Padişah, 3 Valide Sultan, 3 Gözde Sultan, 1 Şehzade Ve 1 Çenginin Giysilerinden Oluşan 700 Parçalık Padişah'ın Esvabı Koleksiyonu İki Bölümden Oluşmaktadır. Birinci Bölüm; Türklerin 13. Ve 18. Yüzyıl Arasındaki Giyim Tazını Kapsamaktadır. İkinci Bölüm İse 3. Selim Döneminde Başlayan Tekstildeki Yeniliklerin 2. Mahmut Döneminde Uygulanması İle Ortaya Çıkan Frenk Stili Kıyafetlerin Osmanlı Yaşam Biçimi İle Karışmasından Meydana Gelen Son Dönem Osmanlı Giyim Tazını Sergiliyor.



**Fotoğraf 5A:** Faruk Sarac ‘Sarı Zeybek’ defilesinden görüntü.

**Fotoğraf 5B:** Faruk Sarac ‘Sarı Zeybek’ defilesinden görüntü.

Bu defilenin farkı ve en heyecan verici tarafı dünyada ilk kez bir liderin orjinaline bağlı kalmak kaydı ile giysilerinin hazırlanarak 1998’de cumhuriyetimizin 75. yıldönümünde defile ile sunulmuş olmasıdır. yaşadığı devrin en şık giyinen liderlerinden önderimiz Atatürk’ün askeri kostümleri dışındaki tüm giysileri aslına bağlı kalınarak 369 parçadan oluşan bir kreasyonla ortaya çıkmıştır.



Fotoğraf 6A: <https://tr.pinterest.com/andrewmaclanierencollection.blogspot.com>

Fotoğraf 6B: <https://tr.pinterest.com/behrlency.blogspot.com>



Fotoğraf 6C: <https://tr.pinterest.com/tudercostume.tumblr.com>

Fotoğraf 6D: <https://tr.pinterest.com/explore/elizabethan-era/victoriaandalbertmuseum>

#### 4. SONUÇ

Araştırmada; geleneksel Türk giyiminde, Reprodüksiyon uygulamalarının artırılması, bu çalışmaların doğru ve gerçeğini birebir yansıtacak bir şekilde çalışılması vurgulanmıştır. Ayrıca reprodüksiyonu yapılacak olan ürünün, orjinal giysi hakkında doğru bilgiler vermesi için, uygun reprodüksiyon çalışma tekniğiyle yapılmış olması önem arz etmektedir.

Yapılan araştırmada; bu gereklilikten yola çıkılarak ortaya konan çalışma yöntemleri, reprodüksiyon uygulamalarında orjinal giysilerle doğru orantılı çalışmaların yapılmasına ışık tutacaktır.

Geleneksel Türk giyiminin köklü ve zengin bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Milli kültürü yansıtan bu eserlerin, zaman aşımından yada zarar görebileceği herhangi bir dış etkenden dolayı hasar görme ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olması reprodüksiyon çalışmalarının yapılması için önemli bir sebeptir.

Buna istinaden bu araştırmanın sonucunda:

- Geleneksel Türk giyiminde reprodüksiyon uygulamalarının yerini ve önemini vurgulamak.
- Reprodüksiyon çalışmalarında uygulanan yöntemlerin orijinali tam olarak yansıtabilmesi için uygunluk derecesini belirlemek.
- Geleneksel Türk giyiminde reprodüksiyon uygulamalarının her ürün için gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğini ortaya koymak.
- Orijinal giysiye uygun reprodüksiyon çalışmaları için orijinal giysi ile yapılan reprodüksiyon çalışma yöntemi aşama sürecini geliştirmek.
- Orijinal giysiye uygun reprodüksiyon çalışmaları için, orijinal giysi fotoğrafı ile yapılan reprodüksiyon çalışma yöntemi aşama sürecini geliştirmenin gerekliliği ve önemi vurgulanmaktadır.

Türk kültür tarihi için önem taşıyan, manevi değerlerle biçimlendirilmiş giysilerin, bugüne kadar yapılan araştırmaların ötesinde, geniş kapsamlı ve görsel boyutlu bir tanıtım için bilimsel araştırma kurumlarına ihtiyacı vardır. Bu kültürel değerlerin, tüm renkleriyle, tüm farklılıklarıyla ve orjinal boyutları ile tek tek ele alınması gerekmektedir.

Türk kültürünün diğer alanları gibi, giyim tarihinin de ayrıntılarıyla incelenmesi, ulaştığı düzeyin belirlenmesi gerekmektedir. Resmi bir merkezden denetlenerek, ileriye doğru planlanarak yapılan böyle bir çalışma, bu konuda büyük ilerlemelerin kat edilmesini sağlayacaktır. Kültür Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bu alanda ortaklaşa yapılacak çalışmalar yarar sağlayacaktır.

Bölgeden bölgeye farklılık gösteren giyim sanatlarının; sadece kumaş, süsleme, kalıp, dikiş, astar vb. özellikleri incelenmekle kalınmamalı, bu kıyafetlerin reprodüksiyon çalışmaları yapılarak tekrar yaşatma yoluna gidilmelidir.

Giyim sanatları eğitimi veren kurumlarda daha bilinçli kişiler yetiştirmek için reprodüksiyon dersleri verilmeli ve reprodüksiyon atölyeleri kurularak çalışmalar sürdürülmelidir. Maddi, manevi büyük bir yük taşıyan reprodüksiyon uygulamalarının, devlet tarafından veya özel kurum ve kişiler tarafından desteklenerek artırılması yarar sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Arslaner, Çiğdem. (2007), <http://www.hbektas.gazi.edu.tr/dergi/kearmagan/> arslaner.htm - 367k –
- Bedük, Saadet, (1999), “Bergama Yöresinde Bir Reprodüksiyon Çalışması ve Günümüze Uyarlanması”, Basılmamış Makale, Konya
- Crane, Diana, (2000), Fashion and Its Social Acendas Class, Gender and Identity in Clothing. The University of Chicago Press.
- Kırgızoğlu, Neriman Görgünay, (1992), Giyim\_Sanatı ve Kişisel Görünüm, Ankara
- Sözen, M. – Tanyeli, U., (1994), “Reprodüksiyon”, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul
- Üstün, Gülçin, Yurdakul, Soneser, (2008), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu 38. İcanas Uluslar arası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri Maddi Kültür I.Cilt, Ankara
- <http://mobilajans.com/faruksarac/gallery/padisahin-esvabi>
- <http://mobilajans.com/faruksarac/gallery/sari-zeybek>
- <https://tr.pinterest.com/andrewmaclanierencollection.blogspot.com>
- <https://tr.pinterest.com/behrlency.blogspot.com>
- <https://tr.pinterest.com/tudercostume.tumblr.com>
- <https://tr.pinterest.com/explore/elizabethan-era/victoriaandalbertmuseum>



## AYAKKABI DÜNYASI MAĞAZALARININ ARŞİVİNDEKİ AYAKKABI KOLEKSİYONUNDAN 15 ÇİFT GELENEKSEL AYAKKABI ÖRNEĞİNİN İNCELENMESİ

Hatice SOMÇAĞ

Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Beyazıt MYO Tekstil Giyim Ayakkabı ve Deri Bölümü,

[hsomcag@ankara.edu.tr](mailto:hsomcag@ankara.edu.tr)

### ÖZET

Toplumlar inanç, düşünce, gelenek, zevk, seçim, davranış ve etkileşimlerini kullandıkları eşyalara aktararak, kendilerine özgü zengin bir kültür mirası ortaya çıkarmaktadır. İnsanlığın başlangıcından beri yaşamın içinde olan ayakkabılar da bu mirasın içinde yer almaktadır. Bu eserlerin sunum ve sergilenme yerleri müze ve arşivlerdir.

Batılı ülkelerde geçmişi çok eskiye dayanan ulusal ve uluslararası ayakkabı müzeleri bulunurken, ülkemizde ise az sayıda bulunmaktadır. Bu örneklerden birisi olan Ayakkabı Dünyası mağazalarına ait arşiv, müze olarak faaliyete geçirildiğinde uluslararası ayakkabı müzesi olarak hizmet verecektir.

Bu bağlamda, Ayakkabı Dünyası arşivinde bulunan ülkemizde geleneksel yöntemlerle 19. ve 20. Yüzyıllar arasında yapılmış kumaş sayalı eserlerden 15 çift seçilmiştir. Bu ayakkabılar; cinsiyet, kullanım yeri, dönemi, kalıp numarası, ökçe yüksekliği, gereç, renk, yapım ve süsleme tekniği, hasar ve onarım bakımından incelenmektedir. Bildiri ile ayakkabıların belgelenecek gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlamak, yapılacak çalışmalara kaynak oluşturmak ve esin kaynağı olarak tasarım kültürünün geliştirilmesi hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ayakkabı Dünyası Arşivi, Koleksiyon, Kumaş Saya, Geleneksel Ayakkabı

## ANALYSIS OF 15 PAIRS OF TRADITIONAL SHOE SAMPLES WITHIN THE COLLECTION IN THE ARCHIVE OF “AYAKKABI DÜNYASI” SHOE STORES

### ABSTRACT

Communities reveal their own rich cultural heritage by transferring their faiths, thoughts, traditions, tastes, choices, behaviors and interactions to the goods they use. The shoes, which have been in our life since the beginning of mankind, are also part of this heritage. The places where these artworks are represented and exhibited are museums and archives.

While there are national and international shoe museums having very old history in Western countries, there are a few in our country. One of the examples of these is the archive belonging to “Ayakkabı Dünyası” shoe stores which will serve as an international shoe museum when it starts to operate as a museum.

In this context, 15 pairs of upper textile artworks of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries have been selected from the archive of “Ayakkabı Dünyası” shoe stores. These shoes have been analyzed in terms of gender, place of use, period, mould number, heel height, material, color, making and ornament technic, damage and repair. It has been aimed to contribute to the transfer of shoes to future generations by documenting them with notification, to create a resource for the studies to be performed and to develop the design culture as a source of inspiration.

**Key Words:** Archive of “Ayakkabı Dünyası”, Collection, Textile Upper, Traditional Shoe

## GİRİŞ

Ayakları iklim koşulları ve fiziksel ortamlardan korumak amacıyla ilk çağlardan beri kullanılan ayakkabılar önce çeşitli otlar, ağaçların yaprak ve kabukları, hayvan post ve derilerinden yapılmışlardır. Ayakkabı günümüze kadar; giyim amacı, kullanım alanı, özellikleri, yapımında kullanılan gereçler, üretim tekniği, model ve süsleme yönünden çeşitli evrelerden geçmiştir. Geçmişte ayakkabıların tabanlarında ve içyapısında doğal deriler ve kumaşlar kullanılırken doğal gereçlerin artan nüfusun gereksinimlerini karşılayamaması, farklı beklentiler vb. nedenlerle yapılan laboratuvar çalışmaları sonucu elde edilen yapay gereçler ayakkabıların saya, taban ve içyapılarında kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde ayakkabılar doğal deri ve kumaşlar dışında yapay liflerden ve doğal ve yapay liflerin karışımından elde edilen çeşitli gereçlerden yapılmaktadır. Modellerde görülen değişim ve çeşitlenme, hızla gelişen teknoloji ve tasarım kültürüne göre biçimlenmektedir. Geçmişte kullanılan ayakkabıların günümüzde giyilmediği veya daha sınırlı kullanıldığı, giyim amacı ve mekâna göre ayakkabı giyim kültüründe çeşitlilik ve farklılıklar oluştuğu görülmektedir.

Akalın Yılğör ve Seyhan (1993)'nın ilk tanımına ayakkabı göre; “ Özellikle ayağı korumak için giyilen ve altı kösele, lastik gibi dayanıklı maddelerden yapılan ayak giyeceği, kundura”, ikinci tanımına göre; “Kadın, erkek, genç ve çocukların ayaklarını dış etkenlerden korumak ve topluma vermek istedikleri imajı pekiştirmek için kullandıkları, çeşitli malzemeden yapılmış çorap dışındaki ayak giysileri” (Akalın ve arkadaşları, 1993:32)

Ayakkabı en genel tanımıyla; insanların ayaklarını dış etkenlerden korumak için çeşitli gereçlerden saya ve taban olarak adlandırılan iki temel parçadan oluşan çorap dışındaki ayak giysileridir. İskarpın, bot, çizme, takunya, nalın, terlik, sandalet, mest gibi tüm ayak giysileri bu tanıma kapsamaktadır. (Somçağ 2014: 11).

Eski belge ve kayıtlarda ayakkabıcı veya ayakkabı kelimelerine rastlanılmamakta, esnaf babuçu, başmakçı, dikici olarak geçmektedir. Babuçu ve dikicilerin yaptıkları ürünleri satan tüccarlara da haffaf denilmiş, daha sonra değişerek kavaf adını almıştır (Sakaoğlu ve Akbayar, 2002: 230). Çarık, edik, çizme, yemeni, terlik, mest, takunya ve nalınlar ile günümüzde pek görülmeyen modeller geleneksel ayakkabılarımızdandır.

Osmanlıların sanattaki klasik devri sayılan 16. yüzyılda ayakkabı modelleri ve desenleri geleneksel dönemi yansıtırken, 17. yüzyıl itibarı ile batı etkisi ayakkabılarda kendini göstermektedir. Saray pabuçları model bakımından halkın giydikleri ile benzerdir. Ancak kullanılan gereç ve süslemelerde farklılıklar vardır. Deri dışında ipek kadife, atlas, kemha ve seraser kumaşlar altın veya gümüş kılıptanla dikilmiş ve çeşitli mücevherlerle süslenecek değerleri artırılmıştır (Tezcan, 1997: 98–100). 18. ve 19. Yüzyıllarda batı etkisi, elbiseler ile birlikte ayakkabı modellerinde de devam etmiş, 20. Yüzyılda kadınların çalışmaya ve spor yapmaya başlaması ile birlikte giysi modellerine bağlı olarak dayanıklı sade ve rahat ayakkabılar öncelikli kullanılmıştır. Bot, potin, sandal ve çeşitli modellerde iskarpinler batı modasının etkisi ile kullanılmaya başlayan ayakkabılarımızdandır.

Ayakkabılar kullanım amacı, kullanım yeri ve modeline göre çeşitli yöntemlerle üretilmektedir. Ayakkabı yapımında en sık ve eskiden beri kullanılan teknik, geleneksel üretim olup her işlem belli bir düzene göre gerçekleştirilmektedir.

Geleneksel üretim yönteminde; gerecin kesimi, sayanın dikime hazırlanması ve dikimi, taban montesi, finisaj işlemleri sırası ile yapıldıktan sonra ürünler kalite kontrol işleminden geçirilerek ambalajlanmaktadır (DPT, 2006: 13). Makinaların olmadığı ya da az sayıda makinenin kullanılabildiği dönemlerde üretimin her aşamasında el aletlerinden yararlanılmıştır. Günümüzde de ayakkabı üretiminde çok çeşitli makinelerden yararlanılmasına rağmen kesim bıçağı, ege, danalya, raspa, çekik gibi birçok el aletin kullanımına devam edilmektedir.

Ayakkabı yapımında, çok sayıda ve çeşitli özelliklere sahip birçok gereç kullanılmaktadır. Bu gereçler; saya, astar, taban, mostra, ökçe, vb. gibi ayakkabının çeşitli kısımlarında, üretilecek ayakkabının özelliklerine göre belirlenmektedir. Eskiden tabanda sağlam ve dayanıklı olması için

kalın gön kullanılmış saya astarı veya mostra kısmında kalınlık yapmaması ve ayağa rahatsızlık vermemesi için ince meşin veya kumaş tercih edilmiştir. Günümüzde ayak sağlığına olumsuz etkilerine rağmen ucuz ve temizliğinin kolay olması nedeniyle ayakkabılarda yapay deri ve sentetik kumaşların kullanıldığı görülmektedir. Gereçlerin seçiminde ayakkabının kullanılacağı mevsim, giyilecek mekân, moda, maliyet vb. özellikler etkili olmaktadır. Ayakkabının ana gereçleri, ayakkabıyı oluşturan asıl gereçler olup; saya, saya astarı, taban astarı olarak da bilinen mostra ve taban ile ökçe yapımında kullanılan materyallerdir. Ana gereçlerin dışında üretim sırasında asıl gereçlerle birlikte kullanılan yardımcı gereçlerde kullanılmaktadır. Saya hazırlık ve dikiminde; parçaları birbirine tutturmak için yapıştırıcı, dikmek için iplik, saya ile tabanı birleştirmek için yapıştırıcı ve çivi, boya, parlatmak ve ayakkabının ömrünü uzatmak için cila, mum vb. yardımcı gereçlerdir. Ayrıca süslemek için ayakkabıların yüz, gamba (iç ve dış yanlar) ve topukları üzerinde; pamuk, yün, gümüş, altın ve ipek iplikler ile işleme, püskül, ponpon, fiyonk, örgü şeritler, çarpana dokumaları, rivet kapsül, toka gibi metaller, pul- boncuk, imitasyon inciler, kumaş-deri biyeler kürkler vb. görülmektedir.

Ayakkabı bir düzene göre birçok parçanın bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu parçaların bazıları ayakkabının iç yapısına girerek gizli kalmakta bazıları da görülebilmektedir. Fort, bombe, taban astarı (iç taban) vb. parçalar iç kısımda kalırken, süslemeler, saya ve saya astarı, mostra, dış taban ve ökçe görünebilen ayakkabı elemanlarından olup, her parçanın ayrı bir görevi vardır. Yumuşak, spor giyime uygun modeller dışındaki ayakkabılarda saya ve saya astarı arasına ayakkabıyı güçlendirmek için fort ve bombe yerleştirilmektedir. **Fort**; ayakkabının arkasını sağlamlaştırıp giyme kolaylığı sağlarken, ayakkabının burun kısmına yerleştirilen **bombe** ise; ayak parmaklarını sert etkilerden korumaktadır.

**Saya**; ayakkabıların maskare, yüz ve gambayı oluşturan astarsız veya astarlanarak dikilmiş, kalıba çekilebilecek yüzük parçaların tümüdür. **Mostra**; ayakkabı kalıptan çıkarıldıktan sonra taban astarı üzerine yapıştırılan ve ayakkabının içine gelen tam veya yarı boyda tabii deri veya sentetik malzemedir. **Ökçe**; ayakkabının arkasını yükselterek taban kısmının yere daha iyi basmasını sağlamak için yekpare kauçuk, parça kösele veya ahşaptan kaplamalı ya da kaplamasız kısımdır (Kastan, 2007: 3-11). **Astar** ise sayanın içini kaplayan ayağın üst ve yanlarına değen kısımdır. Saya astarı olarak da isimlendirilir. **Taban**; ayakkabıların burundan başlayarak ökçe arka ucuna kadar uzanan zeminle temas eden alt kısmıdır.

Ayakkabılar cinsiyet ve yaşa göre çeşitli isimlerle tanınmaktadır. Kadınların giydiği ayakkabılar eskiden olduğu gibi günümüzde de “zenne”, erkek ayakkabıları “merdane”, genç erkek ayakkabıları “garson”, genç kız ayakkabıları “filet”, çocuk ayakkabıları “kötan” veya “kötane” olarak bilinmektedir.

Geçmişte üretilen ayakkabıların çoğu eskime veya başka nedenlerle atılmış, ocak ve sobalarda yakılmış ya da kaybolmuştur. Günümüze ulaşabilen ayakkabıların bazıları da fiziksel ve kimyasal etkilerle yıpranmış veya yanlış müdahalelerle bazı özelliklerini yitirmiştir. Renk, model, yapımında kullanılan gereç, süsleme ve üretim teknikleri ile içinde bulunduğu toplumun yaşam biçimini yansıtarak kültürel kimliği hakkında bilgi veren eski ayakkabıların araştırılması, incelenmesi, belgelenmesi ve tanıtılması kültürümüzün korunması ve geleceğe aktarılabilmesi için önem taşımaktadır. Ülkemizde geçmişe ait ayakkabılar kişilerin, vakıfların veya kurumların çabalarıyla toplanarak, koleksiyon oluşturulmakta ve sergilenmektedir. Bu kişilerden birisi de Mehmet Akbacakoğlu olup sahibi olduğu Ayakkabı Dünyası mağazaları bünyesinde açmış olduğu ayakkabı arşivi birçok ayakkabıya yarınlara ulaşma şansı tanımaktadır.

Bu araştırmada; Mehmet Akbacakoğlu'nun Ankara ve İstanbul'daki arşivinde yer alan ayakkabı koleksiyonundan geleneksel özellikteki 19. ve 20. Yüzyılları kapsayan, sayası tekstil malzeme ile yapılan 90 çift kumaş sayalı ayakkabı araştırma kapsamına alınmış ve bu bildiriye konu olarak içerinden 15 çifti seçilmiştir. Bu örneklerin; cins, biçim, yapım dönemi, kalıp numarası, ökçe yüksekliği, gereç, renk, üretim ve süsleme tekniği, bezeme şekli, hasar durumu ve onarım görüp görmediği ile ilgili incelemeler yapılmış, literatür taranmış ve Mehmet Akbacakoğlu'nun bilgi ve deneyimlerinden yararlanılmıştır.

### **Mehmet Akbacakoğlu ve Koleksiyonun Oluşumu**

Mehmet Akbacakoğlu aile geleneği olan ayakkabıcılık mesleğini dördüncü kuşak olarak devam ettirmektedir. Küçük yaşta ailenin ayakkabı atölyesinde çalışmaya başlamış, dedesi ve babasının deneyim ve yönlendirmeleri ile yetişmiştir. Üretimden çok pazarlama üzerine çalışarak perakendecilikten toptancılığa geçiş yapmıştır. 1996 yılında Ankara Kızılay'da ilk "Ayakkabı Dünyası" mağazasını açar ve iki yıl içinde 11 mağazaya ulaşır, bugün ise 22 ilde ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde olmak üzere toplam 40 mağaza bulunmaktadır. Fotoğraf 1'de Sayın Akbacakoğlu görülmektedir.



Fotoğraf 1: Mehmet Akbacakoğlu (Magazin' al, 2012)

Kendi ifadesine göre atölyede babasının 1950 yılında yaptığı bir ayakkabıyı, daha sonra da baba yadigârı terliği bulan Mehmet Akbacakoğlu'nda koleksiyon merakı başlamış, bulunduğu ortamlarda araştırma içerisine girmiştir. Yurt dışında gördüğü ünlü ayakkabı firmalarının kurmuş olduğu müzelerden de etkilenerken geçmişe ait, yurt dışından ve ülkemizde bulunan ayakkabıları toplamaya ve biriktirmeye başlamıştır. Ayakkabıların bir kısmı sahipleri tarafından bilgilendirmeler yapılarak Sayın Akbacakoğlu'na ulaştırılmış, bazıları arşive hediye edilmiş, çoğunluğu ise antika pazarlarından satın alınmıştır. Uzun yıllardan beri il, ilçe ve köylerden toplanan ayakkabılar ile oluşturulan koleksiyon köşk ve konaklarda giyilen ayakkabılardan Anadolu köylerinde giyilen ayakkabılara kadar geniş bir yelpazeye sahiptir (Somçağ 2014:72).

### **Arşivlerde Bulunan Ayakkabılar**

Firmanın İstanbul ve Ankara il merkezinde birer arşivi bulunmaktadır. Bu arşivlerde; deri, kumaş, metal, ahşap ve yakın dönemlerde kullanılan plastik gibi gereçler ile sadece el üretimi veya çeşitli makinalardan da yararlanarak üretilmiş, çeşitli dönemlere ve farklı kullanım alanlarına ait ayakkabılardan oluşan bir koleksiyon bulunmaktadır. Yurt dışından getirilen örneklerle birlikte 6000 civarında ayakkabı bulunmakta ve büyük çoğunluğu kutular içinde olup yer darlığı nedeniyle bu koleksiyonun çok küçük bir bölümü sergilenabilmektedir.

Ankara'da İstanbul yolu üzerinde bulunan binanın alt katı satış mağazası olarak kullanılırken üst katı ayakkabıların küçük bir bölümünün sergilendiği arşiv ve ofislerden oluşmaktadır. Fotoğraf 2'de Ankara'da bulunan binanın ön cephesi, fotoğraf 3'te Ankara arşivinden bölümler görülmektedir.



Fotoğraf 2: Ayakkabı Dünyası mağaza ve arşiv girişi



Fotoğraf 3: Ankara arşivinden görüntüler

Koleksiyonun küçük bir kısmı İstanbul'da ofislerin bulunduğu binanın üst katında yer almaktadır. Arşiv olarak düzenlenen bölümde camlı vitrinler içinde koleksiyondan bazı ayakkabılar sergilenmekte, kat girişleri ile ayakkabı arşivinde 3 m. uzunluğunda zenne ayakkabılar bulunmaktadır. Fotoğraf: 4'te İstanbul arşivinden bir kesit sunulmaktadır.



Fotoğraf 4: İstanbul arşivinden görünüm

Koleksiyona dâhil edilen deri ve kumaş sayılı ayakkabıların yaklaşık 90–100 çifti İstanbul'daki ofisin bir bölümünde camlı vitrinlerde ve Mehmet Akbacakoğlu'nun çalışma odasında sergilenmektedir. Büyük çoğunluğu ise Ankara arşivinde ve kendisine ait çalışma odasında bulunmakta olup koleksiyondaki ayakkabılardan azınlığının kumaş ile yapıldığı gözlenmektedir. Arşivin düzenlenme ve envanter oluşturma çalışmaları halen devam etmekte olup yakın zamanda İstanbul ilinde müzeye dönüştürülerek Türkiye'de bir ayakkabı firmasının kurduğu ilk müze olma özelliğine sahip olacaktır.

Arşivde yabancı kaynaklı ayakkabıların dışında, Anadolu'nun zengin kültürüne ait ince el işçiliğinin güzel ve farklı örneklerinden; yemeni, çarık, edik, kelik, harik, bot, terlik, mest, pantuf, çizme, takunya, nalın, galoşlu ayakkabı, kapalı iskarpin ile 20. yüzyılın ikinci yarısına ait arkası ve

yanları açık modeller bulunmaktadır. Ayakkabıların büyük bölümünün zenneden oluştuğu görülmekle birlikte merdane, filet ve köten ayakkabılar da koleksiyonda yer almıştır.

Bu çalışma için; zenne, merdane ve filet ayakkabılardan ev, sokak ve hamam, taşlık gibi ıslak zeminlerde giyilen 15 çift ayakkabı seçilmiştir. Farklı mekânlarda giyilen bu ayakkabılar; takunya, terlik, yemeni, mest, çizme ve iskarpinden oluşmakta ve fotoğrafları ile tanıtılmaktadır.



Fotoğraf 5: İşlemeli terlik

### Örnek No: 1

19. Yüzyıl sonlarında ev kullanımı için 43 numara olarak elde dikilen merdane terliğin sayısı bordo renginde ipek kumaştan olup, platform tabana elde monte edilmiştir. Saya astarında ve mostrada krem rengi keçi derisi, tabanında ahşap üzerine kahverenginde kösele kullanılmıştır. Terlik yüzüne metal tel ve gümüş iplik ile dival işi ve kordon tutturma tekniğinde gül ve yaprak motifleri işlenmiştir. Bitkisel bezemelerle kompozisyonu yapılan terliğin saya, mostra, taban ve saya astarı hasar görmüştür. Onarım için amatörce saya ağızlarının iki tarafı da yamanmış, iç kamara (taban iç orta) dikilmiş, ökçeler çivi ile sağlamlaştırılmıştır. Ankara arşivinde bulunan 457 envanter numaralı terlik fotoğraf 5’te sunulmaktadır.



Fotoğraf 6: Keçe terlik

### Örnek No: 2

20. Yüzyıl başlarında 43 numara olarak ev giyimi için tek parça sayadan yapılan merdane terlik, makinada dikilmiş ve “düz monte” olarak da isimlendirilen yapıştırma yöntemi ile tabana monte edilmiştir. Siyah keçe sayanın üzerine sarı, krem ve yeşil renkte pamuk iplik ile yünden oluşturulan altı yapraklı çiçek motifleri applike yapılmış ve iğne teknikleri ile dal ve yapraklar işlenmiştir. Saya astarında bej, mostrada siyah renkte astarlık deri görülmektedir. Terliğin ağızında temizlik ve süsleme amacıyla tekstil biye kullanılmıştır. Taban ve ökçeler hasar gördüğü için tamamen sökülerek kahverenginde yapay köseleden yeni taban ve ökçe ile yenilenmiştir. İşlemelerinde yer yer açılma ve yün ile yapılan motiflerde dökülmeler görülmektedir. Ankara arşivinde bulunan bitkisel bezemelerle süslenmiş, her yanı kapalı terlik fotoğraf 6’da verilmektedir.



Fotoğraf 7: Kilim terlik

### Örnek No: 3

20. Yüzyıl başlarında evde giyilmek üzere 37 numara olarak yapılan zenne terlik yüz ve arkalık olarak iki parçadan oluşmaktadır. Saya; turuncu, safran sarısı, bej ve siyah renkte yün ile kirkitli dokumadan hazırlanmış ve makinada dikilerek tabana elde monte edilmiştir. Saya astarında siyah, mostrada kahverengi deri tabanda kösele kullanılmıştır. Geometrik motiflerle dokunan kayık biçimli terliğin ağzı siyah deri biye ile temizlenmiş ve aynı zamanda süslenmiştir. Ankara arşivinde bulunan terliğin sayası hasarlı olmasına rağmen onarım görmemiştir. Ancak taban çevresindeki siyah deri biyenin, mum ile sağlamlaştırılmamış pamuk ipliği ile tutturulması bu şeritin sonradan yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. 1079 numara ile envantere kayıtlı terliğin dış ve iç kısmı fotoğraf 7’de görülmektedir. Her iki tek aynı hasara sahiptir.



Fotoğraf 8: Ege Bölgesinden ayakkabı

### Örnek No: 4

20. Yüzyıl başlarına ait 39 numara zenne terliğin sayası, el dokuması gri keten üzerine bordo, mor, yeşil, krem ve turuncu renkte bitkisel boyalarla renklendirilmiş pamuk iplikler ile yüzeysel pesentlerle geometrik formda işlenmiştir. Saya, yüz ve arkalık olarak iki parçadan yapılmış ve günümüzde rivet olarak isimlendirilen çift sıra somun perçinlerle birleştirilmiştir. Saya astarında kahve, mostrasında gri deri, tabanında ve ökçesinde kösele kullanılmıştır. Saya, tabana yapıştırılarak ve çivi ile elde monte edilmiş olup ökçeyi oluşturan kösele katları arasında açılmalar olmakla birlikte ciddi bir hasar bulunmamaktadır. Ev içinde terlik olarak kullanılmasına rağmen biçim olarak yemeniye

yakın görülmektedir. Ankara arşivinde 696 numara ile envantere kayıtlı ayakkabı fotoğraf 8’de görülmektedir.



Fotoğraf 9: Harik

#### Örnek No: 5

45 numara evde giyilmek üzere yapılan “Harik” olarak isimlendirilen merdane yemeni Mehmet Akbacakoğlu’nun ifadesine göre 1940 yılında yapılmıştır. Saya kahverengi yün (keçi kılı) ile örülmüş, yüz ön ortası ağızdan buruna kadar taba ve yeşil renkte şerit dikilmiş, ağız çevresi ise hardal, sarı ve pembe renkli yün iplik ile sarılarak süslenmiştir. Sarma aynı zamanda ağız çevresini güçlendirmekte ve yemeninin giyimini kolaylaştırmaktadır. Taban kendir ile örülmüş, saya tabana elde dikilerek tutturulmuştur. Bağcık uçları püsküllü olan Bitlis yöresine özgü yemeni Ankara arşivinde 4202 numara ile envantere kayıtlı olup fotoğraf 9’da görülmektedir.



Fotoğraf 10: Dival işlemeli çizme

#### Örnek No: 6

20. Yüzyıl başlarında ev giyimi için üretilen 39 numara zenne çizmenin sayısı bordo renkte ipek kadifeden yapılmış, üzerinde altın sarısı rengindeki sırma ile dival işi, pembe ve yeşil renkli ipek ipliklerle pul-boncuk tutturulmuş dal ve yapraklar görülmektedir. Ancak motifler sağ ve sol teklede aynı yerlere denk düşmemiştir. Bu nedenle ayakkabının, bindallı elbise dikmek için işlenmiş top halinde satılan kumaşlardan motiflerin yer ve yönüne dikkat edilmeden yapıldığını düşündürmektedir. Sayası 5 parça olarak makinede dikilen çizmenin astarı, mostrası ve ökçesi yoktur. Konç, “yaka kıyılık” olarak isimlendirilen geniş deri biye ile temizlenmiştir. Tabanı ve arkılığı kahverengi dana



derisinden yapılmış, saya ve taban elde dikilerek birleştirilmiştir. Fotoğraf 10’da görülen bitkisel motiflerle bezenmiş ayakkabı İstanbul arşivinde bulunmaktadır.



Fotoğraf 11: Zenne terlik

### Örnek No: 7

19. Yüzyıl sonlarına ait ev giyimi için yapılmış 38 numara zenne terliğin sayısı tek parça pembe saten kumaştan, saya astarı kemik rengi deri, tabanı kahverengine boyanmış köseleden olup, mostrası yoktur. Süslemeler saya üzerine gümüş metal tel ve pul-boncuklarla dival işi tekniğinde yapılmıştır. Saya makinada, saya ve taban elde dikilerek birleştirilmiştir. Ağız çevresindeki hasar için onarım görmüştür. Mor renkte kıyılık dikilmiş, kıyılığın çevresine bordo renkte geniş britler eklenmiş ve aralarından sarı renkte geniş deri şerit geçirilmiştir. Motiflerin oldukça büyük ve kesintilere uğradığı görülmekte bu nedenle bir elbiseden sökülerek elde edilen kumaşın bu ayakkabının yapımında kullanıldığını düşündürmektedir. Aslına ve rengine uymayan eklemeler ayakkabının kötü görünümüne neden olmuştur. Ayrıca saya astarının da yenilediği dikkati çekmektedir. Bitkisel motiflerle süslenen ayakkabı Ankara arşivinde 1030 numaralı kayıta sergilenmekte ve fotoğraf 11’de görülmektedir.



Fotoğraf 12: Stiletto ökçeli terlik

### Örnek No: 8

Ev giyimi için 36 numara olarak sayısı makede dikilmiş, kösele tabana yapıştırma tekniği ile montesi yapılmış terliğin ökçe yüksekliği 9 punt (6 cm) olup 20. Yüzyıl ortalarında üretilmiştir. Ökçe ve ağız çevresindeki kıyılığa altın sarısı, mostrada ve saya astarında kemik rengi deri kullanılmıştır. Siyah kadife kumaştan saya, gümüş ve sırma metal tellerle işlenmiştir. Süslemede tırtıl, kurt gibi tekniklerle bitkisel bezeme yapılmıştır. Etiketini sökülmiş, ağız çevresindeki deri biyede kullanıma

bağlı olarak çatlamlar, işlemede ise tellerin oksitlenerek karardığı görülmekle birlikte onarım görmemiştir. 904 envanter numaralı Ankara arşivinde bulunan terlik fotoğraf 12’de sunulmaktadır.



Fotoğraf 13: Pul işlemeli ayakkabı

### Örnek No: 9

20. Yüzyıl başlarında yapılan 38 numara zenne yemeni formundaki ayakkabının fuşya rengi ipek kumaştan sayası, kösele tabana yapıştırılarak monte edilmiştir. Gümüş rengi iri pullar üçlü gruplar halinde yeşil renkte iplik ile dikilmiş, ağız çevresi yeşil renk harç ile süslenmiştir. Terlik aslına uymayan biçimde kötü bir onarım görmüştür. İki parça saya birbirine tek bir iri perçin ile kıvrıma yapılmadan tutturulmuştur. Krem rengi üzerine yeşil renkte desen verilmiş bir deriden yapılan mostra sonradan eklenmiştir. Saya astarı değiştirilmiş ancak derinin birleşme yerleri ve kenarlarında inceltme yapılmaya gerek duyulmamıştır. Taban çevresi çivi ile sağlamlaştırılan ayakkabı Ankara arşivinde bulunmaktadır. Saya ağzının terlik sayalarına göre kapalı olmasından dolayı yemeni biçimine yakın olduğu görülmüştür. 5340 numaralı bitkisel motiflerle süslenen ayakkabı fotoğraf 13’te görülmektedir.



Fotoğraf 14: Burnu açık terlik

### Örnek No: 10

20. Yüzyıl ortalarında yapılan zenne terlik 37 numara olup ökçe yüksekliği 5 punttur (3,5 cm). Sayası makinada dikilen terliğin montesi, kahverengi kösele tabana elde düz monte tekniği ile yapılmıştır. Taban şiltesi (ayağın altına değen kısım) kemik rengi yapay deridendir. Saya yeşil renkte saten kumaştan olup ahşap ökçesi de aynı kumaş ile kaplanmıştır. Saya astarı da şilte ile aynı deriden yapılmış, sayanın burun ve ağız kenarları gümüş rengi yapay deri kıyılık ile süslenmiş, aynı zamanda yüz ve astar temizliği yapılmıştır. Süsleme saya üzerine altın ve gümüş rengi sırma iplik ile dival işi ve tırtullarla yaprak motifleri kullanılarak yapılmıştır. Taban süslemesi, hazır satılan harcın taban çevresine elde dikilerek ve buruna eklenen püskül ile yapılmıştır. Kumaşın ve işlemede kullanılan sırmanın renginin solduğu görülmektedir. İstanbul arşivinde bulunan ve envanter numarası almamış terlik, fotoğraf 14’te verilmektedir.



Fotoğraf 15: Takunya

### Örnek No: 11

1950 yıllarında hamamda kullanılmak üzere yapılan Filet takunya 35 numara olup, 7 punt (5 cm) yüksekliğindedir. Kahverenginde ahşap taban üzerine bordo ipek kadifeden atkı yapılmıştır. Atkının iki ucuna kahverengi deriden şerit dikilerek üzerinden perçin ile tabana dışa monte tekniğinde tutturulmuştur. Deri, çivilerin saya kumaşını zedelememesi ve dayanım süresini artırmak için kullanılmaktadır. Saya astarı da aynı renk kadifedendir. Atkı olarak isimlendirilen sayanın elde dikildiği ve üzerine sırma ile dival işi yapıldığı, taban ve ökçe arkasının damla ve dörtgen biçiminde kesilmiş sedefler ile kakma tekniğinde süslediği görülmektedir. Saya kumaşının havlarının döküldüğü ve renginin solduğu dikkati çekmektedir. Ankara arşivinde 404 envanter numarası ile sergilenen ayakkabı topuk ayrıntısıyla fotoğraf 15’de sunulmaktadır.



Fotoğraf 16: Pantuflla mest

### Örnek No: 12

Zenne pantuflla mest, ev için 20. yüzyıl ortalarında 35 numara olarak üretilmiştir. Taban ve ökçe siyah köseleden, mostrası siyah yünlü kumaştan yapılmıştır. Saya; siyah, lacivert, mavi ve kemik rengi geometrik düzende dörtgen desen verilmiş yünlü kumaştandır. Saya ağzı ve bağcıkların bulunduğu gamba kenarı kumaş biye ile temizlenmiştir. Beş parçadan oluşan mestin yüz ve arkalık parçası siyah vidala deriden olup sayada astar kullanılmamıştır. Mestin saya dikişleri makinede

yapılırken elde düz monte yapılmış, ökçe katları arasında hafif açılma görülmekle birlikte onarım görmemiştir. Ankara arşivinde 675 numaralı kayıt ile bulunan ayakkabı fotoğraf 16’da verilmektedir.



Fotoğraf 17: Platform tabanlı terlik

### Örnek No: 13

1970 yılında evde giymek üzere 36 numara ayak için 17 punt (11,5cm) yüksekliğindeki zenne terliğin tabanı siyah renkte Polyvinil Clorür (PVC) olarak isimlendirilen plastik malzemeden olup, alt tabanda siyah yapay kösele (neolit) kullanılmıştır. Saya astarı ve taban şiltesinde siyah suni deri görülmektedir. Bordo renkli saten saya; pembe, altın sarısı, yeşil renkte ipek iplik ile makinada bitkisel motifler ile işlenerek süslenmiştir. Tabanın çevresine kordon tutturulmuş, sayanın burun ve ağız kısımları altın rengi deri kıyılık ile çevrelenmiştir. Sayası makinada dikilen ayakkabı yapıştırılarak monte edilmiş ve hasarı bulunmamaktadır. Halk arasında “apartman topuk” olarak isimlendirilen ökçeli terlik Ankara arşivinde 1625 numara ile kayıtlı olup fotoğraf 17’de verilmektedir.



Fotoğraf 18: Molyer modeli iskarpin

### Örnek No: 14

1960 yılında yapılan ayakkabı “Molyer”, “Derby” veya “Gibson” olarak literatüre geçmiş batı kaynaklı bir model olup ülkemizde yüz yıldan fazla zamandır bilinen gelenekselleşmiş ayakkabılarımızdandır. 40 numara merdane ayakkabının sayası siyah ve krem rengi pamuk ipliği ile elde tığ ile dört parça olarak örülmüş ve makinede dikilerek birleştirilmiştir. Mostrası siyah deri olup saya astarı yapılmamıştır. Saya, kösele tabana yapıştırılarak monte edilmiştir. İki renk saya ipliği ile yapılan geometrik bezeme ayakkabıyı süslemiş ve onarım görmemiştir. Ankara arşivinde 731 numara ile bulunan ayakkabı fotoğraf 18’de görülmektedir.



Fotoğraf 19: Gova modeli iskarpin

### Örnek No: 15

Zenne Gova modeli de Molyer modeli gibi batı etkisi ile kültürümüze girerek geleneksel modellerimizden olmuştur. Sıya 20.yy başlarında işlenmiş olmasına rağmen 1950'li yıllarda ayakkabıya dönüştürülmüştür. 38 numara 7 punt ökçe yüksekliği olan iskarpinin sıyası bordo kadife kumaş, astarı ve mostrası açık kahve deriden yapılmış ve sıya makinada dikilmiştir. Plastik ökçe sıya kumaşından kaplanmış, sıya kösele tabana düz monte tekniği ile yapıştırılmıştır. Ayakkabının yüz kısmına gümüş sırma iplik ile çiçek formunda kabartma sarma işlenmiş ve gümüş rengi pullar dikilmiştir. İyi korunamaması nedeniyle deforme olması ve işlemlerin kararması dışında büyük bir hasarı yoktur. İstanbul arşivinde sergilenen ayakkabının kaydı yapılmamış olup fotoğraf 19'da sunulmaktadır.

### SONUÇ

Ayakkabı Dünyası mağazalarına ait arşivde bulunan ayakkabıların belirli zamanlarda yüzeysel olarak tozları alınarak temizlenmekte, ancak gerektiği şekilde finisaj, cila, mum, boya, ütü, kalıplama vs. gibi bakımları henüz yapılamamaktadır. Yeterli büyüklükte mekân olmadığından tüm ayakkabılar sergilenememekte bu nedenle kutu içlerinde depoda bekletilmektedir. Ayakkabı üretimini ve malzemelerini bilen uzmanlar tarafından kurulacak bir ekip tarafından restütüsyon çalışmalarının yapılarak ayakkabıların ilk üretim yapılarını tekrar kazanmaları ve korunmaları sağlanmalıdır.

Yapılacak bakım ve onarımlar ile ayakkabıların orijinal görünümüne kavuşmalarının yanında dayanım süreleri de uzatılmış olacaktır. İncelenen ayakkabıların genel özellikleri aşağıda tablo olarak verilmektedir.

Çizelge 1- Ayakkabıların genel özellikleri

Ürün Çeşitleri	Kullanım Yerleri	Kullanılan Gereçler	Süsleme Tekniği	Seçilen Konu	Hasarlı Kısım	Onarım gören kısım
Yemeni	Ev <b>% 66,67</b>	İpek	Dival (Maraş) işi	Bitkisel Bezeme <b>%,77,78</b>	Saya	Saya
Terlik <b>% 44,44</b>	Sokak	Kadife <b>% 48,90</b>	Diğer sarma (düz, kabartma)	Geometrik Bezeme	Astar <b>%,4,76</b>	Astar
Çizme	Hamam <b>% 5,55</b>	Saten	Tırtıl	Nesneli Bezeme	Mostra	Mostra
Mest <b>% 4,44</b>		Keten	İğne ardı-zincir işi	Figürlü Bezeme <b>%,1,11</b>	Taban	Taban <b>%,35,00</b>
Takunya-Nalın		Yün El Örgü	Kordon Tuturma	Bezemesiz	Ökçe	Ökçe
İskarpın		Yün Kırkıtli Dokuma	Tel Kırma		Süsleme <b>%,28,57</b>	Süsleme <b>%,5,00</b>
		Keçe <b>% 1,11</b>	Hazır gereçler (Tırtıl-pul-boncuk harç tutturma) <b>%,31,18</b>		Renk Solması	
		Deri <b>%,1,11</b>	Püskül-fiyonk			
			Aplike <b>%,0,54</b>			
			Harç			
			Kakma			
			Kıyılık			
			Çarpana dokuma			
			El dikişleri			
			Diğer (desenli dokular, baskı vb.)			

N= 90

## KAYNAKLAR

Akalın, S., Yılgör, A., Seyhan, N. (1993). Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü. (1. Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Devlet Planlama Teşkilatı. (2006). Dokuzuncu Beş Yıllık Kalkınma Planı, Tekstil Deri ve Giyim Sanayi Özel İhtisas Komisyonu Deri ve Deri Ürünleri Alt Komisyonu Raporu. (2007–2013). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı, 13.

Kastan, C. (2007). Ayakkabı Teknolojisi. Konya: 2. Baskı.

Magazin' al, (2012). Mehmet Akbacakoğlu Röportaj, Geçmişten Günümüze Ayakkabılar. 7, 28–36.

Sakaoğlu, N. ve Akbayar, N. (2002). Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü. İstanbul: Creative Yayıncılık Ve Tanıtım Ltd. Şti, 70–231.

Somçağ, H. (2014). “Ayakkabı Dünyası Arşivindeki Kumaş Sayalı Geleneksel Ayakkabıların İncelenmesi”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Tezcan, H. (1997). “Osmanlı Saray Pabuçları”. P Sanat Kültür Antika, 5. 90–103.

Kaynak Kişi: Mehmet Akbacakoğlu, Ayakkabı Koleksiyonunun Sahibi.

## HİTİT KÜLTÜRÜNÜN ÜRETİLEN HEDİYELİK VE TURİSTİK EŞYAYA ETKİLERİ

Hilal BOZKURT<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi İskilip Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları Bölümü,  
[hilal\\_bozkurt@yahoo.com](mailto:hilal_bozkurt@yahoo.com)

Nuran KAYABAŞI<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü,  
[kayabasinuran@gmail.com](mailto:kayabasinuran@gmail.com)

### ÖZET

Hitit Uygarlığı, yaklaşık olarak M.Ö. 1650-1207 tarihleri arasında her alanda olduğu gibi el sanatlarında da eşsiz örnekler ortaya koymuştur. Yaşam tarzları kilden yapılmış çeşitli formdaki seramikler ve heykelcikler gibi ürünlerde görülmektedir. Hititlerin başkentlerinden biri olan Hattuşa Çorum ilinde olup Hititleri ve Hitit sanatını görüldüğü önemli bir merkezdir. Günümüzde Hitit kültürünü ve sanatını modernize ederek hediyelik eşya üretimiyle yaşama geçirenlerden Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazasıdır. Bu mağazanın sahipleri olan Sevinç Dölarıslan ve eşi İsmail Dölarıslan, Hititlerin yaşamına olan ilgi ve meraklarından dolayı bu işe başlamışlardır. Genellikle gaga ağızlı vazo, halkalı vazo, kral kapı rölyefi ve çeşitli Hitit tabletleri gibi Hitit dönemine ait eserlerin benzerlerini kendi atölyelerinde üretmektedirler. Bu ürettikleri ürünleri ziyaretçilere ve internet üzerinden satışlarını yapmaktadırlar. Böylece Hitit kültürünü tanıtmakta ve Hitit sanatının incelenmesine katkıda bulunmaktadırlar.

Bu bildiriye, Hitit kültürünün ve sanatının yer aldığı mistik eserlere benzer şekilde hediyelik ve turistik eşya üretilmesi, üretim aşamaları ve çeşitleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Turizm, El sanatları, Hatti, Hitit, seramik

## HITTITE CULTURE REFLECTION TO GIFT AND SOUVENIR PRODUCTION

### ABSTRACT

As a continuation of the Hatti Civilization, the oldest civilizations of Anatolian peninsula, the Hittite civilization revealed unique handicrafts, as in any field samples. The products that reflect their way of life are different forms of pottery and figurines made of clay. In Hattuşa, one of capital cities of Hittite, Çorum, traces of Hittite art are shown there, has an important place in our understanding of Hittites and their art. It is a Cafe & Hittite Gift Shop, which modernizes the Hittite culture and arts in our day and brings it to life with manufacturing gifts. The owners of this shop Sevinç Dölarıslan and her husband İsmail Dölarıslan, have started this business because of their interest and curiosity in the lives of the Hittite people. They usually manufacture replicas of Hittite age wares like beak mouthed vase, ringed vase, king door relief and various Hittite tablets in their own workshop. In this way, they introduce the visitors to Hittite Culture and make a contribution to study of Hittite art.

In this declaration, it will be examined the production of similar ones of mysticak Works of art, in which hittite culture and art are shown, as a giftware and the contribution of tourism as offered for sale in Hittite Cafe.

**Key Words:** Tourism, Handcrafts, Hatti, Hittite, Ceramic



## 1.GİRİŞ

Tarihte insanların ihtiyaçlarını karşılamak (giyecek, yiyecek gibi) dini ve askeri amaçlarla (savaş gibi) seyahatler şeklinde yapılan turizm günümüzde farklı amaçlar doğrultusunda gerçekleşmektedir. İnsanların kullanabilecekleri boş zamanın çoğalması, boş zamanı değerlendirme ihtiyacının artması, sanayinin gelişmesi, kişi başına düşen gelirin artarak refah düzeyinin yükselmesi, insanların ve ulusların birbirini doğal ve kültürel bakımdan tanıma istekleri gibi faktörler turizmin gelişmesini sağlamıştır. Turizmi gelişmesine paralel olarak hediyelik ve turistik eşya üretimi de önem kazanmıştır. Hediyelik ve turistik eşya üretiminde yörenin doğa, tarih ve kültür özelliklerini yansıtan el sanatları ürünleri önem taşımaktadır. Bu el sanatları ürünleri, boş zamanını tatil yaparak değerlendirme, rekreasyon, spor, görev, toplantı, sağlık, öğrenim, dinsel gibi etkinlikleri kapsayan, iş veya ziyaret amaçlı gelen turistler tarafından tercih edilmektedir.

Kültürel boyutta çok zengin illerden biri de Çorum'dur. Beş bin yıllık tarihi geçmişe sahip Çorum ili Karadeniz Bölgesi'nin İç Anadolu'ya açılan kapısıdır. Çorum ili, tarihi varlığı yanında Kargı, İskilip, Bayat ve Osmançık yaylaları piknik ve dinlenme alanları, Çatak Milli Tabiat Parkı kayak tesisleri gibi eşsiz güzellikleri bulunmaktadır. Eski ve köklü bir kültür yapısına sahip olan Çorum pek çok medeniyete beşiklik etmesi ve bu uygarlıkların kalıntılarını saklaması bakımından açık hava müzesi konumundadır. Anadolu'nun yerli kültür sanat geleneğini devam ettiren kentin en önemli tarihi turizm merkezi ise Hititlere başkentlik yapmış olan Hattuşaş Boğazkale İlçesi'dir. Ayrıca Alaca İlçesi'nde yer alan Alacahöyük ve Ortaköy İlçesi'ndeki Şapinuva'da Hitit medeniyetinin kalıntılarını taşımaktadır (Anonim 2012a).



Resim 1. Çorum genel görünüm ( Kahraman, 2012)

Orta Karadeniz Bölümü'nün iç kısmında yer alan Çorum ili; doğuda Amasya, güneyde Yozgat, batıda Çankırı, kuzeyde Sinop ve Kastamonu, kuzeydoğuda Samsun, güneybatıda ise Kırıkkale illeri ile çevrilidir (Anonim 2012a).



Resim 2. Çorum il haritası (Anonim 2012b, Anonim 2012c)

Anadolu'nun, Mezopotamyalılar tarafından uzun bir süre Hatti Ülkesi olarak anıldığı ve Hattiler'e ait ilk örneklerin Alışar ve Alacahöyük'te yapılan kazılarda ortaya çıkan Erken Tunç Çağı'na ait tabakalar olduğu pek çok araştırmacı tarafından bilinmektedir. Daha sonra Orta Tunç Çağı'na ait eserler ise Amasya, Tokat ve Çorum'un Alacahöyük civarında bulunmuştur. Alacahöyük'te yapılan kazılarda o güne kadar görülmemiş güzellikte gümüş kakmalı tunçtan geyik heykeli, ayna, tarak, iğne gibi bir kadına ait eşyalar bulunması kazı yapan işçileri inanılmaz derecede büyülemiştir. Ve devam eden kazılarda da Hititlere ait kalıntılar bulunmuştur (Akurgal, 1995:3).

Beylikler Dönemi'nin sanatı Hatti Dönemi'nin geleneğine bağlı olarak gelişmiştir. Hatti Dönemi'nde çömlekçi çarkının bulunması seramik alanında çalışmaların ortaya konmasına neden olmuştur. Böylelikle arslan, boğa, koç şeklinde seramik kaplar yapılmıştır. Rhyton diye adlandırılan bu kaplar, libasyon kabı olarak, yani tanrıya içki sunmak için kullanılırdı (Akurgal, 1995:16). Bunun yanı sıra insan ve hayvan figürlü kabartmalı kapları da Hititlere ayrı bir yapı kazandırmıştır. Beylikler Dönemi, birbirinden güzel ve benzersiz anıtsal eserleri ile sanat alanında önemli bir gelişme kaydetmişlerdir (Akurgal, 1995: 84).

Hititler, mimari alanında önemli eserler ortaya koymuşsa da özellikle heykel ve kabartma alanında da özgün eserleri bulunmaktadır. Anadolu'da anıtsal heykel sanatının Hititlerle başladığı bilinmektedir. Yazılı kaynaklarda bahsi geçen büyük boy heykeller, Boğazköy ve Alaca'da görülen sfenks heykelleri günümüze değin ulaşmış eserlerindedir (Akurgal, 1995: 85).

Hititlerin başkentlerinden biri olan Hattuşaş'ın Çorum ilinde olması Hitit uygarlığını görmeye ve tanımaya gelen turistler bu yöreye ait ve bu uygarlığı yansıtan ürünler almak istemektedirler. Günümüzde Hitit kültürünü ve sanatını modernize ederek hediyeelik eşya üretimiyle yaşama geçirenlerden biri de Çorum Müzesi yakınlarında bulunan Hitit Kafe'dir. Hitit Kafe'nin sahibi ve işletmecisi olarak uzun bir süredir bu işle ilgilenen Sevinç Hanım ve eşi İsmail Bey Hitit kültürüne ait örnekleri kendilerine ait atölyelerinde geliştirmiş oldukları özel bir çalışma ile üretmektedirler. Önceleri reklam ve tanıtım üzerine faaliyet gösteren bir firma iken, Çorum'u ziyarete gelen devlet adamlarına verilmek üzere tasarlanan hediyeelik eşya ve plaket tarzı ürünlerde Hitit motiflerini kullanarak başladıkları faaliyetleri ile günümüzde her kesime hitap edebilecek duruma ve her zaman herkesin ulaşabileceği bir konuma gelmişlerdir. Resmi anlamda ise dört yıldır hediyeelik eşya üretimi yapmak ve satmakla birlikte esas üretim çalışmaları on beş yıl öncesine dayanmaktadır. Atölyelerinde üretimini yaptıkları, Hititlere ait sanat eserlerinin benzerlerini ise Hitit Kafe'de sergilemekte ve burada ziyaret amacı ile gelen yerli ve yabancı turistlere satışını yapmaktadırlar. Bunun yanında kişi ya da kurumlara özel sipariş üzerine çalışmakta ve değişik ebatlarda örneklerin toptan üretimini de yapmaktadırlar. Günümüzde ise Hitit Kafe yetkilisi olan Sevinç Hanım ve İsmail Bey, yaptıkları ürünleri daha merkezi bir yere taşıdıkları işyerlerinde sergilemekte ve satışını gerçekleştirmektedirler.

Bu araştırmada, Hitit kültürünün ve sanatının yer aldığı mistik eserlere benzer şekilde hediyelik ve turistik eşya üretilmesi, üretim aşamaları ve çeşitleri incelenmiştir.

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırma, Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazası hediyelik ve turistik amaçlı üretilen el sanatı ürünlerinin hammadde, yapım aşamaları ve ürün çeşitlerini belirlemek amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Bu amaçla el sanatları çerçevesinde hediyelik ve turistik eşya olarak Hitit kültürünü yansıtan ürünler yapan ve satışa sunan, Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazası sahibine gidilerek el sanatları ürünlerinin hammaddeleri ve ürün çeşitleri hakkında karşılıklı görüşme yöntemi ile bilgi alınmıştır. Ayrıca satışı yapılan ürünlerin yapımında kullanılan hammadde, yapım aşamaları ve ürün çeşitleri gözlem yoluyla belirlenmiş fotoğrafları çekilmiştir.

## 3. ARAŞTIRMA SONUÇLARI

Araştırma sonuçları, ürün yapımında kullanılan malzemeler ve ürün yapım aşamaları ile Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazasında üretimi yapılan ürünler olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir.

### 3.1 Ürün Yapımında Kullanılan Malzemeler ve Ürün Yapım Aşamaları

Öncelikle yapılacak olan antik ürün tasarlanmakta ve daha sonra üretimine geçilmektedir. Oldukça zor olan bu aşamada yapılacak olan ürünün o dönemi yansıtmaya, aynı zamanda dekoratif ya da kullanılabilir olmasına da dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle de malzeme seçimi titizlikle yapılmaktadır. Sevinç Dölerslan ve eşi İsmail Dölerslan günümüz ekonomik koşullarını da göz önünde bulundurarak çalışmalarında, reçine grubu dökümler, metal ve seramik kullanmaktadır.



Resim 3. Ürün yapımında kullanılan kalıp ve kalıptan çıkmış ürün

Üretim aşamasına geçilmeden önce, yapılacak olan ürünün fotoğrafı çekilmekte ve üç boyutlu olarak çizimi yapılmaktadır. Daha sonra ergonomik olarak boyutlandırıldıktan sonra yapılacak ürünün hangi amaçla kullanılacağı belirlenmektedir. Dekoratif ya da süs amaçlı üretilebileceği gibi günlük kullanım eşyası olarak da üretilmektedir. Kullanım amacı belirlendikten sonra ürünün bir modeli yapılmaktadır. Model aşamasından sonra seri üretim için kalıplanmakta ve kalıp aşaması tamamlandıktan sonra bir tane numune döküm yapılmaktadır. Numune dökümünden sonra sonuç başarılı olursa döküme devam edilmektedir. Eğer sonuçta olumsuzluk varsa ve yeteri kadar verim alınmadıysa yeniden kalıplama yapılarak üretime geçilmektedir. Bunun yanı sıra takılar, kişiye ya da kuruma özel tasarımlar, plaket ya da ödül için hazırlanmış bazı ürünler için seri üretim olmaksızın tek kopya halinde çalışılmakta ve özel üretim yapılmaktadır.

### 3.2 Cafe &Hitit Hediyelik Eşya Mağazasında Üretimi Yapılan Ürünler

Hititleri yansıtan eserleri atölyelerinde eşiyile birlikte, ürün haline dönüştürmekten büyük bir haz alan Sevinç Hamım, Çorum bölgesinin tarihi açıdan oldukça zengin olduğunu, bilinen tarihinin Kalkolitik Çağ'a kadar dayandığını ve bu nedenle her dönemden eserler içerdiğini belirtmektedir. Ancak Çorum ile özdeşleşmiş eserlerin de olduğunu hatta dünyaca bilinen ve birçok firma ya da kuruma sembol haline gelmiş "Hitit Güneşi" nin (Güneş Kursu) de bu eserlerin başında geldiğini belirtmektedir.

Evreni simgeleyen tunç dinsel sancak olarak bilinen bu eser Hatti sanatına ait bir üründür. Bu dinsel sancak örneklerinde görülen çember "gökyüzünü", çifte boynuz ise "dünyayı taşıyan öküzün boynuzlarını" simgelemektedir. Ayrıca dinsel sancakta bulunan ışınların ise çemberin gökkuşağını betimlediğini göstermektedir. Çemberdeki üç başlı tomurcuklar ise yeryüzündeki yeşilliği, bitki varlığını tasvir etmektedir. Bunun yanı sıra çemberde sallanan üç küçük çember biçimindeki sallantı ise Hitit rahiplerinin dinsel törenlerde sancakları sallayarak ses çıkardıklarını ve böylece tapınıcıların dikkatini çektiklerini ifade etmektedir (Akurgal 1995).



Resim 4. Güneş Kursu

Atölyede bulunan ürünlerin büyük bir bölümünü, Hatti Dönemi'ne ait eserlerin ve tarihin en önemli imparatorluğu olan Hitit İmparatorluğu'nun günümüze kalmış eserlerinin benzerlerinin ya da kopyalarının oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra özel olarak aldıkları siparişler ile istenilen konu ya da döneme ait eserler üretilmekte ve satışı yapılmaktadır. Ürettikleri ürünlerin başında özellikle Hitit Güneşi, Hitit Mühür Baskıları, Çorum Saat Kulesi, Hitit ve Hatti Seramik eserleri kopyaları ve bunların dolap süsleri, anahtarlıkları, vitrin süsleri gelmektedir (Akurgal, 1995).



Resim 5. Güneş Kursu ve Saat Kulesi

Bunların içinde yer alan kabartmalarla bezeli kap, “İnandık vazosu” olarak bilinmekte ve Çankırı yakınlarındaki İnandık Tepe’de bulunan topraktan yapılmış bu kap, Hitit Eski Krallık Dönemi’ne aittir. Dans ve müzik betimlemelerini gösteren bu kap üzerinde ayrıca cinsel birleşmeyi gösteren pornografik bir sahne de bulunmaktadır (Akurgal, 1995). Mühürlerde yer alan şekiller ise değişik anlatımlara sahip olmakla beraber örneğin Kadeş Savaşı’nı yapan II. Muwatali’ye ait mühür tasvirinde Hitit kralı, Fırtına Tanrı’sı tarafından kucaklanmaktadır. Bunun anlamı ise tanrının koruması altında olmanın bir göstergesidir. Bununla birlikte üzerinde çift başlı kartal figürü ve kanatlı güneş altında ad yazılışları olan mühürler de bulunmaktadır (Alp, 2002, s. 84).



Resim 6. İnandık Tepe Vazosu ve mühürler

Ayrıca Anadolu’da yaratıcı gücün, bereketin, kadınsallığın simgesi ve koruyucusu olarak bilinen Kibele heykellerinin bir bölümünde doğum yaparken görülmektedir. Heykellerde otururken ya da doğum anında görülen Kibele’nin yanında iki aslan bulunmaktadır. Ellerinin altındaki aslan figürleriyle doğaya hâkim olduğu ve doğa gibi cömert olduğu anlatılmaktadır (Anonim 2012d).



Resim 7. Üretilen ürünler

Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazasında üretilen ürünler arasında gümüş heykelcik ve çocuğunu emziren kadın heykeli yer almaktadır. Gümüş heykelciğin baş ve boyun bölümü ile göğüsler ve üst gövdedeki çapraz şeritler altın kaplamadır. Bu gümüş heykelcik cinsel organlarının ve kalça kısmının tasvir edilişi bakımından Anadolu’nun ilk natüralist yontu örneğidir. Bu nedenle de Hatti sanatının başyapıtıdır (Akurgal, 1995). Çocuğunu emziren kadın heykeli ise Ankara’da Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan tunçtan yapılan Hatti Sanatına ait bir üründür (Akurgal 1995).



Resim 8. Gümüş heykelticikler ve çocuğunu emziren kadın heykeli

Hattuşaş ören yerinin 2 km kuzeydoğusunda yer alan Yazılıkaya Tapınağı, önünde Hitit mimari özelliklerinin yansıtıldığı iki kayadan oluşmaktadır. Yazılıkaya Tapınağı'nın kayalığa yapılmış odaları "Büyük Galeri" ( A Odası) ve "Küçük Galeri" (B Odası) adıyla anılmaktadır. Küçük Galeri olarak bilinen B Odası toprakla dolu olduğundan ve ancak 19. yy ortalarından sonra kazıldığından buradaki kabartmalar çok iyi korunmuştur. Girişin sağındaki duvarda bir dizi Yer Altı Tanrısı kabartması bulunmaktadır. Gömlek, kemer, kısa etek ve ucu yukarı dönük ayakkabılı, birbirinin aynısı on iki tanrı figürü bulunmaktadır. Omuzlarında taşıdıkları orak biçimli kılıç taşıyan figürlerin boynuzlu sivri başlıklı olması ise onların tanrı olduğunu göstermektedir (Anonim 2012e).



Resim 9. Yer altı Tanrıları

Hitit kültürünün aktarımını sağlayan ve kendini bu işe adanmış Hitit Kafe'nin sahipleri, Hititlerin yaşadıkları döneme göre oldukça medeni bir toplum olduğunu ve özellikle seramik eserlerin, kaya rölyeflerinin, Hatti Maden Döküm sanatlarının, şehir girişlerinde bulunan muazzam heykellerin bu eşsiz sanatı ortaya koyduğunu belirtmektedir. Hititlerin tarihte pek çok ilke imza atmış bir medeniyet olduğunu ifade eden Dölarıslan çifti, ürettikleri eserlerde bu naif ve anlamlı rölyef ve heykel figürlerini, kabartmalı vazo üzerindeki törensel anlatımların figürlerini, metal işçiliğinin en önemli eserlerini kullanarak yapmış oldukları çalışmaları günümüz insanı ile buluşturduklarını ifade etmektedirler. Dolayısıyla, insanların günümüzden binlerce yıl öncesinde yaşamış bu hayat hikâyesinin figürleri ile karşılaştıklarında önemli ve gizemli bir dünya ile karşı karşıya olduklarını görmektedirler. Bu durum da Çorum kültürünü ve tarihini daha yakından incelemelerine neden olmaktadır. Kafe sahipleri kısa vadeli ekonomik getirilerinin yanı sıra uzun soluklu bir turizm elçiliği ve yatırımının da sağlanmış olduğunu eklemektedirler.



Resim 10. Hitit kültürünü yansıtan eserlerden bazıları

Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazasında üretmiş oldukları ürünleri Türkiye'nin pek çok yerine gönderen Dölarıslan çifti, mağazalarında ve internet üzerinden yerli ve yabancı turistlere satış yapmaktadırlar. Yaz aylarını en yoğun dönem olarak kabul etseler de, dini bayramlar ve resmi günler, hava durumu, okul dönemi gibi faktörlerin de satışı etkilediğini ifade etmektedirler.



Resim 11. Satış Ofisi

Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazası sahibi Sevinç Hanım, eşiyle birlikte yürüttükleri hediyelik ve turistik eşya üretiminin yanı sıra ayrıca özel olarak takı tasarımı ve yapımı ile ilgilenmektedir. Yapmış olduğu tasarımlarında genellikle Hitit motiflerini yansıtan Sevinç Hanım, aynı zamanda çeşitli yerlerde sergiler açmakta ve katıldıkları bu sergilerle hem kendi tanıtımını hem de Hititlere ait kültürün izlerini günümüze taşımaktadır. İlk olarak “Çağlar Boyu Takı Sanatı” adı altında Çorum Müzesi işbirliği ile Çorum Müzesi'nde bir takı sergisi yapmıştır. Büyük ilgi ve beğeni toplayan bu serginin ardından takılarda yeni bir imaj geliştiren Sevinç Hanım, Çorum ili genelinde yapılan Turizm Haftası etkinliklerinde defalarca sergi açmış ve Çorum valiliği “ Hititler Üniversite Üniversite Geziyor” projesi kapsamında farklı üniversitelerde hem sergi hem de satış amaçlı stantlar açmıştır. Ayrıca yapmış oldukları eserleri çeşitli kurumlara vererek tanıtımlarda kullanılmasına imkân tanımışlardır.



Resim 10.Sergiden görüntüler

#### 4.SONUÇ

El sanatları çerçevesinde üretilen hediyelik ve turistik eşyaların ülke ekonomisine katkısı, girişimci bireyler iş imkânı sağlaması, bulunduğu yörenin hammaddesini kullanması ve otantik özellikler taşıması nedeniyle günümüzde tekrar canlanması için çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bu da geleneksel el sanatlarının yaşatılmasında, gelecek kuşaklara aktarılması ve somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasında önemli bir oynamaktadır.

Hitit kültürünün üretilen hediyelik ve turistik el sanatı ürünlerinde kullanılması, hem yörenin kültürel dokusunu tanıtmaya hem de turistlerin kolaylıkla taşıyabilecekleri kültür özelliği taşıyan ürünleri alması ve farklı illere veya farklı ülkeler götürmeleri ülke tanıtımı ve turizm getirisi açısından önem taşımaktadır. Bu boyutlar düşünüldüğünde, Cafe&Hitit Hediyelik Eşya mağazası sahipleri Çorum ilinin ve Hitit uygarlığının tanıtılmasında üzerlerine düşen görevleri fazlasıyla yerine getirmektedirler. Her ilde bu bilinçte olan insanların sayılarının artması ülkenin ve kültürün tanıtılması açısından çok önem taşımaktadır.

#### KAYNAKLAR

- Anonim.2012a. Web Sitesi: [www.corum.bel.tr](http://www.corum.bel.tr) Erişim Tarihi: 22.03.2012
- Anonim.2012b. Web sitesi: [www.bilgibu.com](http://www.bilgibu.com) Erişim Tarihi: 28.04.2012
- Anonim.2012c. Web sitesi: [www.bogazkale.gov.tr](http://www.bogazkale.gov.tr) Erişim Tarihi: 28.04.2012
- Anonim.2012d. Web Sitesi: [www.aktiffelsefe.org](http://www.aktiffelsefe.org) Erişim Tarihi: 28.03.2012
- Anonim.2012e. Web Sitesi: [www.defineyeri.net](http://www.defineyeri.net) Erişim Tarihi: 25.03.2012
- Akurgal, E. (1995). Hatti ve Hitit Uygarlıkları. Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı. İzmir.
- Alp, S. (2002). Hitit Güneşi. Tübitak Popüler Bilim Kitapları. Ankara.
- Dölarıslan, İ. (2012). Pegasus Görsel İletişim Hizmetleri. Çorum
- Dölarıslan, S. (2012). Pegasus Görsel İletişim Hizmetleri. Çorum
- Kahraman, H. (2012). Fotoğraf Sanatçısı. Çorum.



## TÜRK SANATINDA CİLTÇİLİK VE 16. YÜZYIL SEÇİLMİŞ KİTAP CİTLERİ

Betül COŞKUN

Yrd. Doç. Dr., Batman Üniversitesi G.S.F., betulcoskun\_@hotmail.com

### ÖZET

İslam medeniyeti; İslamiyet'in Arap yarımadasından çıkışı ile yayılmaya başlamıştır. İslamiyet'in kabulü ile birlikte Türk İslam sanatlarında da büyük bir gelişme başlamıştır. Bunun sebebi ise Müslüman Türklerde yazı ve kitabın (kuran-ı kerim'in) kutsal sayılmasıydı. Yazı ve kitaba gösterilen bu özen, onun tezyinatına ve ciltlenme işlemine ayrı bir hassasiyet getirmiştir. Orta Asya'da kâğıdın icadıyla birlikte, Türklerde ciltçilik gelişmiş ve bir sanat ekolu haline gelmiştir. Türk ciltçiliği; İslamiyet'in öncesi ve sonrası devirlerde farklılık gösterse de temelinde çok değişiklik yoktur. Farklı devirleri kapsayan dönemlerde, üslup ve tarz değişiklikleri nedeniyle farklı isimler altında gelişmiştir. Osmanlı dönemi ile beraber Türk cilt sanatının kendine has üslupları oluşmuştur. Fatih Sultan Mehmet döneminde tüm sanatlarda olduğu gibi cilt sanatında da zirveye ulaşılmıştır. Derinin yoğun kullanılması, bezemelerdeki yenilikler, cilt sanatında ekol olmuş üsluplar bu dönemde ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sanatı, Ciltçilik, 16. Yüzyıl.

### GİRİŞ

Cilt, yazılı ve basılı eserlerin dağılmadan saklanması ve yapraklarının yıpranmaması için yapılan koruyucu sert kapaktır. Arapça kökenli bir sözcük olan kitap cildinin dilimizdeki karşılığı kap, kitap ve meşin koruyucuyla eş anlamlıdır (Taviloğlu:2007). Müslümanlardan önce Suriye, Mezopotamya, Güney toplumların manastır ve kiliselerinde ilk kitap biçimleri bilinmekteydi (Grohmann:1935, s.30). İlk Türk ciltleri Doğu Türkistan'da Mani dinini kabul eden Uygur Türklerine aittir. Alman A. Grünwedel, Albert Von Le Coq ve İngiliz Aurel Stein'in Orta Asya'da yaptıkları kazı ve araştırmalar ve bunlardan A. Von Le Coq'un Uigurica adıyla üç büyük cilt halinde yayınladığı Turfan, Karahoçu, Biş, Balğ gibi Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), minyatür ve kitap ciltlerine dair eserleri M.S. VII-VIII. yüzyıllarda bu sanatların Uygur Türkleri arasında ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça gösterir. Karahoçu kazılarında A. Von Le Coq tarafından bulunmuş bir Uygur Türk cildi M.S. VII. yüzyıla aittir (Binark:1975, s.2). 11. ve 12. yüzyılda ciltlerde artık tahta kapak yerine mukavvalar kullanılmaya başlanınca, kitabın ağız kısmını koruması için de miklebler yapılacak ve kitaplar dikey olarak tasarlanacaktır (Tanındı:2009, s.842). Yatay biçimler ise tamamen terk edilmeyip, şiir kitaplarında az da olsa devam edecektir (Tanındı:1990, s.102). Ortaçağ İslam ciltlerinin zengin örnekleri 13. yüzyıl ortalarından 16. yüzyıl başlarına kadar Suriye ve Güneydoğu Anadolu'yu ellerinde bulduran ve Mısır'da hüküm süren Memlük'ler döneminde yapılmış ve özellikle de 14. yüzyılda onların mücellitleri, İlhanlı ve Anadolu Beylikleri devri ciltlerinde etkili olmuşlardır. Bu ciltlerde kapakların dış yüzünde geometrik bezeme türü yaygındır. Bazen küçük kalıp ve aletlerle şükür ifadeleri içeren sözler de dış kapaklara yazılmıştır. İç kapaklara da soğuk baskı tekniğinde blok kalıpla rumeli ve geometrik geçmelerden oluşan bezemeler yapılmıştır (Tanındı:2004, s.76-77). 17.yüzyılda cilt kapaklarındaki kompozisyonlarda bir çözülme başlar. Klasik motiflerin yanında yeni süslemelere rastlanır. Köşebent ve bordür kalkmış, bunların yerine yanları ve tepeleri çıkıntılı büyük beyzi veya dikkörtgen şemseler belirmeye başlamıştır. Klasik düzeni koruyan örneklerde ise yine köşebent ve bordür yoktur, bitkisel motifli şemse ve salbeklerden oluşan kompozisyonlar kullanılmıştır (Çığ:1971, s.43). Kanuni dönemi (1520-1566) kitap kapları ile hemen hemen aynı değerde olan 18. yüzyıl klasik ciltlerinin yanı sıra, lake tekniğinde yapılmış kitap kapları da yaygınlaşmıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda cilt süslemelerinde pek fazla bir değişiklik görülmez. Genelde eski motifler yinelenir. Günümüzde ise büyük bir emekle ve sanatçı titizliğiyle hazırlanan klasik ciltlerin yerini, yapımı daha az uğraş isteyen modern ciltler almıştır (Çığ:1971, s.71).

## ÇALIŞMANIN AMACI, KAPSAMI VE YÖNTEMİ

Bu çalışmanın konusunu Yazma Eserler Kütüphanelerinde bulunan İslam ciltlerinin (16. yüzyıl) seçilmiş örneklerinin incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Amasya İ.H. Kütüphanesi ve Azerbaycan Yazma Eserler Enst. Kütüphanelerinden birer örnek sunuma dahil edilmiştir. Daha önce çalışılmış ciltler yayınlardan taranmış ve seçilen eserler çalışmada incelenmiştir. Çalışma da öncelikle 16. yüzyıl ciltlerinin tasarım ve üslup özelliklerinin örnekler verilerek açıklanması şeklinde değerlendirmiştir.

## BULGULAR

### 16. Yüzyıl Cilt Özellikleri

16. yüzyıl Osmanlı imparatorluğunda her alanda olduğu gibi cilt sanatında da büyük gelişmeler yaşanmıştır. Klasik dönem olarak adlandırılan bu devir cilt sanatı için çok önemli olmuştur. Bu dönemde belirli üslupların tezyinatlarından farklı olarak süslemeler bütün alanı kaplamaz. Şemseler ovaldir. Kapak içleri ise 15. yüzyılın devamı şeklindedir. Bordür hattı daha geniş tutulmuştur. Bordür içleri yuvarlak ya da oval kartuşlar konulmuştur. Bitkisel süslemelerinin ağırlıkla olduğu ciltlerde nar çiçeği, altılı çiçek, rumi, goncagül, tığ, tepelik oldukça sık kullanılmıştır (Çığ:1975, s.35). Saz üslubu XVI. yüzyılın ilk çeyreğinden XVII. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmıştır. Bulut motifleri, XVI. yüzyılda da XV. yüzyılda olduğu gibi tek başlarına olmayıp değişik süsleme motifleriyle birlikte kullanılmıştır. XVI. yüzyıla tarihli ciltlerin süslemelerinde, palmet şeklinde süslenmiş örneklerin yer aldığını görmekteyiz. XV. ve XVI. yüzyıl ciltlerinde kapak içleri, kapak deri renginden farklı bir renk deri kullanılarak kaplanmışlardır. Örneğin, vişne rengi deri kaplı bir cildin kapak içi kahverengi olabildiği gibi, kahverengi derili bir cildin kapak içinde vişne rengi deri kullanılmıştır (Çakmakoğlu:1937, s.37).

### 16. Yüzyıl Seçilmiş Cilt Örnekleri

16. yüzyılın cilt sanatının doruk noktasına ulaşmasında çok büyük önemi vardır. Bu bölümde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinden bir eser, Amasya Kütüphanesinden bir eser ve Azerbaycan Yazma Eserler Kütüphanesinden üç eser inceleme altına alınmıştır.

Bunlardan ilk eser;

**Fotoğraf Numarası :** 1, 2, 3.

**Eserin Adı :** Bulunmamıştır.

**Eserin Bulunduğu Yer :** Amasya İ.H.K. Yazmalar

**Envanter No :**05 Ba 226/1412.

**Tarihi :** 960 / 1553.

**Ölçüsü :** 270x180 - 200x120 mm.

**Malzeme:** Vişne rengi Deri.

**Tanımı:** Ön ve arka kapaklar aynı karakterde yapılmıştır. Çok fazla tahrip olmuş kapakların dış kenarlarını, iki sıra altın cetvel ve aralarında sarmal zencerek yer almıştır. Köşebentler dilimli şekilde olup çift sıra altın hatlara sahiptir. İçlerinde ise rûmi, yaprak, dal ve penç motifleri kabartma oluşturacak biçimde tezyin edilmiş, özellikle pençlerin ortaları yıldızlanmıştır (Foto. 1). Şemseler, dilimli ve oval tarzda olup salbektir (Foto. 2). Soğuk baskı ve yıldız boyama tekniği ile yapılmış olup, dilimleri ise içten ve dıştan olmak üzere, çift sıra yıldızla tarihlenmiştir. Merkezleri, simetri dahilinde dallardan çıkan yapraklar, rûmi ve penç motifleri ile kabartma halinde süslenmiştir. Çiçeklerin ortaları ve dalların kesiştiği yerler ise altın süslenerek hareketlilik sağlanmıştır. Salbekler, palmet biçiminde olup şemselerin uçlarına yerleştirilmiştir. Salbeklerin içleri, küçük rûmi ve hatayi motifleri ile süslenmiştir. Miklep (Foto. 3), çift sıra altın cetvel, zencerek ve köşebent uygulaması ile kapaklara uyum sağlamaktadır. Uç kısmında dilimli, yuvarlağa yakın bir şemse bulunur. Etrafı çift sıra

altın hat ile çevrelenmiş ve şemse zemini rûmi ve hatayi motifler ile süslenmiştir. Sertap, altınlı cetvel kuşağı arasında hatları altınlı belirlenmiş 3 kartuşa ayrılmıştır. Kartuş araları ise sarmalı zencireklerle süslenmiştir. Kartuşların iç köseleri altınlı noktalar, ortaları ise çiçek motifleri ile süslenmiştir. Kapak içlerinde süsleme bulunmaz (Maraşlı, 2005:122).



Foto.1.



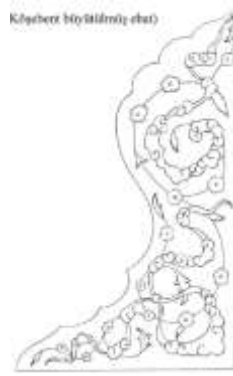
Foto.2.



Foto. 3.



Çizim.1.



Çizim.2.



Çizim. 3.

İkinci eser ;

**Fotoğraf Numarası : 4, 5, 6.**

**Eserin Adı : Kuran-ı Kerim**

**Eserin Bulunduğu Yer : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi**

**Envanter No : K.28 (Koğuşlar)**

**Yazıldığı Tarihi : 967 (1559-60).**

**Ölçüsü : 500 mm boy, 370 mm en.**

**Malzeme: Koyu Kahverengi Deri**

**Tanım :** Eserin cildinin dış yüzü koyu kahverengi deri ile kaplanmıştır. Eserin sağ ve sol kapak, sırt, sertap ve miklep kısımları bulunmaktadır ( Foto.4.), ( Foto.5.). Eserde orta göbek şemse buna bağlı salbekler, köşebentler ve bunlara bağlı salbekler bulunmaktadır ve bunlar mülemma tarzında altınlanmıştır. Kullanılan kalıplarda yaprak, penç, hatayi ve rumilerden oluşan kompozisyon kullanılmıştır. Salbek'in kalıplarında penç, hatayi ve yapraklardan oluşan kompozisyon kullanılmıştır. Eserin cildinin dış kapağının köşelerinde bulunan büyük paftalar mülemma tarzında altınlanmış ve

kullanılan kalıplarda; yaprak, penç, hatai ve rumilerden oluşan kompozisyon kullanılmıştır. Küçük paftalarda ise sadece hatalardan oluşan mülemma tarzında yapılmış kompozisyon kullanılmıştır. Eserin kapağının dışında kullanılan kalıpların etrafı ince bir dendan çizgisi ile çevrelenmiş ve bu dendanların etrafı tığlarla süslenmiştir. Eserin sertap kısmında altın çerçeveye alınmış paftada altınla yazma olarak Arapça hatlı bir yazı bulunmaktadır. Bu yazının altında ve üstünde yine paftalara ayrılmış iki bölüm bulunmaktadır ve bu bölümlere nokta ve tığlarla süsleme yapılmıştır. Eserin kapağının dışında orta göbek şemse ve köşebentlerin bulunduğu alanı kenar paftalardan ayıran bölümde iki ince kuzu cetveli ve bunların arasında bir zencerek ile cetveli bulunmaktadır. Kenar paftalar ile kapağın kenar kısımları arasında kalan boşluk 3 adet kuzu cetveli ile 2 adet zencerek cetveli ile doldurulmuştur. Eserin kapağının dışında zamanla fiziki yıpranmalar, çizikler ve çok sayıda kurt delikleri oluşmuştur. Eserin kapağının açılmasını kolaylaştıran muhat kısmı ve miklep kısmında bulunan deri renginde aşınmadan dolayı açılmalar olmuştur. Eserin sağ ve sol kapağında kullanılan kalıplar aynı form ve boyuttur. Eserin kapağının iç yüzü açık kahverengi deri ile kaplanmış ve Katı'a çalışması yapılmıştır ( Foto.6. ). İç kapakta orta göbek şemse ve buna bağlı salbekler Sertap, köşebent ve paftalar da zemini çeşitli bölümlere renklerle ayırmıştır. Zeminde; mavi, sülyen, altın ve yeşil renkler kullanılmıştır. Katı'a yapılan deri, renkli zemin üzerinde rumi kompozisyon şeklinde oyularak çalışılmıştır. Sonra oyulan deri siyah renge boyanmıştır. Katı'a uygulanan şemse, salbek, köşebent ve paftaların etrafı dendanlanıp bu dendanların üzeri tığlarla süslenmiştir. Kenardaki küçük paftalarda Katı'a uygulanan zemin altın rengine, büyük paftalarda kullanılan zemin ise altın ve sülyen rengine boyanmıştır. Eserin kapağının iç yüzünde bulunan şemse ve köşebentleri kenar paftalardan ayıran kısımda iki adet kuzu ve bir adet zencerek cetveli bulunmaktadır. Kenar paftalar ile kapağın iç kısmının kenarları arasında kalan boşlukta da yine iki adet kuzu ve bir adet zencerek cetveli bulunmaktadır. Eserin kapağının iç yüzünde bulunan işlemeli kısımların tamamı sonardan kâğıt ile kaplanmış sonra bu kâğıt sökülmüş ve hala cildin kenarlarda kâğıdın parçaları bulunmaktadır, bu kâğıt izleri temizlenmeden bırakılmıştır. Eserin iç sayfaları küçük lekeler haricinde iyi durumdadır (Güleç, 2007: 98).



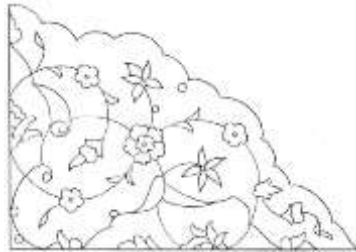
Foto.4.



Foto.5.



Foto. 6.



Çizim 4. Dış Kapak Şemse



Çizim 5. Dış Kapak Salbek

Üçüncü eser;

**Fotoğraf Numarası :** 7, 8, 9.

**Eserin Adı :** Tefsir

**Eserin Bulunduğu Yer :** Azerbaycan El Yazmalar Enst.

**Envanter No :** 418

**Tarihi :** Bilinmiyor

**Ölçüsü :** 19x29cm

**Malzeme:** Kahverengi Deri

**Tanımı:** Kahverengi deri üzerine yapılmış alttan ayırma süslemeli klasik cilt. Kapakta orta göbek şemse, salbek, köşesi kullanılmış şemse salbek ve köşebentlerin etrafında tığlar dönmektedir. Salbek içerisinde yine bulut, çiçek ve yapraklar kullanılmıştır (Foto. 8).. Köşebentlerin dışını altın zencerek çevreliyor. Altın çerçeve dışında dış pervaz dönüyor (Foto. 7). Bunların dışında ise altın cetvel ve zencerek vurulmuştur. Tüm kalıplarda stilize edilmiş bulut ve çiçek motifleri kullanılmıştır. İç kapakta siyah deri üzerine orta göbek salbek ve köşebentlerden oluşan klasik cilt yapılmıştır. Kalıplarda çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyon yapılmıştır. Altan ayırma ve Mülevven tarz çalışılmıştır. Bordo renk deri motifli, şemse, salbek ve köşebentlerin etrafında altınla tığ atılmıştır (Foto 9).. Şemse ve salbek arasında fazla uzak mesafeler kullanılmamıştır. Salbek içerisinde tek motif kullanılmıştır. Köşebentlerin etrafını altın cetvel dönüyor. Ünvan sayfasında tezhip örneği var, yazının etrafı altın ve boya ile cetvel çizilmiş, yazı durakları altından yapılmıştır. Eserin nerede ve hangi hattat tarafından yazıldığı kesin bilinmemektedir. Ama cildin yapılış tarzı, kitabın yazısı ve süslemesi bu eserin 16.yy. ciltçilik izlerini üzerinde taşır (Orucov, Z., 2005:59).



Foto.7.



Foto.8.



Foto. 9.



Çizim. 6.



Çizim.7.



Çizim. 8

## SONUÇ

Orta Asya'ya dayanan Türk cilt sanatı; Orta Asya'dan Anadolu'ya, Kuzey Afrika'ya kadar uzanan ve Avrupa'ya etki eden köklü bir geçmişi olmuştur. Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle yazıya ve kitaba (kuran-ı kerim'e) çok büyük önem verilmiştir. 15.yy. ciltlerinde Osmanlının en önemli eserlerini vermeye başlamış, 16.yy. cilt sanatında ise klasik dönem, 17. ve 18. yy. da Edirnekari lake ciltler görülmeye başlamıştır. 19. ve 20.yy da eskiye dönüşle birlikte cilt sanatı örnekleri verilmeye devam edilmiştir. Günümüzde ise böylesi klasik eserler daha çok özel yapımlarda görülmektedir.

## KAYNAKLAR:

Binark, İsmet. (1975). “Eski Kitapçılık Sanatlarımız”, Ankara.

Çakmakoğlu, Alev. (1937). “Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme”, Ankara.

Çığ, Kemal. (1971). “Türk Kitap Kapları”, İstanbul.

Grohmann, Adolf. (1935). “Arabische Papyri aus den Staatlichen Museen zu Berlin”, Der Islam-22.

Güleç, Ayla. (2007). “Topkapı Sarayı Kütüphanesi Seçilmiş Klasik Şemse Cilt Kapakları”. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). M.S.G.S.Ü., Sos. Bilimler Ens., İstanbul.

Orucov, Zaur. (2005). “Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Mehmet Fuzuli Adına El Yazmalar Enstitüsü’ndeki Seçilmiş Yazma Kitap Ciltleri”. (Yayınlanmamış Y.L.Tezi), M.S.G.S.Ü., Sosyal Bilimler Ens., İstanbul.

Maraşlı, Savaş. (2005). “Amasya II.Beyazıd İl Halk Kütüphanesindeki XV. Ve XVI. Yüzyıl Ciltleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Ü., Sos.Bilimler Ens., Kayseri.

Tanıncı, Zeren. (1990). “Ortaçağ İslâm Ciltleri”, İstanbul.

Tanıncı, Zeren. (2004). “Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri”, İstanbul.

Tanıncı, Zeren. (2009). “Kitap ve Cildi”, Osmanlı Uygarlığı 2, Haz. H.İnalcık-G.Renda, İstanbul.

Taviloğlu, N. (2007). “Temeller ve Ülker”, Kitap sanatı.  
[http://www.ist.edu.tr/bölmeler/guzelsanat/kitap.\(ET:30.01.2007\).](http://www.ist.edu.tr/bölmeler/guzelsanat/kitap.(ET:30.01.2007).)

# KONYA İLİNDEN ALINAN ÜÇ FARKLI KİL ÖRNEĞİNİN SERAMİK ASTAR YAPIMINDA KULLANILMASI VE FARKLI FIRIN ATMOSFERİNDE ETKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI

**Azize Melek ÖNDER**  
Öğr. Görevlisi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

## ÖZET

Bu çalışmada; günümüz seramik teknolojisinden yararlanılarak, toprağın doğadan alındığı hali ile astar üretiminde kullanılmasının araştırılması ve bu araştırma sonuçlarının sanatsal seramiğe uygulamasının gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçtan yola çıkılarak, Konya yöresinden alınan üç farklı kil üzerinde çalışılmıştır. Killere pişme rengi beyaz olan düşük dereceli döküm çamurundan yapılan plakalar üzerine astar şeklinde uygulanmıştır. Killere aynı zamanda %30-60 arasında ergitici (Sülyen ve Boraks) ilave edilerek bir miktar sırsı özellik kazanmaları sağlanmıştır. Astarlanan plakalar elektrikli fırın ortamında pişirilerek gözlenmiş, olumlu sonuç verenlere raku pişirimi ve sagar pişirimi teknikleri uygulanmıştır. Doku ve renk skalasını genişletmek amacıyla killere %1-3 arasında renklendirici oksit ilave edilmiş ve aynı pişirim şartlarında denenmiştir.

**Anahtar kelimeler;** Kil, Seramik astar, Raku pişirimi, Sagar pişirimi.

## KONYA USED IN CONSTRUCTION SUCH AS THE CERAMIC LINING OF CLAY TAKEN FROM THREE DIFFERENT PROVINCES AND TO INVESTIGATE THE EFFECTS OF DIFFERENT FURNACE ATMOSPHERE

### SUMMARY

In this study, we have the aim of examining whether the natural way of soil can be used in slips production with the help of ceramics technology, and whether the result of this study can be applied to artistic ceramics. With the aim in mind, three sort of clay collected from Konya region were studied. They were applied in the way of slips onto the plates made up of low degree red mud and cast mud whose baked color is white. The clays were made to have characteristic by adding % 30-60 melting Cinnabar and Borax. Lined plates were baked in an electrical oven, and for the ones that responded positively, raku and sagar baking techniques were applied. To enlarge color and tissue scales, colorant oxide was added between %1-3 and they were tried in the same baking conditions.

**Anahtar kelimeler;** Clay, Ceramics slips, Raku firing, Sagar firing.

## 1.GİRİŞ

Seramiğin hammaddesi olan kil, yaşamın özü niteliğinde olan toprağın bir türü ve aynı zamanda topraktan farklı olarak çeşitli mineraller içeren bir tür balçık ya da tortul kayadır. Kil kolayca şekillenebilmesinden dolayı, milyonlarca yıl süren jeolojik değişim sonucunda oluşan dünya üzerinde yaklaşık yirmi bin yıllık serüveni olan insanoğlunun çeşitli amaçlar için ilk olarak kullandığı birkaç malzemedenden biri olmuştur. Seramik sanatının ve endüstrisinin bu vazgeçilmez hammaddesi, niteliklerine bağlı olarak sanatçılara ve tasarımcılara alışılmışın dışında olanaklar sunmaktadır. Seramik sanatçıları, kilin avuçları içinde kolayca biçimlenebilmesinin vereceği hazla sanatçı kişiliklerini ifade ederlerken, seramik tasarımcıları daha çok bilinçli olmak ve kullanım kolaylıklarını düşünmek durumundadırlar (Dizdar, 1996: 4).

Astar yapımında çevreden sağlanan renkli killer kullanılır. Astarlar farklı sırsı veya oksitlerle karıştırılarak değişik renklendirmeler oluşturulabilir. Doğal ortamda bulunan killerin yapısında rüzgâr, yağmur, sıcak, soğuk gibi birçok faktörün etkisi ile farklı renk ve damarlar ortaya çıkar. Bu renkli killer seramik yüzeyler için hem kolay bulunur bir mamul hem de farklı karışımlar için farklı oluşumlar ortaya çıkarabilir.



Bu çalışmada, Konya yöresinden elde edilen üç kil, özenle seçilerek, temizlendi, öğütüldü ve astar olarak hazırlandı. Astar olarak tercih edilen bu killerin içerisine iki farklı ergitici (boraks ve sülyen) ilave edilerek denemeler yapıldı. Denemelerde oksidasyonlu ve redüksiyonlu pişirme yöntemlerinin her ikisi de uygulandı. Bu denemelerde astarın tek pişirimde olumlu sonuç vermesi hedeflendi. Astar, ergiticilerle denendikten sonra, olumlu sonuç verenler (yani astar özelliği gösteren bünyeler) ayrıldı. Ayrılan bu astarların renk skalasını genişletmek amacı ile her bir kil grubundan (L grubu, A grubu, K grubu) birer tane seçilerek içerisine beş farklı oksit ilavesi yapıldı.

Deneme aşamasında, pişirme sıcaklığını belirlemek amacıyla 900-1100 °C farklı sıcaklık dereceleri denenerek, standart olarak 1000 kabul edildi. ESC-1 Döküm çamuru (1000-1030 °C de pişirilen, Eczacıbaşı'nın ürettiği döküm çamuru markası ) ile hazırlanan seramikler üzerine uygulandı.

Bu çalışma; ham seramik yüzeyler üzerinde daha önce kullanılmamış killer ve bilinen oksitler kullanılarak astar hazırlamayı, elde edilen astarlardan farklı sonuçlara ulaşma amacıyla yapılmıştır.

## 2.SERAMİĞİN TANIMI VE TARİHÇESİ

Seramik sözcüğünün kökeni, Yunanca “kil, çömlekçi toprağı” veya “topraktan yapılmış kap” anlamına gelen “keramos” sözcüğünden gelmektedir (Tekin, 2005: 183). “Keramos” sözcüğü aynı zamanda şarap içilmesi gelenekleşmiş törenlerde ve şölenlerde, şarap ve diğer başka içkileri içmek için bardak yerine geçmekte olan boynuz kapları içinde kullanılmaktaydı. Bu sözcük batı dillerinde; Fransızca, ceramique; Almanca, Keramik; İngilizce, ceramic; Rusça, keramika; Türkçe de ise seramik olarak bilinmektedir. (Özen, 2002:5).

Türkçede zengin bir tarihsel geleneğe dayanan kilden veya çamurdan biçimlendirilerek fırında pişirilen, yüzeyleri sırlanan ya da mat bırakılan her türlü toprak, çini veya porselen işlerin tümü için seramik ya da keramik deyimi kullanılmaktadır ( Özen, 2002:5). “Keramik” sözcüğünün Türkçe de geçen “keremit” ya da “kiremit” sözcükleriyle yakın ilişkisine karşın, bugün dilimizde seramik olarak, Fransızcadan Türkçeye geçmiş biçimiyle kullanılıyor olması Fransız kültürünün Çağdaş Türk Kültürü üzerindeki etkisinin payı olarak düşünülebilir (Özsezgin, 1998: 28).

Teknolojik açıdan seramik sözcüğü anorganik maddelerin belirli ölçüde hazırlanıp harmanlanması, biçimlendirilmesi ve kurutulup pişirilmesi yoluyla elde edilen ürünler şeklinde bir tanım yapılabilirken (Ayda,2001: 7), diğer taraftan hammaddesi kil olan elle, kalıpla ya da tornada biçimlendirilmiş ve fırınlanmış her tür obje olarak da söylenebilir (Sözen-Tanyeli, 1986:213). Aynı zamanda seramik, metaller ve bunların alaşımları dışında kalan tüm anorganik malzemelerden üretilen ürünlerdir. Bununla birlikte seramik günümüzde şöyle de tanımlanabilir; Metal ve alaşımları dışında kalan inorganik sayılan tüm mühendislik malzemeleri ve bunların ürünlerinden olan her şey seramiktir (Karadeniz, 1997: 1).

Kullanılan hammadde, şekillendirme yöntemleri, pişirme ve sırlama gibi üç ana özelliğe sahip olan seramik, insanoğlunun tanıdığı ilk malzemelerden birisi olmuştur. Bu üç ana özellik, pişirilmeden balçık denilen çamurdan yapılmış kap-kacak ve basit tuğlalar şeklinde günümüze gelmektedir (Uysal,2004: 8).

Seramiğin tarihsel süreci ile ilgili farklı bilgilere rastlanmaktadır. İlk seramiğin M.Ö. 4000 ve 2000 yılları arasında ortaya çıktığını belirten araştırmacılar (Arcasoy,1983) yanında M.Ö. 6000' de Çatalhöyük'te seramik eşyaların yapılmaya başlandığını belirten araştırmacılar (Kaya, 2009: 1) vardır. En eski seramik buluntulara Türkistan'ın Aşkava, Filistin'in Jericho bölgelerinde ve Anadolu'nun çeşitli höyüklerinde rastlanmaktadır. Anadolu da en eski seramik buluntuları Çatalhöyük ve Hacılarda karşımıza çıkar (Resim1). Bunlar Neolitik çağa ait ilk kültür kalıntılarıdır. İran, Mezopotamya ve Mısırda yapılan kazılarda M.Ö. 4000-3000 yıllarına ait çeşitli seramikler bulunmaktadır (Arcasoy,1983).

M.Ö. 6000-5000 yıllarında seramik eşyalar sırlanmaya başlanmıştır. Seramiğin tarihçesinde seramiğin dekorlanması, seramik sırnın bulunmasından daha önceki devirlere kadar uzanır. İlk dekor tekniğinin uygulanmasında yardımcı araç insan elidir. Çanakları parmak bastırarak, kazıyarak süsleyen

insan, sonradan doğadaki renkli toprakları kullanmış ve giderek astar tekniğine ulaşan dekor yöntemleri geliştirmiştir.



**Resim 1:** M.Ö. 6000 yıllarına ait Hacılarda bulunan astarlı kap,(Çobanlı, 1996: 3).

Seramik fırınlarının gelişmesi, yapımları, şekilleri, yapı malzemeleri ile çağlara ve bölgelere göre değişiklikler gösterir. Deneyimler sonucu insan açık ateşi, kapalı mekânlara taşıyarak Milattan önceki yıllarda ilk seramik fırın örneğini yapmıştır (Karadeniz, 1997: 3).

### 3.ASTARIN TANIMI

Seramik teknolojisinde, kuru kil ve suyun belirli oranlarda karışması ile elde edilen, ince taneli tabakaya astar denir. Astar, bir seramik ürünün yüzeyine uygulandığında onun rengini değiştiren, ürüne bazı dekoratif değerler katan renkli bir kil tabakasıdır (Çobanlı, 1996: 1).

Seramik çamurunu kaplayan bir malzeme olarak düşünüldüğünde, astarın seramik sırrından ayrılan belirgin özelliği vardır; Örneğin astar sır gibi camsı bir madde olmayıp, yapı ve doku özelliği ile topraksı ve mattır. Bu özelliği ile astarlar, seramik sırrının aksine, renk veren maddeler için iyi bir çözücü ortam yaratmazlar. Astarın renklendirilmesindeki başarı, renk verici madde ile astarın mümkün olan en iyi düzeyde homojen karıştırılması ile elde edilir (Arcasoy, 1988: 145).

Astar yapımında, doğadan çıkan renkli killer, özenli temizleme ve süzme işleminden geçirilerek kullanılabilir. Bundan başka çeşitli bileşimlerden hazırlanan ve çok ince öğütülen seramik çamurları da astar olarak kullanılabilir (Karadeniz, 1996: 10).

#### 3.1.Ana Bünyeyi Kullanarak Astar Hazırlanması

Ana bünye kullanılarak astar hazırlamada renk, ton, çamurun çekmesi gibi faktörler uygun ise en yaygın tekniktir. Bu yöntemde ortaya çıkabilecek olan küçülme farklılıkları olmayacağından daha rahat bir çalışma ortamı sağlanır. Astarın iyi tutunması için ürünün nemli ve çekmeye başlamamış olmasıdır. Eğer astar kil deri sertliğinde iken uygulanırsa ürün kendi bünyesinde küçülme işlemine girmiş olacağından astar gevşer ve ürün küçüldüğünde çatlaklar, kabuklanır. Diğer bir zorluk ise koyu renk bünyelerde ortaya çıkar. Bu tür bünyeler ile açık renkli bir astar hazırlamak mümkün değildir. Böyle durumlarda farklı bir astar bünye kullanılır. Kullanılan astarın ana bünye ile aynı oranda çekme küçülmesine sahip olması gerekir.

Ana bünyenin yapısını oluşturan kilden yararlanarak astar yapılacağında kullanılacak kil sulandırıldıktan sonra, istenilen inceliğe gelene kadar dinlendirilir. Dinlendirilen çamur elekten geçirilir ve tekrar dinlenmeye bırakılır. Eğer kil içerisinde silis oranı yüksek ise bir süre değirmende öğütülmesi yararlı olur (Çobanlı, 1996: 31 ).

#### 3.2.Renk Veren Oksitler İle Astarların Renklendirilmesi

Astarların renklendirilmesinde sırlarda kullanılan oksitler kullanılır. En yaygın olarak kullanılan oksitler, demir oksit (FeO, Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, Fe<sub>3</sub>O<sub>4</sub>), kobalt oksit (CoO, Co<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, Co<sub>3</sub>O<sub>4</sub>), krom oksit (Cr<sub>2</sub>O<sub>3</sub>), mangan oksit (MnO<sub>2</sub>), bakır oksit (Cu<sub>2</sub>O, CuO) ve kalay oksit (SnO<sub>2</sub>)' dir.

Bu oksitlerin ilavesi sonucu ortaya çıkan astar renkleri, pişirilmiş şeffaf sır altında görüldüğünde, renklendirici oksidin sıra direk katkısı ile meydana getirilen renklere benzer, hemen hemen aynı etkiyi verir. Yakın etkiyi alabilmek için astara katılan renk verici oksit oranı renkli sır elde etmek için katılan oksitlerin, farklı oranlarda ve farklı oksitler ile karıştırılıp kullanıldıklarında çok zengin bir renk skalası elde edilebilir (Çobanlı, 1996: 34).

### 3.2.1. Demir Oksit

Demir oksit, neredeyse dünya üzerinde bulunan en yaygın renklendirici oksittir. Doğada değişik şekillerde % 7 oranında bulunur. Dünyada insanoğlunun yarattığı tuğla, kiremit, beton ve camda az ya da çok demir bileşikleriyle renklendirilir (Güngör, 2002: 3).



**Resim 2:** Demir oksit

Seramik astarlarda demir oksit genellikle  $Fe_2O_3$  olarak sıkça kullanılır. Demirin bu oksiti kırmızı renkte olup ( $Fe_2O_3$ ), mineral ismi Hematit olarak bilinir (Resim 2).  $Fe_3O_4$  olarak astarların renklendirilmesinde kullanılan siyah demir oksidini mineral adı ise Magnetitdir.

Astarların renklendirilmesinde demir oksit ile katkı oranları ve pişirim türlerine göre sarıdan kahverengiye, griden siyaha kadar değişen renkler elde edilir. Kırmızı demir oksit indirgen pişirimde bir flux olarak da kullanılır. Astar bünye içine % 2-40 oranında kırmızı demir oksit katkısıyla kahve-sarı renklerden, koyu kahve hatta siyaha yakın renk elde edilir. Demir oksit ile renklendirilen astar sırlanmadığında tuğla kırmızı, kahverengi tonlarda görülür (Çobanlı, 1996: 36).

### 3.2.2. Mangan Oksit

Mangan, siyah toz halinde mangan dioksit,  $MnO_2$ , pembe renkte mangan karbonat,  $MnCO_3$  olarak iki biçimde kullanılır. Her iki biçimde de aynı rengi vermesine rağmen mangan karbonat daha ince, saf olduğundan düşük sıcaklıklarda daha az benekli bir görünüm verir. Astar sırsız kullanıldığında kahverengi ve griyi anımsatan mat bir renge bürünür. Mangan dioksit  $1200^\circ C$  lerede ergitici görevi üstlenir. İndirgenmiş atmosferde ise, buharlaşmaya yönelik bir yapı gösterir. (Çobanlı, 1996: 38) (Resim3).



**Resim 3:** Mangan oksit

### 3.2.3.Kobalt Oksit

Kobalt cevherinin mavi renk vermesi 1540 yılında bir cam imalatçısı olan Christopher Schurer tarafından ilk defa bulunduğu bazı kaynaklarda belirtilmektedir. Buna rağmen ortaçağda kullanıldığı bilinir (Çobanlı, 1996: 38 ).

Kobalt oksit ile seramik astarlarında açık maviden, koyu laciverde hatta siyaha kadar değişen renkler elde edilir. Siyah kobalt oksit ( $Co_3O_4$ ) ve pembe renkte kobalt karbonat ( $CoCO_3$ ) biçiminde bulunur. Farklı pişirim koşullarında mavinin tonlarını verir. En kuvvetli renk veren oksittir. Astarın içerisine % 2 oranında kobalt oksit katılması bile koyu mavi rengini vermeye yeterlidir.

Kobalt bir ergiticidir.  $1000^{\circ}C-1040^{\circ}C$  gibi düşük sıcaklıkta eriyebilir, sır içerisinde dağılır. Yüksek dereceli bisküvi işlerde kobalt çok fazla zinterleşir ve sertleşir. Bu yüzden yüzeyi sırlamak güçleşir (Çobanlı, 1996: 40) (Resim 4).



**Resim 4:** Kobalt Oksit

### 3.2.4.Krom Oksit

Seramik sırları ve astarlarının renklendirilmesinde kullanılan en değişken oksittir. Sırlarda farklı pişirim koşulları, farklı oranlar ve farklı bileşikler ile kullanıldığında kırmızı, sarı, pembe, kahverengi ve yeşilin tonlarını vermektedir. Krom oksit koyu yeşil renktedir. Kuvvetli bir renklendiricidir. %2 oranında çamura karıştırılırsa koyu yeşil bir renk verir. Daha fazlası astarı mat, donuk bir yeşile dönüştürür. Astar içinde % 0,5'den % 10 oranına kadar kullanıldığında sarıdan koyu yeşile değişen renkler elde edilir. Astarın içerisine ilave edilen oran pişirimin türüne, rengine ve yapısına, pişirim derecesine göre ayarlanmaktadır (Çobanlı, 1996: 40) (Resim5).



**Resim 5:** Krom oksit

### 3.2.5.Bakır Oksit

Çağlardan beri bakır kullanılan metallere biri olan, onun bronz alaşımlarından dolayı ile bir çağa adını veren ve tarih öncesinden bu yana yaşamımızdaki önemini yitirmeden gelen bir maddedir. Bakırın bu kadar önemli olma nedeni, demir ve alaşımlarından sonra en çok kullanılan metal olması nedeniyle, çok yüksek ısı iletkenliği, tel ve levha halinde çekilebilme, kolayca dövülüp şekillendirme, aşınmaya karşı dayanıklılık, güzel rengi ve özellikleri bir arada toplanmasıdır (Uz, 2000: 410).

Bakır oksit yeşil ve yeşilin tonlarını vermektedir. Bakır oksit katkısı ile yapılan astarlarda, kurşunlu sırlar altında çimen yeşili ve tonları, borakslı sırlar altında mavimsi-yeşilimsi renkler elde edilir. Oksidasyonlu pişirmede parlak turkuaz renk oluşturur. Redüksiyon pişirmede ise, astara % 1 ya da daha az bakır oksit ilave ederek boraks ve kalsiyum içeren sırlarda kırmızı, kan rengi elde edilir. Diğer redüksiyon sırlarında sonuç, daha mat ve kahverengimsi kırmızı olur.

Bakır oksit zengin bir renk potansiyeli için sıra gereksinim duyar. % 2 bakır oksit ilavesi ile hazırlanan astar, üzeri sırlanmadan pişirildiğinde uçuk grimsi bir yeşil olur. Aynı astar kurşunlu sır altında parlak çimen yeşili rengini alır. % 8 bakır oksit katılan astar koyu siyaha yakın yeşil bir renk verir. Bakır oksit de demir oksit gibi çok kuvvetli bir ergiticidir (Çobanlı, 1996: 42).



**Resim 6:** Bakır oksit

### 3.2.6. Kurşun Oksit

Silikat karışımlarının içinde çok iyi bir ‘ergiticilik’ görevi yapan kurşun oksit, renk veren oksitler için iyi bir çözücüdür. Sırlarda çok fazla kullanılır. Erime noktası 880°C’dir. Kurşun bileşiklerinin çoğu zehirlidir. Gıda maddeleri için üretilen seramik kapların sırlarının içinde PbO kullanılacaksa, gerekli olan Kurşun hiçbir zaman sülyen (Pb3O4), mürdesenk (PbO) ve kurşun karbonat (PbCO3) bileşikleri şeklinde olmamalıdır. Bunların yerine, kurşun oksidin genellikle silisyum dioksitle birleşerek kurşun silikat bileşimi (PbSiO3) şeklinde sırcalaştırıldığı ve zehirsiz olan kurşunlu sırcalar kullanılmalıdır (Arcasoy, 1983: 166).

Kurşunlu sırlarda SiO2 artırılarak kurşun çözünürlüğünü azaltmak için araştırmalar yapılmıştır. Kurşun silikat kökenli sırların kullanımında sırası oluşturan camın rengini sarıya dönüştürür. Sarı rengin giderilmesinde kurşunun kısmen SiO2 ve B2O3 ile bağlanması önerilebilir. Kurşun bünyeyi yumuşatarak esneklik kazandırır, erime noktasını düşürür. Kurşun oksit katkısı ile istenildiği kadar akışkan yapılabilen sırlar artistik akıcı sırlar olarak kullanılırlar (Arcasoy, 1983: 166) (Resim 7).



**Resim 7:** Kurşun oksit (Sülyen)

### 3.2.7. Bor Oksit

Bor oksit, kalsiyum borat (CaO.B2O3.6H2O), çinko borat (ZnO.2B2O3) veya çeşitli borlu sırcalar şeklinde kullanılır. B2O3, erime sıcaklıklarını kolaylıkla düşüren en yaygın oksitlerden biridir.

Ancak çok fazla kullanıldığında beyaz örtücü bir tabaka oluşturur. Bu örtücülük sırda ZnO ve CaO'in bulunması ile birlikte "bor tülü" adı altında çok bilinen bir beyazlığa sahiptir. Bor tülünün giderilerek sırnın saydamlaşmasını sağlamak için sırdaki Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> oranını arttırmak yeterlidir. Sır çatlaklarının giderilmesi içinde bor oksit kullanılır. Az miktarda kullanılan bor oksit (B<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) olumlu sonuçlar verebileceği gibi % 12'nin üzerinde kullanılan bor oksit olumsuz sonuçlara yol açar. Yapılarında B<sub>2</sub>O<sub>3</sub> bulunan sırlar çizilmeye karşı dirençli, parlak yüzeyli ve geniş bir erime gücüne sahip olmaları gibi özelliklerde gösterir (Arcasoy, 1983: 171) (Resim 8).



**Resim 8:** Bor Oksit

## 4.FIRIN ATMOSFERLERİ

### 4.1.Oksidasyonlu Pişirim

Pişme sonrası fırında yanabilir yakıt artığı gazların bulunmadığı pişirimler oksijenli pişirim adını alır. Yanma havası olarak çevreden emilen ve içinde oksijen bulunan hava, seramik çamuru ve sırnın içindeki çeşitli renk veren oksitleri oksitleştirerek, onları renk değişikliğine uğratmalarını sağlarlar (Arcasoy,1983: 101). Oksijenli pişirim genellikle elektrikli fırınlarda yapılır (Hopper, 1984: 35).

### 4.2.İndirgen Pişirim

#### 4.2.1.Raku Pişirimi

Raku pişirimi genelde kurşun sırlı olan, gözenekli ve az yoğun seramik çamurunun düşük sıcaklıklarda pişirilmesiyle elde edilen bir seramik tekniğidir (Demirsu, 1991: 1). Raku seramikleri ilk kez, babası Koreli bir seramik ustası olan Ciro tarafından yapıldığı bilinmektedir. Raku, adını Ciro'nun oğlu Cokey'e babasının anısı için Şogun Hideyoşi tarafından sunulan altın bir mühründen almıştır. Bu mührün üzerinde zevk anlamına gelen Raku karakteri yazılıdır. Ciro'nun ailesinden gelen her seramik ustası Raku mührünü kullanmış ve bu gelenek kesintiye uğramaksızın günümüze kadar gelmiştir (Başkaya, 1997: 133).

Raku seramiğinde kil, önemli bir faktördür. Raku'da kullanılan kilin şoka ve maşa kullanımına dayanıklı olması gerekir. Kil %50 oranında stoneware veya ateş kili içermeli, ayrıca %20 oranında şamot eklenmelidir. Raku yapılacak parçanın bisküvisinin yüksek derecede yapılmaması gerekmektedir. Bunun sebebi de yüksek derecede sinterleşmenin başlaması ve parçaların esnekliğini yitirmesi ile hızlı ısı çıkışlarına ve ısı düşüşlerine dayanamamasıdır. Yüksek derecede bisküvi pişirimi yapılmasındansa, normalden düşük derecede yapılması, yumuşak ve kırılabilir olması daha iyi sonuçlar doğurur. Raku pişiriminde sır altına astar da kullanılabilir. Raku sırlarında özellikle düşük erime derecesinden dolayı kurşun (sülyen) bol miktarda kullanılır (Canduran, 2004: 36).

Raku yapan seramikçilerin bazıları bisküvi pişirimi yapmadan doğrudan sırlayarak elektrikli veya gazlı fırında tek pişirim yapmaktadırlar. Bu yöntemde sıcaklık 5-6 saatlik bir süre içinde 925°C'ye kadar çıkarılmaktadır. Tek pişirim yönteminde kullanılan raku sırlarında %10-20 oranında bentonit veya %25-30 oranında bal kili kullanılmaktadır (Başkaya, 1997: 133).

Raku fırınları diğer fırınlar gibi ısı sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Isı, elektrikli fırınlarda olduğu gibi bir dirençten yayılabileceği gibi odun veya gazlı fırınlarda olduğu gibi hava ve oksijenle karıştırılmış bir yakıt yanması ile de elde edilebilir (Başkaya, 1997: 133) (Resim 16).

#### 4.2.2.Sagar Pişirimi

Sagar tekniği, özel seramik kutular içerisinde oksijensiz bir ortam sağlamak suretiyle yapılan bir tür artistik pişirim tekniğidir (Kızılcın, 2006: 87). M.S. 1000 yıllarında Çin’de Sung ailesi için yapılan seledon sırlı seramiklerin, odun fırını içinde odun küllerinden korunması için yapılan yüksek derecelere dayanıklı silindir kaplara “sagar” denmektedir. Bu bisküvisi yapılmış kaplar sayesinde kalitesi çok yüksek olan seledon sırların yapımı mümkün olmuştur. Günümüzde sagar kutuları, artistik anlamda bisküvisi yapılmış seramik parçaların yüzeyinde özel efektler oluşturmak için kullanılır. Yüksek dereceye dayanıklı killerden yapılan sagar kutuları içinde talaş, tuz, meyve, sebze gibi organik maddeler yanında bakır karbonat, kobalt karbonat ve bakır oksit gibi oksit ve karbonatlar kullanılabilir (Resim 15). Bu pişirim elektrikli, gazlı ve odunlu fırınlarda yapılabilir. Sagar pişirim düşük derecede gerçekleşeceği gibi yüksek derecede de gerçekleşebilir. Sagar kutuları genellikle %50 oranında şamot içeren dayanıklı killerden şekillendirilmektedir. Bunun yanında ısıyadayanıklı metallere de yararlanılarak yapılan sagar kutuları vardır (Canduran, 2004: 41).

### 5.DENEYSEL UYGULAMALAR

Bu çalışmada yapılan deneysel uygulamaların amacı; doğada farklı renk ve görünüme sahip killerden astar hazırlamak ve içerisine renklendirici oksitler, ergiticiler katarak renk ve doku çeşitliliği sağlayabilmektir.



Ladik Kili  
(L-Saf)

Kampüs Kili  
(A-Saf)

Karatay Kili  
(K-Saf)

**Resim 9:** Deneysel Uygulamalarda kullanılacak killeri

Deneysel çalışmalar kapsamındaki sanat eseri uygulamalarında, Resim 9 de görülen, Konya ilinin çeşitli yerlerinden alınmış Lâdik kili (Konya’nın Lâdik ilçesi alınan), Kampüs kili (Konya’nın Selçuklu ilçesinden alınan) ve Karatay kili (Konya’nın Karatay ilçesinden alınan) olarak adlandırdığımız üç farklı kil kullanılmıştır. Bulunan killeri ilk aşamada hiçbir ergitici madde kullanılmadan deney plakaları üzerine uygulanmış, 900, 1000, 1100°C sıcaklıktaki fırınlarda pişirilerek astar olarak denenmiştir. 900 °C’ de pişirilen astarın tam olgunlaşmaması, 1100°C de ise pişirilen astarın camlaşmasından dolayı, en uygun pişirme sıcaklığı olarak 1000°C kabul edilmiştir.

Astarların uygulama aşamasında yaprak motifi kullanılmış ve kalıp alınmıştır (Resim 10). Kalıplara ana bünyeyi oluşturmak için kullanılan ESC-1 Döküm çamuru sıvı halde dökülerek çoğaltılmıştır. Çıkan ana bünyelere akıtma, püskürtme, daldırma ve fırça ile dekorlama yöntemleri ile astar uygulamaları denenmiş, olumlu sonuç veren akıtma yöntemi tercih edilmiştir.

İkinci aşamada, deneysel çalışmalar kapsamında sanat eseri uygulamalarında kullanılacak kil ve ergitici oranları araştırılmış, yapılan literatür araştırması sonucunda sülyen ve boraks kullanımına karar verilmiştir. Yine literatür bilgileri doğrultusunda killere % 30 ile % 60 arasında (% 5

aralıklarla artırılarak) ergiticiler (boraks ve sülyen) ilave edilmiştir. Killer ve ergiticiler belli bir sıraya göre tartıldıktan sonra 60 dakika süre ile 100 gr.'lık jet değirmende öğütülmüş, öğütme işlemi bitiminde 100' MESH lık eleklerden geçirilmiştir (Resim 11, Resim 12, Resim 13). Kullanılan ergiticilerden boraks, % 55 in üzerinde kullanıldığında kilin renginin kaybolmasına neden olduğu için % 50 oranından fazla boraks kullanılmamıştır. Kil-sülyen karışımli astarlar ise % 60 oranına kadar kullanılmıştır (Resim 14).



Resim 10: ESC-1 Döküm çamuru'nun kalıplara dökülmesi



Resim 11: Killerin tartılması



Resim 12: Kilin değirmenden çıkmış hali



Resim 13: Kilin kapa aktarılması



Resim 14: İlk aşamada elenen denemeler



Üçüncü aşamada, ESC-1 Döküm çamuru kullanılarak astar uygulanacak bünyeler hazırlanmıştır. Uygun kuruma düzeyine gelen (Deri sertliği) bünyeler üzerine daha önce hazırlanan astarlar uygulanmıştır (Resim 15). Deneme örnekleri önce elektrikli fırın ortamında pişirilmiştir. Bu ortamdan olumlu sonuç alınan örnekler yeniden hazırlanıp, pişirme ortamını karşılaştırmak amacıyla raku ve sagar teknikleri kullanılarak indirgen ortamda pişirilmiştir (Resim 16).



Resim 15: ESC-1 Döküm çamuru denemeleri



Resim 16: Uygulanan astarların fırınlanması

Dördüncü aşamada killerin doğal renkleri ile sürdürülen astar çalışmalarına, yeni bir boyut kazandırmak ve geniş bir renk paletine ulaşmak amacı ile renk veren oksitler kullanılmıştır. Bunun için ilk aşamada olumlu sonuç alınan A-40 sülyen, L-55 sülyen ve K-40 sülyen seçilerek, içerisine kırmızı demir oksit, bakır oksit, mangan oksit, kobalt oksit ve krom oksit ilaveleri yapılmıştır. İlave edilen oksitlerin ortamda aktif olmaları (Kilin kendine has rengini fazla değiştirmemesi) istenmediğinden % 1 ve % 3 oranlarında karıştırılmış, karışım 60 dakikalık sürede, 100 gr'lık jet değirmen kullanılarak yapılmıştır. Buradan elde edilen astarlı bünyelerden birer örnek üç farklı pişirim tekniği uygulanarak pişirime tabi tutulmuştur. Denemeler tek pişirim olarak yapılmıştır (Resim 25, Resim 26).

Üç farklı pişirim tekniği (oksidasyonlu pişirim, raku pişirimi, sagar pişirimi) kullanılarak yapılan denemelerde 156 adet denemenin sonuçları aşağıda verilmektedir.

### 5.1. Elde Edilen Örneklerin Renklendirici Katılmamış Halleri

Oksidasyonlu Ortam      İndirgen Ortam (Raku)      İndirgen Ortam (Sagar)



Resim 17: ESC-1 Döküm Çamuru - %30 Sülyen – Ladik kili (L-30)



Resim 18: ESC-1 Döküm Çamuru - %50 Sülyen – Ladik kili (L-50)



**Resim 19:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik kili (L-55)



**Resim 20:** ESC-1 Döküm Çamuru - %60 Sülyen – Ladik kili(L-60)



**Resim 21:** ESC-1 Döküm Çamuru - %30 Sülyen – Karatay Kili(K-30)



**Resim 22:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili(K-40)



**Resim 23:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Karatay Kili(K-55)



**Resim 24:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili(A-40)



**Resim 25:** ESC-1 Döküm Çamuru - %60 Sülyen – Kampus Kili(A-60)



**Resim 26:** ESC-1 Döküm Çamuru - %30 Boraks – Ladik Kili(L-30)



**Resim 27:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Boraks – Ladik Kili(L-40)



**Resim 28:** ESC-1 Döküm Çamuru - %45 Boraks – Ladik Kili (L-45)



**Resim 29:** ESC-1 Döküm Çamuru - %30 Boraks – Karatay Kili (K-30)



**Resim 30:** ESC-1 Döküm Çamuru - %35 Boraks – Karatay Kili (K-35)



**Resim 31:** ESC-1 Döküm Çamuru - %30 Boraks – Kampus Kili (A-30)



**Resim 32:** ESC-1 Döküm Çamuru - %35 Boraks – Kampus Kili (A-35)

ESC-1 Döküm çamuru kullanılan bünyelerde;

Astar olarak hazırlanan L-30, L-50, L-55, L-60 Sülyende istenilen (astar özelliği taşımamasından dolayı) sonuçlara ulaşılmıştır. K-30, K-40 Sülyen karışımlarında sarar pişirimi sonrası dökümler görülürken, K-55 Sülyen karışımında böyle bir dökülme görülmemektedir. A-40 Sülyende istenilen hedefe ulaşılırken, A-60 Sülyende yine sarar pişirimi sonrası kullanılan astarın yer yer döküldüğü gözlemlenmiştir.

L-30, L-40, L-45 Boraks kullanımlarında her iki ortamda da astar özelliğine uygun sonuçlar alındı. K-30, K-35 Boraks kullanılan astarlarda, sarar pişirimi sonrası dökümler görülmektedir. A-30, A-35 Boraks kullanılan raku pişiriminden sonra kavlamalar, sarar pişiriminden sonra ise dökümler görüldü. Kullanılan ergiticilerden boraks % 55 in üzerinde konulduğunda kilin rengini kaybettirmesinden dolayı iptal edilerek sülyenle hazırlanan astarlara ağırlık verildi.

## 5.2.Elde Edilen Örneklerin Renklendirici Katılmış Halleri

Oksidasyonlu Ortam

İndirgen Ortam (Raku)

İndirgen Ortam (sagar)



**Resim 33:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)- %1 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 34:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)- %3 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 35:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%1 Kobalt Oksit



**Resim 36:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%3 Kobalt Oksit



**Resim 37:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%1 Mangan Oksit



**Resim 38:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%3 Mangan Oksit



**Resim 39:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%1 Bakır Oksit



**Resim 40:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%3 Bakır Oksit



**Resim 41:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%1 Krom Oksit



**Resim 42:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Kampus Kili (A-40)-%3 Krom Oksit



**Resim 43:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%1 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 44:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)- %3 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 45:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%1 Kobalt Oksit



**Resim 46:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%3 Kobalt Oksit



**Resim 47:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40) %1 Mangan Oksit



**Resim 48:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%3 Mangan Oksit



**Resim 49:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%1 Bakır Oksit



**Resim 50:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%3 Bakır Oksit



**Resim 51:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%1 Krom Oksit



**Resim 52:** ESC-1 Döküm Çamuru - %40 Sülyen – Karatay Kili (K-40)-%3 Krom Oksit



**Resim 53:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%1 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 54:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%3 Kırmızı Demir Oksit



**Resim 55:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%1 Kobalt Oksit



**Resim 56:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%3 Kobalt Oksit



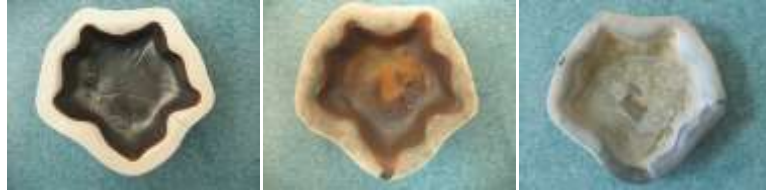
**Resim 57:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%1 Mangan Oksit



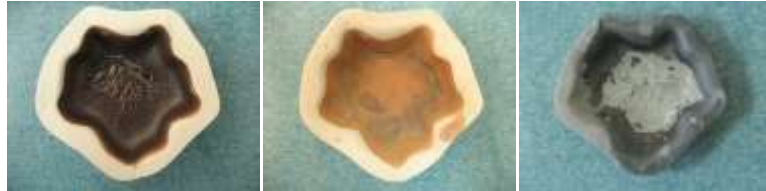
**Resim 58:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%3 Mangan Oksit



**Resim 59:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%1 Bakır Oksit



**Resim 60:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%3 Bakır Oksit



**Resim 61:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%1 Krom Oksit





**Resim 62:** ESC-1 Döküm Çamuru - %55 Sülyen – Ladik Kili (L-55)-%3 Krom Oksit

Astar çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmak ve geniş bir renk paletine ulaşmak amacı ile renk veren oksitlerden yararlanılmıştır. Bunun için elde edilen denemelerden astar niteliği taşıyan A-40 sülyen, L-55 sülyen ve K-40 sülyen seçildi. Bunlarının içerisine seramik sanatçıları tarafından çokça kullanılan bazı oksitler ilave edildi. Bu oksitler kırmızı demir oksit, bakır oksit, mangan oksit, kobalt oksit ve krom oksit olarak belirlenmiştir. ESC-1 Döküm çamuru ana bünye olarak kullanılmıştır.

A-40 Sülyen % 1 ve % 3 Kırmızı Demir oksit kullanımında olumlu sonuçlar alınmış olup, oksidasyonlu ortamdaki pişirimlerde camlaşma gözlemlenmiş, indirgen ortamdaki pişirimlerde ise camlaşma değil astar elde edilmiştir. A-40 Sülyen % 1 ve % 3 Kobalt oksit kullanımında renk değişimleri görülür. Oksitli pişirim ve raku pişiriminde renkler birbirine yakın tonlarda çıkarken, sagar pişirimi sonrası renk değişimi gözlemlendi. Aynı olay % 1, % 3 Mangan oksitte, % 1, % 3 Bakır Oksitte ve % 1, % 3 Krom Oksitte de gözlemlenmiştir. K-40 Sülyen kullanılarak karıştırılan bütün karışımlarda renk değişimleri hem raku hem de sagarda görülür. L-55 Sülyen kullanılarak yapılan oksit karışımlarında ise renk değişimleri görülürken, astarın kalın kullanıldığı yerlerde kavlamalar oluşmaktadır. Aynı zamanda L-55 sülyen + oksit karışımı astarlarda, özellikle oksidasyonlu ortamda pişirilmesi sonucunda camlaşmalar görülmektedir.

## 6.DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Konya yöresinin çeşitli bölgelerinden alınan killer, ilk aşamada hiçbir ergitici madde kullanılmadan deney plakaları üzerine uygulanmış, 900, 1000, 1100°C sıcaklıktaki fırınlarda pişirilerek astar olarak denenmiştir. 900 °C’ de pişirilen astarın tam olgunlaşmaması, 1100°C de ise pişirilen astarın camlaşmasından dolayı, en uygun pişirme sıcaklığı olarak 1000°C kabul edilmiştir. Araştırmanın deneysel uygulamalar bölümünde aşağıdaki şartlar belirlendi;

- Alınan beş farklı kil örneğinden olumlu sonuç veren üç kil seçildi.
- Seçilen killer iki farklı ergitici olan sülyen ve boraks ilavesi yapılarak tek pişirimlik astarlar hazırlandı.
- Ergiticiler %30 ile % 60 arasında ilave edildi.
- Kullanılan ergiticilerden boraks % 55 in üzerinde konulduğunda kilin rengini kaybettirmesinden dolayı iptal edildi, sülyenle hazırlanan astarlara ağırlık verildi.
- Kil ve ergiticiler tartıldı, 60 dakika 100 gr jet değirmende öğütüldü.
- Öğütülen astarlar 100 MESH lik eleklerden geçirildi.
- ESC-1 Döküm çamuru ana bünye olarak kullanıldı.
- Kullanılan bünyede elde edilen astarlar denendi.
- Denemeler ilk önce oksitli fırın ortamında pişirildi ( Elektrikli fırın). Bu ortamda olumlu sonuç veren denemeler indirgen ortama aktarıldı.
- Başlangıçta killerin doğal renkleri ile sürdürülen astar çalışmalarında, yeni bir boyut ve geniş bir renk paletine ulaşmak amacı ile renk veren oksitlerden yararlanıldı. Bunun için ilk aşamada olumlu sonuç alınan A-40 sülyen, L-55 sülyen ve K-40 sülyen seçildi. Kullanılan oksitler kırmızı demir oksit, bakır oksit, mangan oksit, kobalt oksit ve krom oksit olarak belirlendi.

-İlave edilen oksitler, kullanılan killerin rengini fazla etkilememesi istendiğinden, %1 ve %3 oranlarında tartılarak, karıştırıldı. Yine bu karışımlar 60 dakikalık sürelerde, 100 gr'lık jet değirmende öğütüldü.

-Elde edilen astarlar akıtma, püskürtme, daldırma ve fırça ile dekorlama yöntemleri ile denenmiş olup, olumlu sonuç veren akıtma yöntemi tercih edildi.

-Çalışmanın pişirme aşamasında indirgen ortamın oluşturulması için iki farklı pişirim tekniği olan raku pişirimi ve sagar pişirimi uygulandı.

-Deneme formlarında olumlu sonuç veren ESC – 1 Döküm çamuru 138 adettir.

Denemeler, literatürde yer alan bilgilerden yararlanılarak gerçekleştirilmiş, çalışma koşullarına uyarlanmış ve bunlara bazı değişiklikler getirilmiştir. Deneme sonuçlarından edinilen gözlemler aşağıda sıralanmaktadır;

-Denemelerde elde edilen örnekler oksitli ortamdaki pişirimde camlaşırken, indirgen ortamda yapılan pişirimlerde astar görünümü almıştır.

-Kullanılan Ladik kili (L) her iki ergiticinin iştiraki ile (Sülyen, Boraks) denenmiş ve indirgen ortamdaki pişirimlerde, diğer pişirimlere göre olumlu sonuçlar vermiştir. Karatay (K) ve Kampus (A) killeri ise aynı ergiticiler kullanılmış olmasına rağmen sagar pişiriminde dökülmelere yol açmıştır.

-Kullanılan astarların kalın sürülmesi oksitli ortamdaki pişirimlerde camlaşmaya neden olurken, indirgen ortamdaki pişirimlerde camlaşma değil astar görünümünü almıştır.

-ESC-1 Döküm çamuru kullanılan bünyelerde;

\*Astar olarak hazırlanan L-30, L-50, L-55, L-60 Sülyende olumlu sonuçlar elde edildi.

\*K-30, K-40 Sülyen karışımlarında sagar pişirimi sonrası dökülmeler görülürken, K-55 Sülyen karışımında böyle bir dökülme gözlemlenmedi.

\*A-40 Sülyende istenilen hedefe ulaşılırken, A-60 Sülyende yine sagar pişirimi sonrası kullanılan astarın yer yer döküldüğü gözlemlendi.

\*L-30, L-40, L-45 Boraks kullanımlarında her iki ortamda da astar özelliğine uygun sonuçlar alındı.

\*K-30, K-35 Boraks kullanılan yerlerde sagar pişiriminde dökülmeler gözlemlendi.

\*A-30, A-35 Boraks kullanılan raku pişiriminden sonra kavlamalar, sagar pişiriminden sonra ise dökülmeler görüldü.

-Renk paletini genişletmek için yapılan astar çalışmalarında, ESC-1 Döküm çamuru üzerine A-40 Sülyen, K-40 Sülyen ve L-55 Sülyen seçilmiş olup aşağıda sonuçları verilmektedir:

\*A-40 Sülyen % 1 ve % 3 Kırmızı Demir oksit kullanımında olumlu sonuçlar alınmış olup, oksidasyonlu ortamdaki pişirimlerde camlaşma gözlemlenmiş, indirgen ortamdaki pişirimlerde ise camlaşma değil astar elde edilmiştir.

\*A-40 Sülyen % 1 ve % 3 Kobalt oksit kullanımında renk değişimleri görülür. Oksitli pişirim ve raku pişiriminde renkler birbirine yakın tonlarda çıkarken, sagar pişirimi sonrası renk değişimi gözlemlendi. Aynı olay % 1, % 3 Mangan oksitte, % 1, % 3 Bakır Oksitte ve % 1, % 3 Krom Oksitte de gözlemlenmiştir.

\*K-40 Sülyen kullanılarak karıştırılan bütün karışımlarda renk değişimleri hem raku hem de sagarda görülür.

\*L-55 Sülyen kullanılarak yapılan oksit karışımlarında ise renk değişimleri, kalın yerlerde kavlamalar ve camlaşmalar gözlemlendi.

\*Kullanılan ergiticilerden en etkili sonuçlar sülyende görülür. Sülyen ve ESC-1 döküm çamuru uyumu, diğer karışımlara göre daha etkili sonuçlar vermiştir.

Elde edilen astarlar tek pişirimde uygulanmış ve iki pişirim yapılan astarlara göre daha kırılğan olduğu tespit edilmiştir. Hazırlanan astarlar bünye ile uyum göstermiştir. Elde edilen dokularda ergiticilerin cinsi etken olmuştur. Kil miktarı artıkça astarda camlaşma azalmış ve astar mat bir görünüme bürünmüştür. Yapılan denemelerde elde edilen sonuçlar gözlemlendiğinde, istenilen hedefe ulaşılmıştır.

Günümüzde redüksiyonlu pişirimin astarlama işleminde çok fazla kullanılmaması veya tercih edilmemesinden dolayı, çalışmalarda sanatsal seramikte kullanılabilirliğinin araştırılması hedeflenmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Aynı zamanda kilin kolayca bulunabilmesi ve ekonomik olan bu malzemelerin hazırlanması, işlenebilmesi ve seramik sanatında, sanatçıya farklı bakış açıları sunabilmesi istenmiş ve olumlu sonuçlara ulaşılmıştır.

Seramiğin astarlanmasından sonra oluşan yeni yüzey özellikleri, sanatsal seramiğe hem estetik hem de teknik açıdan yeni olanaklar kazandırmaktadır. Tek bir kil ile çalışıldığında bile, neredeyse sonsuz seçeneklerden söz edilebilir.

Bu çalışmanın sonunda deneysel olarak elde edilen veriler, ileride bu alanda yapılacak çalışmalar için bir kaynak ve eksikliğin giderilmesi için bir veri niteliği taşımaktadır.

## 7.KAYNAKÇA

Arcasoy, Ateş (1983). *Seramik teknolojisi*. Marmara Üniversitesi yayınları, No:457.G.S. F. y.n. 2, İstanbul.

Ayda, Deniz (2001). *Seramik Tasarımı*. Ya-pa Yayınları, 1. Baskı. İstanbul.

Başkaya, Hikmet Mutlu (1997). *Muğla Bacalarının Çağdaş Seramik Yorumunda Raku Dokuları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Canduran, Çiğdem (2004). *Farklı Seramik Pişirim Tekniklerinde Paperclay uygulamaları*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Canduran, Kaan, (2005). *Tuz Sırlarında Renkli Astar Uygulamaları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çobanlı, Zehra(1995). *Seramik Astarlar*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi y.no:15. Eskişehir.

Demirsu, Zerrin Ersoy, (1996). *Geleneksel Raku Seramik Tekniğinin İrdelenmesi ve Günümüz Seramik Teknolojisine Uyarlanması*. Türk Seramik Derneği Yayınları, III. Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı Cilt-I. Geleneksel Seramikler. No:16 (sf; 350-356) (22-25 Ekim 1996).

Dizdar, Candan. (1996). *Özgün Seramik Yüzeylerde Ham Sırlarla ve Pigmentlerle Sağlanan Estetik Yorumlar*. H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri.

Güngör, Candan Saygıner, (2002).*Demir İçeren Sırlarla İlgili Araştırmalar ve Örneklemeler*. Dokuz Eylül Üni. Sosyal Bilimler Ens. Seramik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir.

Hopper, Robin (1894). *The Ceramic Spectrum, A Simplified Approach to Glaze & Color Development*, America.

Karadeniz, G. Alpaslan, S. Apaydın, B. Künelgin, Z. Prof.Dr.Arcasoy,A (1996). *Günümüz Teknolojisi ile Doğal Astarların Üretilmesi*. Türk Seramik Derneği Yayınları, III. Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı Cilt-I, Geleneksel Seramikler, no:16 (sf;343-349) ( 22-25 Ekim 1996).

Karadeniz, Gülay.(1997). *Tarih Boyunca Seramik Sanatında Astarın Kullanımı ve Çanakkale Yöresi Killeri ile Perdahlı Astar Uygulamaları*. M.Ü. G.S. F. Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Y. Lisans tezi.

Kızılcın, M.T. (2006). Sagar, Seramik Federasyonu Dergisi, Apa Ofset, İstanbul

Özen, Ayşegül Türedi(2002).*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Seramik Temel Sanat Eğitimi II*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi y.n.:1345 Eskişehir.

Özsegin, Kaya(1998). *Türkiye’de Seramiğin Geleneksel ve Çağdaş Temelleri Üzerine Gözlemler*, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:33, Sf:28-30

Sözen, S-Tanyeli, U, (1992). *Sanat Kavramları ve Terimler Sözlüğü*. Remzi Kitapevi. İstanbul.

Uz, Bektaş (2000).*Mineraller, Kristallografi-Mineraloji*. Birsen Yayınları. İstanbul.

Uzuner, Oya (2005). *Seramik Sanatına Renkli Çamur Tekniğinin Tarihsel Gelişimi*, Anadolu Sanat. Bahar, Sayı:16 Sayfa: 99-105.

Uysal, Ayşe (2004). *Seramik Eğitiminde Değişik Kil Karışımları Kullanmanın Getireceği Yenilikler*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Seramik Eğitim Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

## ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDA 1960-1969 YILLARI ARASINDA GÖRÜLEN MİMARİ DUVAR YÜZEYİ TASARIMLARI

Gülşen KAHRAMAN  
Uzman, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye  
gkahraman@kmu.edu.tr

### ÖZET

Bu çalışma, 1960 yılı içerisinde mimari yüzelerde görülen seramik duvar tasarımlarını kapsamaktadır. Bu yıllar içerisinde yapılmış olan eserler, çağdaş Türk seramik sanatının temel taşlarını oluşturmaktadır. 1960-1969 yılları arasında yapılan panolar ve sanatçılar araştırılmış, bu kapsamda iç ve dış mekânlarda çeşitli duvar yüzeyi tasarımları görülmüştür. İncelenen çalışmalarda sanatçılar bakış açıları doğrultusunda tasarımlar yaparak farklı mekânlarda ortama uygun mesajlar vermişlerdir. Aynı zamanda yapılan çalışmaların tasarlanacak olan alana uyumu göz ardı edilmemiştir. Sanatçılar, geçmişten günümüze farklı seramik teknikleri kullanılarak birçok eserler vermişlerdir.

Sonuç olarak, 1960 yıllarında yapılan seramiğin mimariye olan bu katkıları ve gelişim süreci içinde eserlerin irdelenmesi bundan sonra yapılacak olan eserlerin devamında günümüz sanatçılarına örnek olması bakımından önem teşkil etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik, Pano, Tasarım

## ARCHITECTURE WALL SURFACE DESIGN IN CONTEMPORARY TURKISH CERAMICS ART BETWEEN 1960-1969 YEAR

### SUMMARY

This study covers ceramic wall designs was seen in 1960 in the architectural surfaces. The works made in these years, is the cornerstone of contemporary Turkish art of ceramics. The board and artists have been explored between 1960-1969 years. A variety of designs have been seen in the interior and exterior wall surfaces. The artists in the reviewed studies have provided appropriate messages in different places doing designs according to their perspectives. At the same time, compliance of the studies to the area to be designed have not been ignored. The artists gave many ceramic works using different techniques from past to present.

As a result, contribution of ceramic to architecture made in 1960 and examination of the works are important for continuation of the works by contemporary artists.

**Keywords:** Ceramics, Dashboard, Design

### 1.GİRİŞ

Çağdaş Türk seramik tarihi geçmişten günümüze kadar çok zengin bir kültürel birikime sahiptir. Bu birikimin sonucunda çağdaş Türk seramiğinin bugünkü gelişimine büyük katkıları olmuştur.

Türkiye de mimari yapılarda seramik kullanımı Selçuklu dönemine kadar uzanır, Cumhuriyet sonrasında, seramik ve çini üretimine yönelik pek çok denemeler yapılmıştır. Bu süreçte seramiğin yükselişte olduğu dönem 1960 ile 1970’li yıllar arasındaki dönem olduğu görülmektedir

1960’lı yıllarda yurt dışına eğitim için giden seramikçilerimiz yurda döndüklerinde eğitim kurumlarında görev almaya başlamışlardır. Çağdaş Türk seramik sanatının büyük hamlesi bu yıllarda gerçekleşmiştir (Uzuner, 1990:6).

Seramik; plastik sanatlarda farklı objelerinde kullanılması ile imkanları en çok olan malzemedir. Dekoratif amaçlı üretilen seramik panolar, mimari tasarımın ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Özgün sanat tasarımları olarak yapılan duvar seramiklerinin rölyef yüzey üzerindeki üç boyut etkisinin sanat-çevre-mekan ilişkisi açısından bakıldığında, mimari yapılar üzerinde olumlu etkileri

bulunmaktadır. Malzeme olarak kullanılan seramik hammaddelerinin birleşmesi ile ortaya çıkan eserlerin sanatsal ifadesi, görselliğe büyük katkı sağlamaktadır.

Bu tarihler arasında Seramik pano uygulamaları çoğunlukla, sosyal yapılarda, alışveriş ve kültür merkezleri, çarşı binaları, otel ve şirket binaların iç ve dış yüzeylerinde yer aldığını görmekteyiz.

1960 yılında seramik sanatının gelişimine yön veren sanatçılar; Füreyâ Koral, Sadi Diren, İlgi Adalan, Beril Anılanmert, Tülin Ayta, Erdinç Bakla, Bingül Başarır, Müfide Çalık, Hamiye Çolakoğlu, Erdoğan Ersen, Candeğer Furtun, Güngör Güner, Mehmet Tüzüm Kızılcın, Melike Abasıyanık Kurtiç, Jale Yılmabaşar, Atilla Galatalı, Filiz Galatalı, Nasip İyem, Alev Ebuzziya Siesbye, gibi sanatçıları sayabiliriz (Aslıtürk Erbay, 2015:14-15).

Mozaik çalışması yapan sanatçılar ise; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nedim Günsür, gibi sanatçıları görmekteyiz.

Geleneksel Türk Seramik Sanatı'nda duvar süsleme anlayışı; duvar çinisi olarak anlamlandırılmaktadır. Bu gelişmelerle birlikte, sanatsal plastik malzemelerle oluşturulmuş duvar panosu kavramı, Füreyâ Koral ve Sadi Diren tarafından Çağdaş Türk Seramik Sanatı'na kazandırılmıştır. Binalarda iç ve dış cephelerde seramik duvar panolarının kullanılmasıyla yapılar, eski görünümlerinden yavaş yavaş sıyrılarak daha modern bir görünüme kavuşmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçıların daha kavramsal anlatımlara yöneldikleri izlenmektedir.

Bu çalışmada, 1960-69 yılları arasında Türkiye'de bulunan seramik, mozaik vb. malzemelerle mimari duvar yüzeyi tasarımı yapan sanatçıların örnek incelemeleri üzerinde durulmuştur.

Binalarda iç ve dış cephelerde seramik duvar panolarının kullanılmasıyla kentler eski görünümlerinden yavaş yavaş sıyrılarak daha modern bir görünüme kavuşmaya başlamıştır.

## **2. 1960-1969 YILLARI ARASINDA MİMARİ DUVAR YÜZEYİ TASARIMI YAPAN SANATÇILAR VE ESERLERİNDEN ÖRNEK İNCELEMELER**

### **2.1. Füreyâ Koral ( 1910-1997 ), Seramik Sanatçısı**

Füreyâ Koral, seramiği sanat olarak gören ve uygulayan ilk sanatçılardan biridir. Mimaride artistik anlamda daha önceki seramiklerden etkilenerek özgün tasarımlar uyguladı. Çalışmalarında biçimle birlikte içeriğe önem verdi. Dışavurumcu bir sanatçı olan Füreyâ Koral; konularını kendi kültüründen seçti. Batıdan aldığı değerleri kendi kültürü ile harmanlayarak tasarımlar oluşturdu.

Çağdaş seramik sanatının öncüsü olan Füreyâ Koral'ın kendinden sonraki sanatçılar üzerindeki etkisi günümüz seramik sanatının bu denli gelişmesine neden olmuştur (Kılıç,1988:8).

1960' ların ortalarında biçim araştırmalarına yönelen sanatçı özellikle biçim- doku ilişkileri üzerine yoğunlaşmış ve dokusal değerleri ön plana çıkarmıştır (Bakırcı, 2008:8).

Özellikle duvar dekorasyonu, pano ve şömine üstüne çalışmalar yapıp, 1960 yılında da Ankara' da ki bir otel için büyük bir pano yapmıştır. Sanatçının diğer eserleri arasında, 1963 yılında Ankara' da Ulus Çarşısı' na, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı' na, 1966 yılında İstanbul' da Ziraat Bankası' na, 1969 yılında İstanbul Divan Oteli' ne yaptığı panolar sayılabilir (Bakırcı, 2008:6).

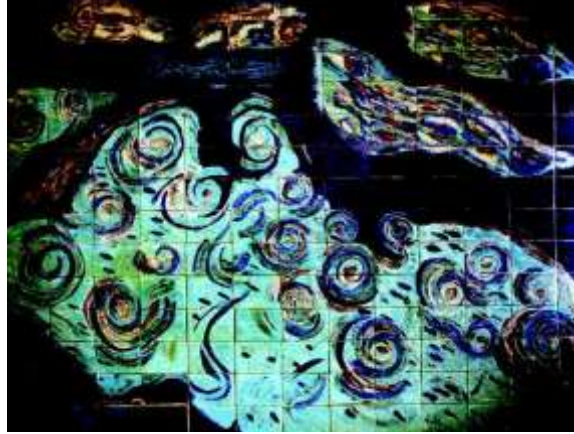
Resim 2.1'de Füreyâ Koral'a ait Divan Pastahanesi Duvar Panosu görülmektedir.

Resim 2.2'de Füreyâ Koral, a ait Ziraat Bankası duvar panosu görülmektedir.

Resim 2.3'de Füreyâ Koral'a ait İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Duvar Panosu görülmektedir.



Resim 2.1. Divan Pastahanesi Duvar Panosu, Taksim/ İstanbul, 1969



Resim 2.2. Ziraat Bankası Duvar Pano, İstanbul, 1966



Resim 2.3. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, İstanbul, 1965

## 2.1. Eren Eyüboğlu (1912-1988), Ressam

Türkiye'nin dört bir yanını dolaşarak Anadolu insanının yaşam biçimini tuvallerine folklorik özellikleri plastik öğelerle birleştirerek yansıttı. Eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile birlikte D Grubu'na katıldı. Topluğun etkinliklerinde önemli rol üstlenen sanatçı resimlerinde yarı soyut ve dışavurumcu denebilecek bir doğa görüşüyle; görüşü Anadolu insanına ve geleneksel yaşama yönelik konuları işlemiştir. Rengin ön planda olduğu lirik soyutlamalar yapmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 501).

Resim 2.4'de Eren Eyüboğlu'na ait soyut kompozisyondan oluşan mozaik pano örneğinden kesitler ve bütünü görülmektedir.



Resim 2.4. Soyut Kompozisyon, Mozaik Pano, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 1965.

### 2.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), Ressam, Şair, Yazar

D grubu sanatçılarından olan Bedri Rahmi Eyüboğlu Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın öncülerindedir. Eyüboğlu, Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimlerini, çini, cicim, heybe, yazma ve çorapların bezeme düzenini ve renk uyumlarını kaynak olarak kullanarak, motifin ağırlık kazandığı, süslemeci bir tutumla resimler yaptı.

1940'lardan sonra duvar resimlerine yöneldi, Duvar resminde 1950'lerde mozaik çalışmaları yoğunlaşmıştır.

Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı Halk Sanatı örneklerine eğilen sanatçı, batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir. Sanatçı çalışmalarının tek bir sanat türüyle sınırlamayıp yağlıboya, oymabaskı (gravür), mozaik ve seramik en çok çalıştığı alanlar olmuştur.

Halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde sanatçının önemli bir yeri vardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:501).

Duvar Resmine Lido yüzme havuzu resmi, İstanbul Hilton Duvar resmi, Divan Oteli duvar resmi örnek verilebilir Mozaik ve Seramik Pano çalışmalarına ise NATO içinde mozaik pano, İşçi Sigortası Hastanesinde seramik pano, Etibank seramik pano, Marmara Oteli mozaik pano, Vakko fabrikası mozaik pano. Duvar kabartması ; Manifaturacılar çarşısı duvar kabartması, Aksu iş hanı duvar kabartması örnek verilebilir.

2.5'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait Mozaik Duvar Panosu görülmektedir.

2.6'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait Mozaik Duvar Panosu, görülmektedir.

2.7'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait Tatlıcılar Rölyefi görülmektedir.

2.8'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait Kağnı Rölyefi görülmektedir.

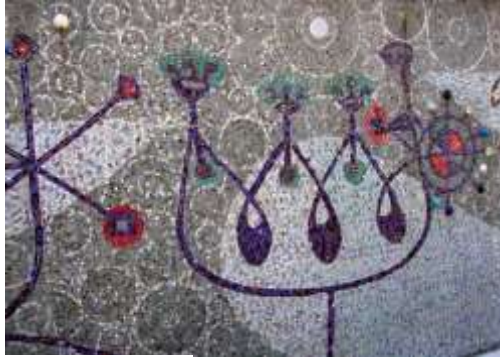




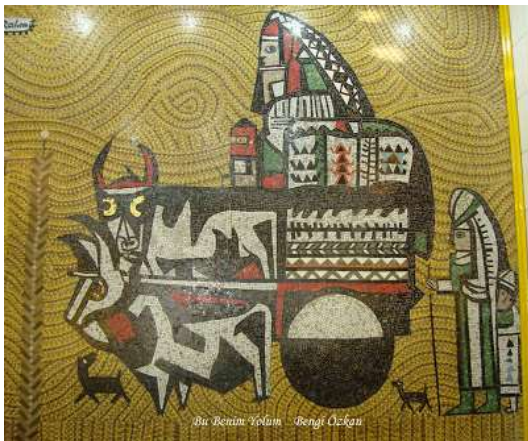
2.5. Mozaik Duvar Panosu, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 1965.



2.6. Mozaik Duvar Panosu, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 1965.



2.7. Tatlıcılar Rölyefi, İstanbul (1964-1965)



2.8. Kağrı, Aksu İş Hanı, Karaköy, 1965

#### 2.4. Nasip İyem (1921-2011), Seramik Sanatçısı, Heykeltıraş, Ressam

Nasip İyem, gerçek kişiliğini seramik çalışmalarında göstermiş ve bu yolda kendine özgü bir seramik anlatımına ulaşmıştır. Çalışmalarında çömlekçi çamurunu kullanmıştır. Anadolu insanının

yüz anlatımını herhangi bir abartmaya yer vermeden yansıtmış, Anadolu kadını, çocuk baş ve figürlerinden oluşan çalışmalarında malzeme en yalın şekliyle kullanılmıştır (2016, <http://www.yardimcikaynaklar.com/>).

Resim 2.9’da Nasip İyem’a ait Seramik Pano görülmektedir.



Resim 2.9. Seramik Pano, 1960

## 2.5. Nedim Günsür (1924-1994), Ressam.

10’lar grubunun üyesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olan Nedim Günsür, “Tüm nesnelere yaklaşan ressam” olarak nitelenen ve naif özellikler de taşıyan figüratif bir anlayışla gerçekleştirdiği toplumsal içerikli yapıtlarıyla tanınan bir Türk ressamıdır (2016, <https://www.msxlab.org>).

Sanatçı soyut, yarı-soyut, geometrik çalışmalarından sonra figüratif-dışavurumculuk resimler yapmış. Fırça izlerinin belli olmadığı ince bir tabakayla boyadığı resimlerinde desen ve renk arasında denge kurmaya önem verdi. Yerel motifleri ve tipleri işlemedeki etkileyici tarzıyla dikkati çeken Günsür’ ün iki boyutlu figürleri, belirli bir mesaj verecek biçimde, iki boyutlu yüzeylerde yer alırlar. Resim 2.10’da Nedim Günsür’a ait “Atlar” konulu Mozaik pano görülmektedir.



Resim 2.10. Atlar, Nedim Günsür, 1967, Mozaik pano

## 2.6. Sadi Diren (1927), Seramik Sanatçısı.

Sadi Diren Anadolu Uygarlıkları’nın zenginliğinden kendini koparmamış, kendisine özgü bir tarz oluşturmayı başarmış, Türk seramik sanatına çağdaş örnekler kazandırmıştır (Aslıtürk Erbay, 2015: 205).

Sırlı, sırsız seramik formlarında, figür yorumlarında, bronz heykellerinde hep Anadolu’nun izlerini görmek mümkündür. 1960-1963 arası ise seramikte ‘ilk duvar resimleri’ dönemi olarak

adlandırılabilir. Özgün, çeşitli sır tekniklerine ait buluşları, onun bu dönemlerinin yapıtlarında görülür (Erman, 82).

İstanbul'da Tarabya Oteli, Atatürk Kültür Merkezi, Manifaturacılar Çarşısı, Marmara Etap Oteli, Koç Holding, Ankara'da Marmara Oteli, Cep Sineması, Şekerbank, ve Strasbourg'da Avrupa Konseyi Binası gibi yapıların duvarları için hazırladığı seramik kaplama ve panolarda vardır. Resim 2.11. Sadi Diren'e ait Seramik duvar panosu görülmektedir.



Resim 2.11. Seramik Duvar Panosu, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 1966

## 2.7. Hamiye Çolakoğlu (1933-2015 ), Seramik Sanatçısı

Hamiye Çolakoğlu'nun artistik seramik duvar panoları ve tasarımları, estetik beğeni açısından renkleri, dokuları ve organik yapıları ile görsel algı açısından kabartma resim tadıyla duyuşsal açıdan oldukça etkili ve doyurucudur (Çevik, :43).

Geometrik biçimlerin egemen olduğu, genellikle sırsız pano ve serbest seramikleriyle tanınan Çolakoğlu, genellikle yüksek pişirimli, gözenekli çamurla çalışmakta, pano ve işlevsel formlarının yanı sıra, kavramsal düzenlemeler de yapmaktadır. Yapıtlarında sır'a ve renk' e fazla yer vermemektedir (Bakırcı, 2008:14).

Hamiye Çolakoğlu, sanatında teknoloji ile estetiği, geleneksellik ile modernliği daima bir denge içinde birleştirebilen ve bunu da yaşamın kendisiyle, yaşamın dirikliğiyle örnek gösterilebilecek bir şekilde senteze ulaştırabilen sayılı sanatçılardanır (Bakırcı, 2008:15-16).

Resim 2.12'de Hamiye Çolakoğlu'na ait seramik duvar panosu görülmektedir.

Resim 2.13'de Hamiye Çolakoğlu'na ait seramik duvar panosu görülmektedir.



Resim 2.12. Seramik Duvar Panosu, 1965



Resim 2.13. Seramik Duvar Panosu, 1968 Arı Sineması

## 2.8. Atilla Galatalı (1936-1994), Seramik Sanatçısı

Seramik sanatında anlatımcılığı ve yerelliği savundu. Galatalı, seramiği tarihsel ve çağdaş plastik boyutu ile "boşluk içinde yer alan organik seramik yüzey" kavramı ile açıklamak istemekte

seramiği oluşturan form yüzeylerindeki hareket çeşitliliğini, tarihsel eski ve çağdaş kapsayan temel bir ilke olarak belirlemeye çalışmaktadır. Seramik yüzeyin kazandırdığı ritmik dalgalanma ve kırılmalar sanatçının soyut form çalışmalarında amaçladığı hacim ve mekân ilişkilerinin sürekliliği ile de bütünleşir biçimlere dinamik bir anlam katmaktadır (Aslıtürk Erbay, 2015:247).

Üç boyutlu eserlerinde Selçuklu sanatının sağlam biçim anlayışının etkisi görülür. Sanatçının dengeli yalın anlatım üslubu, soyut biçim anlayışı bulunmaktadır (Çevik, 2015;89).

1960 yılından başlayarak kamu ve özel yapılarda çok sayıda özgün duvar panosu yapmış sanatçılardan biridir.

Resim 2.14’de Atilla Galatalı’ ya ait Seramik Duvar Panosu görülmektedir.



Resim 2.14. Seramik Duvar Panosu, Büyük Ankara Oteli, 1960

## 2.9. Jale Yılmabaşar (1939), Seramik Sanatçısı, Ressam.

Jale Yılmabaşar Türkiye’nin ilk kadın seramik profesörüdür.

Jale Yılmabaşar’ın seramik çalışmalarında da genellikle polikrom renk özelliği hakimdir. Sanatçının bu bireysel tercihi seramik bünyeler üzerindeki resimsel etkiyi daha da artırmaktadır. Seramik duvar panosu çalışmalarında polikrom renk düzeni ve figürlerin istifi, izleyicide seramik pano yerine bir tuvale bakıyormuş izlenimi yaratmaktadır. (2016, <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr>).

1960 yılları içinde seramik pano çalışmalarından 1969 yılında, Özel İdare Binası Genel Meclisi holüne yapmış olduğu “İstanbul” isimli seramik duvar panosu, bu dönemde yapılan örneklerden biri olarak dikkati çekmektedir. Çalışmalarında figürlere de ağırlık veren sanatçının bu panoda mimari unsurları ve tabiattan alınan bitkisel formları bir arada kullandığı görülmektedir (Gül, Özkeçeci ve Alacalı, 2014:74).

Resim 2.15’de Jale Yılmabaşar’a ait “İstanbul”, Seramik Duvar Panosu görülmektedir.



Resim 2.15. “İstanbul”, Seramik Duvar Panosu, Özel İdare Binası İl Genel Meclis Holü,1969

### 3.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada; çağdaş mimari yapılarda gerçekleştirilen mimari duvar yüzeyi uygulamalarından örnekler araştırılmıştır. 1960’lı yıllarda çoğunluğu yurt dışında deneyim aşamalarını geçirmiş bir grup sanatçı Türkiye’de çağdaş sanatın ilk adımlarını atmışlardır. Çağdaş Türk Seramik Sanatına katkıda bulunan sanatçıların, başlıca mimari duvar yüzey tasarımları incelenmiş, seramik yüzey üzerine yapılan rölyefli panoların şekillendirilmesinde, sanatçıların çalışmalarında yansıttığı farklı tarz ve anlayışlara yer verilmiştir.

1960 yıllarda bilim, mühendislik ve sanat alanlarında endüstrileşme faaliyetleri ile sadece seramik sanatının gelişiminin ötesinde seramik sanatının, eğitiminin ve endüstrisinin gelişmesinde de çok önemli role sahiptir. Yurt dışına gönderilerek eğitim almış olan öğrenciler, orada hâkim olan sanat anlayışlarını Türk seramik eğitimine taşımışlardır. Ayrıca ulusal niteliklerinden yola çıkarak Çağdaş Türk Seramik Sanatı’nı uluslararası boyutlara taşınmasında öncülük etmişlerdir. Bunun sonucunda Çağdaş Türk Seramik Sanatı gelenekselliğe yönelmiştir. Anadolu uygarlıklarının form anlayışıyla arkeolojik veriler tasarımlarda uygulanmıştır.

Günümüzde duvar kaplamalarında artistik seramiğin kullanımı oldukça yaygındır. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak geçmişte kullanılan duvar kaplamalarının etkisi gösterilebilir. Bundan dolayıdır ki Anadolu halkına her dönemde mimari pano, görselliği yabancı gelmemiştir. Dolayısı ile Türk seramik sanatçıları bu konuda oldukça rahat ürünler vermişler, özgün çalışmalar sunabilme cesareti gösterebilmişlerdir (Kılıç,1988:8).

Artistik ve endüstriyel alanlarda büyük ivme kazanmış olan Çağdaş Türk Seramik Sanatı; donanımlı alt yapısının sağlam olması, seramik atölyelerinin kurulması, sanayinin eğitim ve üretim sektörünü desteklemesi, önlisans-lisans ve lisansüstü alanlarda akademik eğitim kalitesinin artırılması, ulusal/uluslararası bianel, çalıştay, yarışma ve karma sergilerin niceliksel ve niteliksel olarak artması ve bireysel çabalar sayesinde seramik zamanla gelişmeye ve değişmeye devam etmektedir. Bu değişim ile seramik başka boyutlar kazanmış, kuşaktan kuşağa aktarımlar sağlanmıştır.

#### 4. KAYNAKÇA

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2008), (Geliştirilmiş 2. Basım) İstanbul:Yem Yayın

Özkeçeci, İ. (2014.) Gül Saliha Nesli, Çağdaş Mimari Yapılarda Seramik Panolar ve Yıldız Teknik Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC.

Bakırcı, G. (2008). 20.Yüzyıl Türk Seramik Sanatçılarının Kültürel Üretimlerindeki Düşünsel Altyapılar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul:M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Uzuner, B. (1990). Türk Çağdaş Seramik Sanatçılarının Duvar Tabakları, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çevik. N.S. (2015). Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları, STD s77-95

Çevik,N.Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler, Sanat ve Tasarım Dergisi

[http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_naile.pdf](http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_naile.pdf)

Kılıç A.C.(1988). Eski Anadolu Kültürlerinden Yararlanılarak Çağdaş Bir Yapıda Seramik Pano. Uygulamaları, Yüksek Lisans Tezi. İzmir:1998, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aslıtürk Erbay G. (2015). 20.yy Türk Seramik Sanatı, Ankara: Gece Kitaplığı

Erman, D.O. (2010). Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci, Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı:6, Ankara

#### İnternet Erişimi:

<http://sadirkimdir.com/> Erişim Tarihi:03.09.2016

<http://sevincozarlan.blogspot.com.tr/2015/02/bütün-seramiklerim-ykld-bir-ben-kaldm.html>, Erişim Tarihi: 25.08.2016

<https://tr.pinterest.com/pin/548102217124051036/>, Erişim Tarihi: 23.08.2016

<http://www.tamsanat.net/sanaticilar/eserleri.php?sanatci=944>, Erişim Tarihi:01.08.206

<http://www.imc.org.tr/galeri.php?m=2>, Erişim Tarihi: 18.08.2016

<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/fureyya-koral>, Erişim Tarihi: 30.08.2016

[www.google.com.tr/search?q=1960+sadi+diren+seramik+panoları](http://www.google.com.tr/search?q=1960+sadi+diren+seramik+panoları), Erişim Tarihi: 29.08.2016

[https://ahmetrustem.files.wordpress.com/2015/01/0c4e4-dsc\\_0548.jpg](https://ahmetrustem.files.wordpress.com/2015/01/0c4e4-dsc_0548.jpg), Erişim Tarihi:22.08.2016

<http://www.themaggar.com/istanbul-manifaturacilar-carsisi-imc-sanat-eserleri/>, Erişim tarihi: 24.08.2016

[http://eyubogluvakfi.org.tr/?page\\_id=399](http://eyubogluvakfi.org.tr/?page_id=399), Erişim Tarihi:26.08.2016

<http://www.biyografi.net.tr/bedri-rahmi-eyuboglu-kimdir/>, Erişim Tarihi: 15.08.2016

<http://www.mailce.com/bedri-rahmi-eyuboglu-kimdir-hayati-2.html>, Erişim Tarihi:17.08.2016

<http://www.imc.org.tr/galeri.php?m=2>] Erişim Tarihi 30.08.2016

<http://bengiozkan.blogspot.com.tr/2012/01/kent-miras-tatlclar-rolyefi-bedri-rahmi.html>, Erişim Tarihi: 23.08.2016

<http://www.rs.gen.tr/nedim-gunsur-kimdir.html>, Erişim Tarihi: 24.08.2016

[www.google.com.tr/search?q=atilla+galatalı+duvar+seramikleri](http://www.google.com.tr/search?q=atilla+galatalı+duvar+seramikleri), Erişim Tarihi:31.08.2016

## ÇORUM İLİ İSKİLİP İLÇESİ SOĞUCAK KÖYÜNE AİT KİLİM ÖRNEKLERİ<sup>1</sup>

**H. Sinem ŞANLI**

**Doç. Dr. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü**  
**hurrem@gazi.edu.tr**

**Begül ÖZKOCA**

**Öğr. Gör. Hitit Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü,**  
**begulozkoca@hitit.edu.tr**

### ÖZET

Türk sanatları içerisinde geniş bir yere sahip olan kilimlere hemen hemen birçok il, ilçe ve köylerde rastlamak mümkündür. Farklı kültürlerin bir arada yaşadığı Çorum bu anlamda oldukça zengindir. Halkın kimi zaman kendi ihtiyaçları için ürettikleri bu ürünler kimi zaman da farklı bir amaca hizmet etmiştir. Dinamik, üretken Anadolu insanı yaşadığı coğrafyada faydalı ve sanatsal değerleri olan görsel açıdan oldukça önemli kültürel zenginlikler üretmektedir. Türk kültüründe evine, çocuğuna ve köyüne bağlı köy kadınları zamanlarını çok iyi değerlendirmiştir. Beslediği koyundan yünü almış, bitkisinden boyasını elde etmiş, kirmanından ipini eğirmiştir. Her şeyi faydaya dönüştüren köylülerin bu bağlamda, kültür yapı taşlarının oluşmasında oldukça fazla emeği olduğu göz ardı edilemez niteliktedir. 2000’li yılların getirilerinden olan hızlı, değişken ve ucuz teknoloji birçok sanatımızda olduğu gibi dokuma sanatını da olumsuz etkilemiştir. Günümüzde ucuz ve fabrikasyon dokumaların kullanıldığı ve el dokumalarının zamanla kaybolmaya başladığı acı bir gerçektir. Geleneksel boyamacılığın yapımının çok az yerde devam ettirilmesi, hayvancılığın azalması, köylerden kentlere göçler, iş kollarının değişmesi olumsuz sebeplerden sayılabilir. Geçmişte dokunan kilimlerin, günümüz imkânlarıyla yerinde tespit edilip, fotoğraflanarak gün yüzüne çıkarılması, özelliklerinin belirlenmesi önem arz etmektedir.

Bu çalışmada; Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde yapılan araştırma sonucunda tespit edilen kilim örneklerinin motif, kompozisyon, renk, ebat ve kullanılan teknikleri analiz edilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Çorum, İskilip, Soğucak köyü, Kilim

### KİLİM (FLAT TAPESTRY WOVEN CARPETS) SAMPLES FROM THE SOĞUCAK VILLAGE IN THE İSKİLİP DISTRICT OF THE PROVINCE OF ÇORUM

#### ABSTRACT

It is possible to come across kilims in almost any provinces, districts and villages of Turkey, since they are very common within Turkish arts. Çorum, a city harbouring different cultures, is very rich in terms of kilims. Kilim, which the local people have been producing to make a living, also serves other purposes. Dynamic and productive people of Anatolia manufacture useful and artistically valued products preserving their cultural heritage. The traditional Turkish peasant women, committed to their household, village and children, have always managed their time effectively. The women use the wool of the sheep they breed, produce dye from plants and spin yarn on spindles. Peasants can make use of any resources available; thus, it is an undeniable fact that they have contributed to the building blocks of the local culture. Fast, changing and cheap technology, one of the outcomes of the new millennium, has adversely affected weaving arts as was the case with many other art branches.

It is a harsh truth that cheap and fabricated textiles are used instead of hand-made weaving works which have been laid aside. Among the negative effects are diminishing traditional methods of dyeing, disappearing practice of animal husbandry, migrations from rural to urban regions and changing job branches. The carpets woven in the past should be observed on-site and photographed using current facilities to unravel them and define their characteristics.

<sup>1</sup> Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik tezinin bir kısmıdır.

This study will analyse the motifs, composition, colours, sizes and weaving techniques of the kilim samples obtained as a result of the research carried out in the Soğucak Village in the İskilip District of the Province of Çorum.

**Key words:** Province of Çorum, İskilip District, Soğucak Village, Kilim

## 1.GİRİŞ

Türk sanatları içerisinde geniş bir yere sahip olan kilimlere hemen hemen birçok il, ilçe ve köylerde rastlamak mümkündür. Kullanılan hammaddenin doğallığı, dokuyucunun sade hayatı, sosyal bağlarının sağlamlığı, duygu ve düşüncelerini dokuduğu ürünün üzerine motiflerle simgelemiş ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır. Anadolu'nun birçok yerinde marifetli kadınlar, kilimlerinde motiflerle hislerini, kompozisyonu ile görsel zevkini ortaya koymuşlardır. Geniş topraklarda göçebe hayat süren Türkler gittikleri yerlere kendi kültürlerini de beraberinde götürmüşlerdir. Her yeni toprak da benliklerini yitirmeyip deneyimlerini benimsetmişlerdir. Ayrıca yerleştikleri yerlere kültürel anlamda çok şey katmışlardır.

Anadolu'nun birçok il, ilçe ve köylerinde kendine has isimleri, renkleri ve motifleri ile yer etmiş kilim dokumacılığı hayvancılıkla birlikte gelişimini sağlamış ve daha sonraları azalmıştır. Hitit uygarlığının beşiği olan Çorum ili, dokumacılığın yapıldığı yerlerden biridir. İlin merkezinde ve ilçelerinde yer alan müzelerde sergilenen eserler arasında hem dokumaların varlığı hem de kazılarda bulunan araç ve gereçler hiç şüphesiz ki burada yaşayanların dokuma da gelişmiş olduğunu göstermektedir.

Alacahöyük kazılarında bulunan M.Ö. 3000–2000 yıllarına tarihlendirilen gümüş kirmanlar (Koşay, 1938: 233) dokuma yapımında kullanılan araç ve gereçlerin, bu kazılarda bulunmuş olması o yörede ileri düzeyde bu uygulama alanın geliştiğini kanıtlar niteliktedir.

Burada yaşamış olan Hititler yün eğirip iplik yapmayı, dokumayı biliyorlardı. Koyuna “yanza” ya da “iyanza” diyorlardı (Eyüboğlu, 1991:118). Hitit kanun koyucusu, ticarete kanunlarla tahıl ürünlerinin, hayvan fiyatlarının, hayvan derisi ve ürünlerinin, dokuma ürünlerinin fiyatlarını saptamıştır (Uluç, 1986: 25). Ayrıca Kanunlarda, vasıflı kişilerin ücretleri belirtilmiştir. Zanaatçı, çömlekçi, demirci, marangoz, deri işçisi, keçeci, dokuyucu ya da bir elbise imalatçısından herhangi birini satın alan (hizmetine alan/hizmetli olarak çalıştıran) kişinin ödemesi gereken ücret on şekel gümüştür (Reyhan, 2010: 74).

Karadeniz Bölgesi'nde dokumacılık daha çok, Orta Karadeniz Bölgesi ile İç Anadolu arasında geniş bölgede bulunan Çorum, Tokat, Amasya gibi şehirlerde yaygındır. Buralarda yetiştirilen koyunların yünü, iklim nedeniyle, dokumaya daha elverişlidir. Bu nedenle Karadeniz dokumaları denildiğinde, daha çok anılan şehirler akla gelir. Orta Karadeniz Bölgesi'nde bulunan Çorum ve çevresi halı ve düz dokuma yaygılarıyla ünlüdür. Özellikle Alacahöyük, Sungurlu, Ortaköy, Osmancık, Mecitözü, Bayat, İskilip, Kargı birer dokuma merkezidir. Çorum yöresinde dokumacılığın ne zaman ortaya çıktığı belli değildir. Dokumacılık, tüm Anadolu'daki gibi, hasat dışındaki boş zamanlarda, kış aylarında yapılmaktadır. Hemen her köy bir dokuma merkezidir. Yörede halı, eskiden sadece ihtiyaç için dokunmuştur. Günümüzde dokunmamaktadır. Halı ihtiyacı, daha çok, Kırşehir, Mucur gibi yakın merkezlerden temin edilmektedir. Daha çok düz dokuma yaygı görülmektedir (Deniz, 2000:143).

Ankara Vilayet Salnamelerinde (H.1318), İskilip kazası için; “ma'mulat-ı sına'iyesi çorap, kilim, keçe, seccade, yün kuşak ve beyaz bez bu gibi şeyler olup 48 muytab ve 1200 pamuk ve 600 kilim destgahı vardır (Çanlı, 2013: 25-488). XIX ve XX. yüzyıl başlarında Çorum kentinde yaygın olan faaliyet kolu dokumacılıktır. Şehirde dokuma, atölyelerden çok evlerde yapılmaktadır. 1907 tarihli Ankara vilayet salnamesi kayıtlarına göre, Çorum kentinde yaklaşık 2000 adet dokuma tezgâhı bulunmaktadır. Bu tezgâhlarda dokunan ürünler arasında iyi kalite çamaşırılık bez, siyah şalvarlık



kumaş, kilim ve seccade sayılabilir. Dokumacılığın hammaddesi olan yün, yöredeki koyun ve keçilerden, pamuk ise Kızılırmak vadisinde ekilerek elde edilmektedir. 20. yüzyıl başlarında Çorum ve çevresinde dokumacılık köylerde yapılacak kadar gelişmiştir (Turan, 1988: 14). Türkiye’de 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar kilim, cicim, zili-sili ve diğer düz dokumalar halkın kendi ihtiyacı ve özellikle çeyiz için dokunduğu gibi satmak içinde dokunuyordu. Ticari bir meta değeri taşıyan bu mallar ihtiyaç için alınıp satılıyordu. Çünkü yaşam tarzının gereği olarak halı kilim ve diğer düz dokuma eşyalar gündelik hayatın vazgeçilmezleri idi. Tarım ve hayvancılıkla geçinen köy halkı nüfusun çoğunluğunu meydana getiriyordu. Köy ve yayla arasında geçen hayat tarzında ve hatta şehir evlerinin döşeme tarzında kilim vb. dokumalar da vazgeçilmez eşyalardandı( Soysaldı,2009;5).

Çorum’da kilim dokumacılığın yapıldığı bu köylerin arasında Soğucak köyü de yer almaktadır. Yapılan araştırma sonucunda bu köyde yaşayan halkın günlük ihtiyaçlarını karşılamak amacı ile yer yaygısı, heybe, ala çul, un ve hububat çuvalı olmak üzere dokuma yaptıkları tespit edilmiştir. Günümüzde örneklerin oldukça azaldığı bu köyde, dokumacılık artık yapılmamaktadır. İncelenen örnekler daha önceden dokuyucuların evlerinde kullandıkları, genç kızlara gelin olurken çeyiz olarak yapılan ve Yeni Mahalle Cami’ne hediye edilen dokumalardır. Soğucak köyü; Çorum iline 56 km, İskilip ilçesine 24 km uzaklıktadır. Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayalıdır. Ancak son 30 yıl içinde çoğunluk Ankara’ya olmak üzere fazla miktarda göç vermiştir. Köyün bugünkü nüfusu 235 kişidir. Köyden kente göç nedeni ile genç nüfus oldukça azalmıştır.

Yapılan araştırma kapsamında tespit edilen kilimlerden 7 adet kilim örneği seçilmiş ve incelenmiştir. Soğucak köyünde yapılan araştırma sonucunda tespit edilen ve bu çalışmaya konu olan kilim örneklerinin motif, kompozisyon, renk, ebat ve kullanılan teknikler analiz edilmiştir.



**Fotoğraf 1: Soğucak köyü genel görünüm**

## **2. SOĞUCAK KÖYÜ KİLİMLERİNİN ÖZELLİKLERİ**

### **2.1. Soğucak Köyü Kilimlerinin Motif Özellikleri**

İncelenen kilimlerde kullanılan motifler; çubuk, kurtağzı, tarak, kıvrım, sıçandışi, bukağı, koçboynuzu, tırnak, göz, muska, pıtrak, canavar ağzı, çengel, yıldız, parmak, eğri su ve testere dişidir.

Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde incelenen kilimlerin motifleri çizelge 1’de verilmiştir.

**Çizelge 1. Soğucak Köyü Kilimlerinde Kullanılan Motifler**

<b>Kullanılan motifler</b>	<b>Sayı</b>
Çubuk	4
Kurtağzı	3
Tarak	3
Kıvrım	2

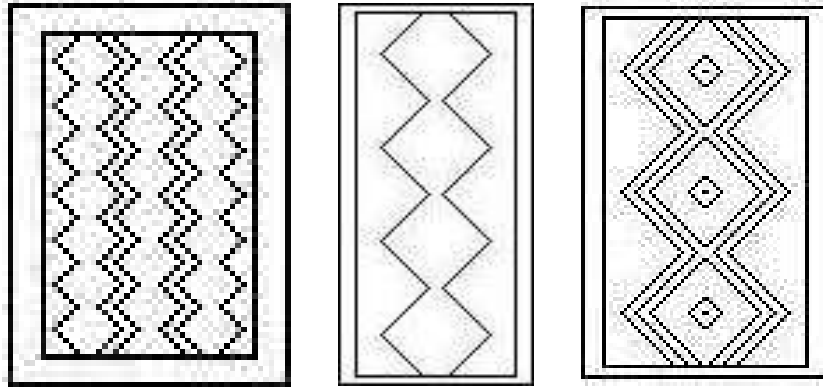
Sıçandışi	2
Bukağı	2
Koçboynuzu	2
Tırnak	1
Göz	1
Muska	1
Pıtrak	1
Canavar ağzı	1
Çengel	1
Yıldız	1
Parmak	1
Eğri su	1
Testere dişi	1

Not: İncelenen kilimlerde birden fazla motif kullanıldığı için toplam alınmamıştır.

Çizelge 1 incelendiğinde, kilim örneklerinde en fazla çubuk motifinin (4 adet) kullanıldığı görülmektedir.

## 2.2. Soğucak Köyü Kilimlerinin Kompozisyon Özellikleri

İncelenen kilim örneklerinin zemininin geometrik olarak düzenlendiği, ince ve kalın şeritlerin tekrarı ile oluştuğu görülmektedir. Eşkenar dörtgenlerin ve zemini böldüğü düzenlemelerin içleri; testere dişi, kıvrım, kurtağızı, pıtrak, canavar ağzı, çengel, yıldız ve koçboynuzu gibi motiflerle doldurulması ile oluşturulmuştur. Dokumaların zemini şeritler halinde bölünen örneklerde ise motif yok denecek kadar azdır. Sadece bir örnekte her şerit arasına sıçandışi motifi dokunarak kompozisyon oluşturulmuştur. Dokumaların bordürlerinde kompozisyon düzenlemeleri bazısında motifler tam halde bazısında ise yarım halde yerleştirildiği göze çarpmaktadır.



Şekil 1, 2 ve 3: Eşkenar dörtgenlerin zemini enine ve boyuna yönde böldüğü yüzey şemaları



Şekil 4: İnce ve kalın şeritlerin tekrarı ile oluşturulan yüzey şeması

Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde incelenen kilimlerin yüzey şemaları çizelge 2’de verilmiştir.

Çizelge 2. Soğucak Köyü Kilimlerinde Kullanılan Yüzey Şemaları

Kullanılan motifler	Sayı	%
İnce ve kalın şeritlerin tekrarı ile oluşturulan yüzey şeması	4	57
Eşkenar dörtgenlerin zemini enine ve boyuna yönde böldüğü yüzey şemaları	3	43
Toplam	7	100

Çizelge 2 incelendiğinde, dokumaların çoğunda (%57) İnce ve kalın şeritlerin tekrarı ile oluşturulan yüzey şemasının uygulandığı görülmektedir.

### 2.3. Soğucak Köyü Kilimlerinin Renk Özellikleri

Kullanılan renkler; kırmızı, mavi, yeşil, siyah, beyaz, boncuk mavi, hardal sarısı, fıstık yeşili, turuncu, gri, lacivert, küf yeşili, turuncu, pembe ve bordodur.

Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde incelenen kilimlerin renkleri çizelge 3’de verilmiştir.

Çizelge 3. Soğucak Köyü Kilimlerinin Renk Dağılımı

Kullanılan renkler	Sayı
Beyaz	7
Kırmızı	6
Siyah	6
Yeşil	4
Mavi	3
Hardal sarısı	3
Turuncu	3
Boncuk mavi	2
Fıstık yeşili	2
Bordo	2
Gri	1

Lacivert	1
Küf yeşili	1
Pembe	1

Not: İncelenen kilimlerde birden fazla renk kullanıldığı için toplam alınmamıştır.

Çizelge 3 incelendiğinde, kilim örneklerinde en fazla beyaz rengin (7 adet), en az lacivert, küf yeşili, gri ve pembenin (1'er adet) kullanıldığı görülmektedir.

#### 2.4. Soğucak Köyü Kilimlerinin Ebatları

Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde incelenen kilimlerin ebatları çizelge 4'de verilmiştir.

**Çizelge 4. Soğucak Köyü Kilimlerinin Ebatları**

Fotoğraf No	En (cm)	Boy (cm)
2	150	300
4	120	400
6	125	250
8	80	150
10	75	150
12	215	300
14	125	250

Çizelge 4 incelendiğinde, fotoğraf 2'de yer alan kilim 150x300 cm., fotoğraf 4'de yer alan kilim 120x400 cm., fotoğraf 6'da yer alan kilim 125x250 cm., fotoğraf 8'de yer alan kilim 80x150 cm., fotoğraf 10'da yer alan kilim 75x150m., fotoğraf 12'de yer alan kilim 215x300 cm. ve fotoğraf 12'de yer alan kilim 125x250cm.'dir

Kilimlerin boyları 400 cm ile 150 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Enleri ise; 215 cm ile 75 cm arasında değişmektedir.

#### 2.5. Soğucak Köyü Kilimlerinin Teknik Özellikleri

##### 2.5.1. Kullanılan Malzeme

İncelenen örneklerde kullanılan malzeme atkıda ve çözgüde tamamen yündür.

##### 2.5.2. Kullanılan Teknik

İncelenen örnekler; kilim, eğri atkılı kilim, ilikli kilim, çift kenetleme teknikleri ile dokunmuşlardır.

##### 2.5.3. Kullanılan Tezgâh

Köyde kilim dokumalar sarma tip tezgâhlarda dokunmuştur.

#### 2.6. Soğucak Köyü Kilimlerinin Saçak Durumları

Kilimlerin saçakları 4 örnekte çift taraflı, 2 örnekte tek taraflı ve 1 örnekte ise saçak bırakılmamıştır.

Çorum ili İskilip ilçesi Soğucak köyünde incelenen kilimlerin saçak durumları çizelge 5'de verilmiştir.

### Çizelge 5. Soğucak Köyü Kilimlerinin Saçak Durumları

Saçak durumu	Sayı	%
Çift taraflı	4	57,14
Tek taraflı	2	28,57
Yok	1	14,29
Toplam	7	100

Çizelge 5 incelendiğinde, dokumaların çoğunun (%57,14) çift tarafında saçak bulunduğu görülmektedir. Bir örnekte ise (%14,29) saçak hiç bulunmamaktadır.

### 3. SOĞUCAK KÖYÜ KİLİM ÖRNEKLERİ



Fotoğraf No 2 ve 3: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)

Fotoğraf 2 ve 3'de yer alan 150 cm eninde 300 cm boyundaki kilim örneğinde zemin dört adet eşkenar dörtgenin arka arkaya sıralanması ile oluşmaktadır. Eşkenar dörtgenlerin içlerinde, iç içe yerleştirilmiş "testere dişi" ve "kırım" motifi kullanılmıştır. Eşkenar dörtgenlerin birleşme yerlerinde bir dal üzerine yerleştirilmiş "kurtağzı" motifi görülmektedir. Sağında ve solunda bordürle zemin motifini birbirinden ayıran altıgenler, içlerinde merkezde "bukağı" motifi etrafını ise "testere dişi" ile çevreler. Kilimin boyunda yer alan bordürlerde "koçboynuzu" motifi, bu motifle zemini birbirinden ayıran "tırnak motifi" göze çarpmaktadır. Eninde yer alan bordürde "tarak ve muska" motifleri yan yana dizilmiştir. Kullanılan renkler; kırmızı, mavi, yeşil, siyah ve beyazdır. Saçak kısımları yıpranmış bazı yerlerde renkler solmuştur. Kilimin sahibi Hüseyin Eryaz'dır. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür.



Fotoğraf No 4 ve 5: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)

Fotoğraf 4 ve 5'de yer alan 120 cm enine 400 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin, üç adet eşkenar dörtgenin arka arkaya sıralanması ile oluşmaktadır. Eşkenar dörtgenlerin

içlerinde merkezde “kurtağzı” ve çevresini iki sıra halinde “kıvrım” motifi dolanmaktadır. Zeminin genelinde eşkenar dörtgenler iç içe yerleştirilmiştir. Bu yerleşimin içlerinde motifler belli aralıklarla birbirini takip eder şekilde sıralanmıştır. Bunlar; “pıtrak, kurtağzı, canavar ağzı, çengel ve yıldız” motifleridir. Zemini ve bordürü tarak motifi birbirinden boylu boyunca ayırmaktadır. Bordürlerde ise; “tarak-parmak” motifi kullanılmıştır. Renkler; kırmızı, boncuk mavi, hardal sarısı, mavi, fıstık yeşili, turuncu, gri ve beyazdır. Bu kilim örneği Yeni Mahalle Cami’nde yere serili olarak kullanılmaktadır. Kilim zeminle temas ettiği için rutubetlenmiş ve yer yer motiflerde eksiklikler meydana gelmiştir. Saçak kısımları yıpranmış bazı yerlerde renkler solmuştur. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür.



Fotoğraf No 6 ve 7: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)

Fotoğraf 6 ve 7’de yer alan 125 cm enine 250 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin, “çubuk” adı verilen motif renkli, şeritler halinde yer alır. Tüm zeminde bu motif dokunmuştur. Şeritlerin içlerinde enine “sıçandışi” motifi göze çarpar. Kilimin başlangıcında ve bitişinde, dokumada kullanılan renklerden “eğri su” motifi kenar suyunu oluşturmaktadır. Renkler; kırmızı, boncuk mavi, hardal sarısı, lacivert, küf yeşili, turuncu, pembe, siyah, bordo ve beyazdır. Bu kilim örneği Yeni Mahalle Cami’nde yere serili kullanılmaktadır. Kilimin üst kısmında “Veli Kazancı” ismi yer almaktadır. Cami defterinde 17 numara ile kayıt altına alınan bu kilim genel olarak yıpranmamış ve renkleri oldukça canlıdır. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür.



Fotoğraf No 8 ve 9: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)

Fotoğraf 8 ve 9’da yer alan 80 cm enine 150 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin yan yana altı adet eşkenar dörtgenlerin sıralanması ile oluşmaktadır. Eşkenar dörtgenlerin içlerinde birbirine bakan “koçboynuzu” motifleri bulunmaktadır. Bordür ile zemini “tarak” (tırnak, parmak) motifi birbirinden ayırmaktadır. Uzun kenar bordürlerinde “göz” motifi, kısa kenar bordürlerinde ise; “bukağı” motifi kullanılmıştır. Bu kilim örneği Yeni Mahalle Cami’nde duvara asılı olarak kullanılmaktadır. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür. Saçakları örülüdür. Renkleri ise; fıstık yeşili, mavi, kırmızı, turuncu, siyah, beyaz ve bordodur. Kilimin renkleri oldukça canlı ve yıpranmamıştır. Kilim, ilikli kilim ve kenetleme tekniği ile dokunmuştur.



**Fotoğraf No 10 ve 11: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)**

Fotoğraf 10 ve 11’de yer alan 75 cm enine 150 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin, “çubuk” adı verilen motif renkli, şeritler halinde yer almaktadır. Kilimin genelinde bu motif kullanılmıştır. Renkler; kırmızı, siyah ve beyazdır. Bu kilim örneği Yeni Mahalle Cami’nde yere serili olarak kullanılmaktadır. Kilimin bir ucunda saçak örülü olarak görülse de diğer uçta kumaş ile dikilerek kapatılmıştır. Bu kilim genel olarak yıpranmamış ve renkleri oldukça canlıdır. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür.



**Fotoğraf No 12 ve 13: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)**

Fotoğraf 12 ve 13’de yer alan 215 cm enine 300 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin beyaz renkli “çubuk” adı verilen motiflerden meydana gelmektedir. Tüm zeminde bu motif kullanılmıştır. Şeritlerin içlerinde enine “sıçandışi” motifi göze çarpar. Siyah keçi kılından dokunan çulun saçakları örülüdür. Kilimin geneline bakıldığında bazı yerleri yırtılmıştır. Renkler yünün doğal renkleri siyah ve beyazdır. Bu örnek Yeni Mahalle Cami’nde yere serili olarak kullanılmaktadır. Kilim zeminle temas ettiği için rutubetlenmiştir. Kullanılan malzeme; çözüde ve atkıda yündür.



**Fotoğraf No 14 ve 15: Kilim ve ayrıntısı (Begül Özkoca, 2016)**

Fotoğraf 14 ve 15’de yer alan 125 cm enine 250 cm boyuna sahip olan bu kilim örneğinde zemin, “çubuk” adı verilen motif renkli şeritler halinde yer almaktadır. Tüm zeminde bu motif kullanılmıştır. Şeritlerin içlerinde enine “sıçandışi” motifi yer almaktadır. Renkler; kırmızı, siyah, hardal sarısı ve beyazdır. Kilimin saçağı bir ucunda saç örgüsü ile örülmüş olarak görülse de diğer uçta kumaş ile dikilerek kapatılmıştır. Bazı yerleri yırtılmış ve yırtılan yerler kumaş ile kapatılarak tamir edilmiştir. Kullanılan malzeme; çözüme ve atkıda yündür. Kilimin sahibi Mehmet Öztürk’tür.

## SONUÇ

İskilip ilçesi Soğucak köyü kilimlerinin günümüzde oldukça sayıları azalmıştır. Köyde kilim dokunmaması ayrıca köylünün ellerinde olanları da satın almaya gelenlere yok pahasına satmış olmaları oldukça üzücüdür. Yapılan araştırmada yerinde incelenen örneklerin bazıları kişilere bazıları ise bağış yolu ile camiye verilenlerden oluşmaktadır. Köylülerle yapılan karşılıklı görüşmeler sonucunda gençlerin artık makine halı ve kilimlerini tercih ettiklerini, dokunsa da talep olmadığını, ellerinde olan kilimleri güve vb. zararlılardan koruyamadıkları ve hayvancılığın azalması ile yün temininin zor olduğu bilgileri elde edilmiştir.

Çalışmaya konu olmuş örnekler incelendiğinde genel olarak çubuk, kurtağzı, tarak, kıvrım, sıçandışi, bukağı, koçboynuzu, tırnak, göz, muska, pıtrak, canavar ağzı, çengel, yıldız, parmak, eğri su ve testere dişinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kompozisyon özellikleri bakımından zeminin tamamı geometrik olarak bölümlere ayrılmış içleri küçük motiflerle doldurulmuş ya da şeritler halinde düzenlenmiştir. En çok tercih edilen renkler kırmızı, mavi, yeşil, siyah, beyaz, boncuk mavi, hardal sarısı, fıstık yeşili, turuncu, gri, lacivert, küf yeşili, turuncu, pembe ve bordodur. Renkler oldukça canlı ya da tam tersi pastel tonlarındadır. Kilimlerin boyları 400 cm ile 150 cm arasında değişiklik göstermektedir. Enleri ise; 215 cm ile 75 cm arasında değişmektedir. İncelenen örnekler; kilim, eğri atkı kilim, ilikli kilim, çift kenetleme teknikleri ile dokunmuşlardır. Tezgâh olarak, kilimler sarma tip tezgâhlarda dokunmuşlardır.

Geleneksel Türk sanatlarında geniş bir yere sahip olan kilim dokumalarımız her geçen gün azalmaktadır. Bu alanda çalışan akademisyenlere, sanatçılara, uygulayıcılara, araştırmacılara, kültür müdürlüklerine, üniversitelere, müzelere ve halk eğitim merkezlerine var olan örnekleri korumak gün yüzüne çıkarmak ve hak ettikleri kıymetin verilmesi için büyük görevler düşmektedir. Ülkemizde yapılan araştırma koruma ve saklama koşulları daha da iyi seviyelere taşınarak bilinç artırılmalıdır. Bu titizlikle yapılan her türlü arşivleme işlemi oldukça önemlidir.



## KAYNAKÇA

Çanlı, M. (2013). Ankara, Kastamonu, Sivas Osmanlı Vilayet Salnamelerinde Çorum 1869-1908, Ormat Matbaa, s.25-488.

Deniz, B. (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 5-143.

Eyüboğlu, İ. Z. (1991). Anadolu Uygarlığı, İstanbul, s.118

Koşay, H. Z. (1938). Alacahöyük Hafriyatı 1936 Raporları. Ankara: s. 233.

Reyhan, E. (2010). Hititlerde Gündelik Hayata Dair İktisadi İlişkiler. Tarih Araştırmaları Dergisi, s.74.

Soysaldı, A. (2009). Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri, Atatürk Kültür Merkezi, s.5.

Turan, İ. (1988). Dodurga'da Sosyo-Ekonomik Değişimler. İ.Ü. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: s.14.

Uluç, S. (1986). Çorum ve Çevresi, Çorum Tarihi, 5. Hitit Festival Komitesi, b.t. Çorum Belediyesi, s.25.

## FARKLI YAŞ GRUPLARINDAKİ BAYAN TÜKETİCİLERİN ÜÇ FARKLI GIYSİ TÜRÜNDEKİ RENK VE DESENLERE YÖNELİK TERCİHLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Nurgül KILINÇ<sup>1</sup>,

<sup>1</sup>Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü

Asuman YILMAZ FİLİZ<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü

### ÖZET

Göze hitap eden her alanda başvurulan referanslardan biri algıdır. Sanatın ve tasarımın içinde barındırdığı tüm ilkeler algı sayesinde kavranarak beyine aktarılır. Bir nesnenin, objenin, ürünün ya da sanat eserinin güzel gelebilmesi görsel algı sayesinde olmaktadır. Araştırma kapsamında giyside görsel algı sonucunda oluşan tercihler konusu ele alınmıştır. Endüstriyel bir tasarım türü olan giysi tasarımı çoğunlukla görsellik ve işlevsellik açısından çalışılmaktadır. Giysi tasarımının yapılmasının amaçlarından biri de güzeli ve estetiği yakalamaktır. Güzeli ve estetik kavramları yaşa göre değişiklik gösteren algısal durumlardır. Bu nedenle yaşa göre algısal tekniklerin de kullanılarak giysinın bedene uyumlu tasarlanması ve giyside uygun kumaş deseni ve rengin kullanılması önemlidir.

Çalışmada çeşitli yaş gruplarındaki bayan tüketicilerin farklı giysi türleri üzerindeki renk ve desen algılarının karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda 3 boyutlu sanal ortam provası almak üzere V-Stitcher programında 38 beden sanal manken hazırlanarak tüm renk ve desen (çizgili, geometrik, çiçekli, etnik, ekose, puantiyeli) çeşitlemeleri tek bir manken üzerinde verilmiş ve farklı yaş gruplarındaki bayan tüketicilere görsel algı anketi uygulanmıştır. Desen ve renk çeşitlendirmeleri 3 giysi türünde (Tişört, Etek, Elbise) verilerek desen ve renk tercihinin yaşa göre değişiklik gösterip göstermediği incelenmiştir.

Çalışma benzer nitelik taşıyan başka bir uygulama olmaması, tasarım anlamında giysi tasarımcılarına ve giyim üreticilerine fikir vermesi, kullanım açısından tüketiciye yol göstermesi, görsel anlamda giyside renk ve desen algısının davranışa dönüşmüş şekli olan tercihlerin yaşa göre bilimsel verilere dayanarak açıklanması, farklı giysi türlerinde farklı algıların oluşup oluşmadığının belirlenmesi bakımından önem taşımaktadır. Araştırma sonucunda tüm yaş grupları değerlendirildiğinde tişörtte ve elbisede en fazla desen tercihinin etnik desenlerde, etekte ise ekose desenlerde olduğu görülmüştür. Mavi (riverside) renk tonunun ise tüm giysi türlerinde en fazla tercih edildiği saptanmıştır. Bunun yanında yaş gruplarına göre desen tercihlerine bakıldığında 3 giysi türü için de geometrik desen tercihinde ve renk tercihlerine bakıldığında kırmızı (aurora red) renk tercihinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu görülmüştür. Anlamlı fark bulunan desen ve renk tercihlerindeki ikili karşılaştırmalarda ise en belirgin farklar 20 yaş altı ve 60 yaş üstünde çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Giyim, Renk Tercihi, Desen Tercihi, Algı, Yaş.

## COMPARISON OF PREFERENCES OF FEMALE CONSUMERS FROM DIFFERENT AGE GROUPS REGARDING THE COLOR AND PATTERNS IN THREE DIFFERENT FORMS OF GARMENT

### ABSTRACT

One of the references used in any field that appeal to the eye is perception. All the principals that art and design accommodate in them are grasped through perception and transferred to the brain. It is only possible for an object, a product or a work of art to be considered beautiful by means of visual perception. In scope of the survey, the subject of choices originated from visual perception have been discussed. A kind of industrial design, design in clothing is mostly studied in terms of visual quality and functionality. One of the aims for design in clothing is to capture what is beautiful and aesthetic. The concepts, beautiful and aesthetic, are perceptual, changing with age. For this reason, it is important to design the clothes suitable for the body, using perceptual techniques appropriate for the age and to use fitting fabric pattern and color in the garment.

In this study, the aim is to compare the perceptions of female consumers from differing age groups concerning the color and pattern of different forms of garments. With this point in mind, a virtual model, size 38, will be prepared in V-Stitcher program to take a three dimensional rehearsal, all the colors and patterns (striped, geometrical, flowery, ethnic, chequered, spotty) will be shown on a single model and a visual perception questionnaire will be conducted on the female consumers in the predetermined age groups. Pattern and color variations will be given in three kinds of garments (T-shirt, skirt, dress), and whether the perception as regards the pattern and color changes with the kind of the garment will be studied.

This study is of significance because of several reasons; there is no study in this nature. It will give an idea to designers and manufacturers of clothes about ways of designing. It will also lead the way for the consumers. Besides, this study will explain, through scientific findings, whether the perception of clothing changes with age in a visual sense. It will additionally determine if different perceptions are felt for different forms of clothes. After this research, the patterns and colors on different kinds of fabric for different age groups will be perceptively identified with the help of scientific data. As a result of survey, it has been seen that ethnical patterns are the most preferred patterns in t-shirts and dresses; and checked patterns are the most preferred ones in skirts when the all age groups are evaluated. Also blue (riverside) hue is the most favoured one in all kind of clothes has been determined. Besides, when the pattern choices has been examined regarding to age groups, meaningful differences has been seen in geometric patterns and in the red (aurora red) hue for all 3 clothing types. Between dual comparisons of pattern and hue choices that have meaningful differences, the most significant differences have been found out at under the age of 20 and over the age of 60.

**Key words:** Clothing, Perception, Visual perception, Age.

## 1. GİRİŞ

Giysi nesnesi, duyuşsal ve düşünsel olarak deneyimlenen ve yansıtmak istenen tüm yaşantıların en öncelikli dışavurum aracıdır. Basit hali ile ilk olarak örtünmede kullanılan ve temel ihtiyaçlarla ilişkilendirilen bu nesne, oldukça uzun bir süredir sosyal ve psikolojik anlamda kişiyi nasıl temsil ettiği, kendini nasıl hissettirdiği gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmaktadır (Günay, 2013: 51). Giysi, çok hızlı tüketilen bir meta olarak algılanırken tüketiciyi şaşırtmak, farklı ve değerli olan ile buluşturmak oldukça zordur. Anlam olarak giysi, bedeni örten bir tekstil parçası olmanın çok ötesine geçtiğinden, bugünkü rekabetin en önemli noktası giysiye “değer kazandırma” yarışında yenilik ve yaratıcılığın önkoşul durumuna gelmesidir (Akoğlu ve Er, 2008: 11). Yenilik ve yaratıcılık kavramlarının kullanılması tüketicinin beğeni algısı ile birleştirildiğinde tasarımda başarı beraberinde gelir.

Çalışmada tüketicinin algısına yönelik bir uygulama yapılmıştır. Algı her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması önce onun algılanmasını gerektirir (Sözen ve Tanyeli, 1986: 22). Bu durum görselleştirmeyi beraberinde getirir. Görselleştirme betimleme, dönüştürme, genelleme, anlatma, kanıtlama ve görsel bilgiyi yansıtmaya yeteneği olarak tanımlanabilir. Görsel algı süreçleri, duyuşsal ve zihinsel süreçlerden gelen görsel bilgilerin algılanması ve işlenmesi sürecidir (Gal ve Linchevski, 2010: 163-164). Görsel algı, görülebilir olan tüm nesnelerin ve olayların belirli bir uzam ve zaman içinde yetişkinler için oluşturduğu genellikle anlamlandırılmış örgülerdir. Çeşitli dış uyaranlar dikkat ve algı süreçleriyle kısa süreli bellekte etkin olarak anlamlandırıldığında uzun süreli bellekte depolanarak imgelere dönüşebilir. Amaçlı ve seçici bir görsel algılama ile anlama, kavrama, ayırıştırma, birleştirme ve değerlendirme gibi etkinlikler süreci gerçekleştirir. Kısa süreli bellekte imgelemelere dönüştürülen görüntüler işlenir ve uzun süreli bellekte depolanarak bireyin fiziksel, sosyal, kültürel gelişimine bağlı olarak değişkenlik yaratan durumlarla anlam kazanabilir (Karaahmet Balcı, 2015: 469).

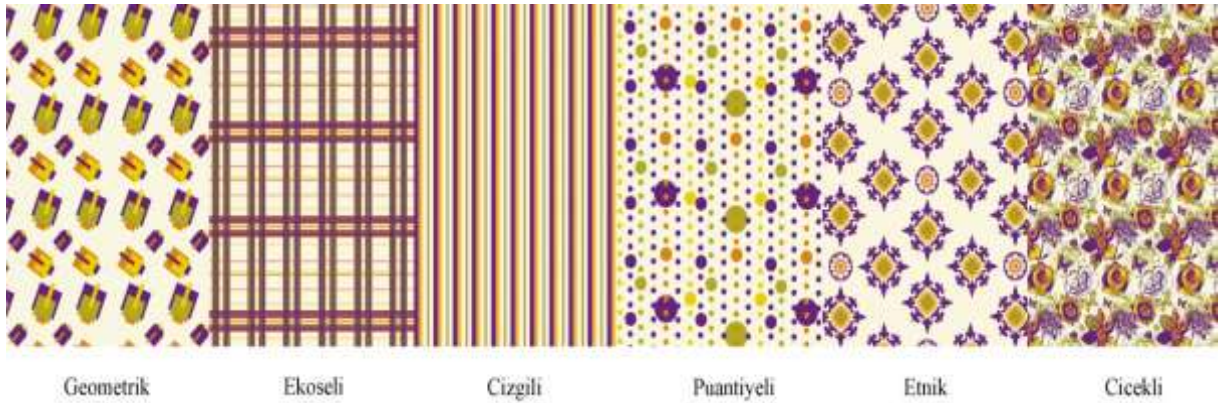
Inceoğlu’ göre (2004), bireyin neyi nasıl göreceği ve algılayacağı, hangi görüntüleri algılayıp hangilerini algılayamayacağı, duyuşsal olarak algıladığı görüntülere ne tür anlamlar ve değerler yükleyeceği büyük ölçüde onun bilgi birikimi ve yaşam deneyim alanıyla ilgilidir. Görsel algılamanın gerçekleşebilmesi için bireyin psikolojik olarak bakmaya ve görmeye hazır olması gerekir. Burada

bireyin, neyi görmek istediği, kendisini kuşatan görüntü karmaşası içinden neyi görmeye gerek duyduğu görsel algılamanın gerçekleşmesi sürecinde önem taşımaktadır (Akt. Memiş ve Harmankaya, 2012: 28). Bunun yanında algılama, çevrenin uyarıcı niteliğinin ve bireyin kendi öz bilgi birikimi ve geçmiş yaşam deneylerinden elde ettiği bir işlev niteliğindedir. Algılama, kişinin dünya görüşü olarak nitelenen simge, sembol, inanç, ideoloji gibi yaşam deneylerinin derin izlerini barındırır. Bireyin içinde bulunduğu sosyal ortama ve kendi psikolojik alana bağlı olarak, algılama somut duyumsallığın da ötesinde sosyal bir olgudur. Kişisel motiveler, kişinin içinde bulunduğu duygusal durum, belirli bir nesnenin algılanması sırasında bireyin içinde bulunduğu grup ilişkileri vs., algılamayı etkileyen diğer faktörler olarak sıralanabilir (Çağlayan vd., 2014: 171). Buradan yola çıkılarak algılamayı etkileyen önemli bir faktörün yaş olduğu söylenebilir. Kişinin yaşa göre gözlemleri, deneyimleri ve tecrübesi artmaktadır. Dolayısıyla gördüğüne farklı anlamlar yükleme yani farklı algılama olası bir durumdur. Küçük yaşta bir çocuğun bir görselden algıladığıyla yetişkin bir kişinin aynı görselden algıladığı farklıdır. Ayrıca çalışmanın öneminde de yansıtılan tasarım konusu incelenirken de tasarım öğelerinden biri olan yaş faktörünü ele almamak kaçınılmazdır. Tasarımcı giysi için hedef kitlesini belirlerken öncelikle yaş unsurunu değerlendirmektedir. Bu da yaş ve tercih sebebinin ilişkili olduğunu destekler niteliktedir.

Giyside görsel nitelikte olan unsurlar giysinin modeli, giysinin rengi ve giysi kumaş ve malzemesinin desenleridir. Tüketicinin beğenisini incelemek amacıyla yapılan çalışmada farklı yaş gruplarına hitap eden renk ve desenleri tespit etmek amaçlanmıştır. Bu sayede giysi tasarımcı ve üreticilerine fikirler sunulmuş olacaktır.

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada farklı yaş gruplarındaki bayan tüketicilerin renk ve desen algılarını ölçmeye yönelik görsel algı testi uygulanmıştır. Çalışma için ana ve ara renklerin bazı tonlarından oluşan 4 renk tonu ve 1 zemin renk tonu belirlenmiş ve belirlenen renk tonlarıyla desen çalışması yapılmıştır (Şekil 1). Desenler 2016 yılının öne çıkan desenleri belirlenerek oluşturulmuştur (Geometrik, ekoseli, çizgili, puantiyeli, etnik, çiçekli).



Şekil 1: Belirlenen Pantone Değerleriyle Oluşturulan Desen Çalışmaları

Desen tercihiyle beraber Dünya renk otoritesi PANTONE Renk Enstitüsünün 2016 Sonbahar sezonu için belirlemiş olduğu 10 renk tonundan 5 tanesinin sanal provayla vücuda giydirilmesiyle oluşturulan görsel materyallerle oluşturulmuş renk ölçeği ile tercihler ölçülmüştür. Pantone tarafından belirlenen renk tonları şu şekilde belirtilmiştir: 17-4028 TCX Riverside (Mavi), 14-4122 TCX Airy Blue (Mavi), 17-3914 TCX Sharkskin (Gri), 18-1550 TCX Aurora Red (Kırmızı), 16-1318 TCX Warm Taupe (Bej), 18-1630 TCX Dusty Cedar (Pembe), 18-5845 TCX Lush Meadow (Yeşil), 14-0952 TCX Spicy Mustard (Sarı), 18-1340 TCX Potter's Clay Kırmızı, 17-3240 TCX Bodacious (Pembe). Çalışma kapsamında uygulanmak üzere ise 17-4028 TCX Riverside, 18-1550 TCX Aurora Red, 18-5845 TCX Lush Meadow, 14-0952 TCX Spicy Mustard, 17-3240 TCX Bodacious renk tonları ele alınmıştır (Anonim 1, 2016).

Oluşturulan desenli ve renkli kumaş yüzeyleri sanal prova için Browzwear firmasının yazılımlarından biri olan V- Stitcher programına aktarılmıştır. Uygulama sırasında sadece kumaşın görsel niteliği önemli olduğundan kumaşın yapısı tüm desenler için birebir ve rastgele olarak atanmıştır (şekil 2).



Şekil 2: Kumaş özelliğinin sistemde tanımlanması

Atanan kumaşlar 38 beden sanal manken üzerine belirlenen desen ve renklerde tişört, elbise, etek kalıpları giydirilerek giysiye dönüştürülmüştür. Oluşturulan tüm kıyafetler boyut, zemin rengi ve parlaklık değişkenleri göz önünde bulundurularak katalogta verilmiştir (Şekil 3). Her yaş grubundan (20 yaş altı, 20-30 yaş, 31-40 yaş, 41-50 yaş, 51-60 yaş, 60 yaş üstü) 30'ar kişi olmak üzere toplam 180 bayan katılımcıya katalog eşliğinde anket uygulanmıştır. Çalışma Kocaeli ili ile sınırlı tutulmuştur. Ölçek formunda sosyal statüyü belirleyen yaş, mezuniyet durumu, gelir düzeyi, medeni durum ve yaşanan yerleşim yeri olmak üzere 5 soru sorulmuştur. Bunun yanında tüm giysi çeşitlerinde desen ve renk algısının sonucunda ortaya çıkan tercihin ölçümüne yönelik 5'li likert tipi (Tercih Etmem, Az Tercih Ederim, Orta Derecede Tercih Ederim, Tercih Ederim, Çok Tercih Ederim) sorular verilmiştir. Son olarak katılımcılardan tüm giysi türlerinde en fazla tercih ettikleri desenin belirlenmesi istenmiştir. Araştırma verileri SPSS 16 programı ile analiz edilmiştir. Verilerin normallik analizi için Kolmogorov-Smirnov (1 Sample KS) testi yapılmış ve dağılımın normal olduğu kabul edilerek analizlerde parametrik testler kullanılmıştır. Testlerde anlamlılık düzeyi  $\alpha=0.05$  olarak kabul edilmiştir. Varsayımların gerçekleşip gerçekleşmediğini test etmek için iki ya da ikiden daha fazla bağımsız grubun ortalamalarını karşılaştırmada Tek Yönlü Varyans Analizi (One-Way Anova) kullanılmıştır. Anova tablosu incelendiğinde yaş gruplarına göre desen ve renk tercihlerinde farklılıkların olduğu görülmüştür. Hangi grupların ortalamaları arasında farklılıklar olduğunu görmek için Tukey testi yapılmış, anlamlı farklılık çıkan gruplarda ise ikili karşılaştırmalar için Bağımsız Gruplar T-Testi (Independent Sample T-Test) uygulanmıştır. Elde edilen bulgular tablolarla sunularak yorumlanmıştır.



Şekil 3: Desenli Kumaşların Sanal Manken Üzerinde Görünümü

### 3. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Bu bölümde çalışmada elde edilen bulgulara yönelik tablolar ve yorumlar verilmiştir.

**Tablo 1:** Tişört Giysi Türünde Desenlerin Tercih Edilme Durumları

Desenler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
geometrik	396	2,20	1,198
ekose	469	2,61	1,198
çizgili	509	2,83	1,204
puantiyeli	483	2,68	1,288
etnik	538	2,99	1,378
çiçekli	521	2,89	1,508
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Tişört giysi türünde desenlerin tercih edilme durumları incelendiğinde en fazla etnik desenin tercih edildiği görülmüştür.

**Tablo 2:** Elbise Giysi Türünde Desenlerin Tercih Edilme Durumları

Desenler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
geometrik	411	2,28	1,270
ekose	491	2,73	1,195
çizgili	515	2,86	1,232
puantiyeli	509	2,83	1,378
etnik	591	3,28	1,391
çiçekli	579	3,22	1,529
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Elbise giysi türünde yer alan desenler arasında en fazla etnik desen ve çiçekli desenlerin tercih edildiği saptanmıştır.

**Tablo 3:** Etek Giysi Türünde Desenlerin Tercih Edilme Durumları

Desenler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
geometrik	364	2,02	1,259
ekose	506	2,81	1,328
çizgili	488	2,71	1,314
puantiyeli	382	2,12	1,236
etnik	483	2,68	1,376
çiçekli	473	2,63	1,557
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Etek giysi türünün desen tercihleri incelendiğinde ekose desenlerin etekte en fazla tercih edildiği tespit edilmiştir.

**Tablo 4:** Tişört Giysi Türünde Renklerin Tercih Edilme Durumları

Renkler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
Mavi (riverside)	681	3,78	1,243
Kırmızı (aurora red)	550	3,06	1,373
Yeşil (lush meadow)	658	3,66	1,261
Hardal (spicy mustard)	536	2,98	1,386
Pembe (bodacious)	421	2,34	1,415
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Tişört için renk tercihlerine bakıldığında en fazla tercihin mavi (riverside) tonu yönünde yapıldığı görülmektedir.

**Tablo 5:** Elbise Giysi Türünde Renklerin Tercih Edilme Durumları

Renkler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
Mavi (riverside)	711	3,95	1,154
Kırmızı (aurora red)	492	2,73	1,417
Yeşil (lush meadow)	659	3,66	1,242
Hardal (spicy mustard)	447	2,48	1,301
Pembe (bodacious)	357	1,98	1,266
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Elbise giysi türünde yine en fazla tercihin mavi (riverside); en az tercihin ise pembe (bodacious) yönünde olduğu görülmüştür.

**Tablo 6:** Etek Giysi Türünde Renklerin Tercih Edilme Durumları

Renkler	Toplam Puan	Ortalama	Standart Sapma
Mavi (riverside)	620	3,44	1,225

Kırmızı (aurora red)	597	3,32	1,396
Yeşil (lush meadow)	593	3,29	1,280
Hardal (spicy mustard)	579	3,22	1,363
Pembe (bodacious)	476	2,64	1,475
N: 180 Min. Puan: 180 Max. Puan: 900			

Etek giysi türünde tercihin en fazla oranda mavi (riverside) en az oranda ise pembe (bodacious) tonlarında olduğu saptanmıştır.

**Tablo 7:** Yaş Gruplarına Göre Tişört Desenlerinin Tercih Edilme Durumları

Tişört		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
geometrik	Between Groups	12,200	5	2,440	1,736	,129
	Within Groups	244,600	174	1,406		
	Total	256,800	179			
ekoseli	Between Groups	13,628	5	2,726	1,949	,089
	Within Groups	243,367	174	1,399		
	Total	256,994	179			
cizgili	Between Groups	10,094	5	2,019	1,408	,224
	Within Groups	249,567	174	1,434		
	Total	259,661	179			
puantiyeli	Between Groups	17,917	5	3,583	2,235	,053
	Within Groups	279,033	174	1,604		
	Total	296,950	179			
etnik	Between Groups	26,378	5	5,276	2,927	,015
	Within Groups	313,600	174	1,802		
	Total	339,978	179			
cicekli	Between Groups	41,361	5	8,272	3,937	,002
	Within Groups	365,633	174	2,101		
	Total	406,994	179			

Yaş gruplarına göre tişört desenlerinin tercih edilme durumları incelendiğinde etnik desen ve çiçekli desen tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu görülmektedir.

**Tablo 8:** Yaş Gruplarına Göre Tişört Renklerinin Tercih Edilme Durumları

Tişört		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
Mavi (riverside)	Between Groups	6,583	5	1,317	,849	,517
	Within Groups	269,967	174	1,552		
	Total	276,550	179			
Kırmızı (aurora red)	Between Groups	30,511	5	6,102	3,459	,005
	Within Groups	306,933	174	1,764		
	Total	337,444	179			
Yeşil (lush meadow)	Between Groups	7,044	5	1,409	,883	,494
	Within Groups	277,600	174	1,595		
	Total	284,644	179			
Hardal (spicy mustard)	Between Groups	64,511	5	12,902	8,035	,000
	Within Groups	279,400	174	1,606		
	Total	343,911	179			
Pembe (bodacious)	Between Groups	21,894	5	4,379	2,265	,050
	Within Groups	336,433	174	1,934		
	Total	358,328	179			



Yaş gruplarına göre tişört renklerinin tercih edilme durumları incelendiğinde Kırmızı (aurora red), Hardal (spicy mustard) ve Pembe (bodacious) renk tonlarının tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu saptanmıştır.

**Tablo 9:** Yaş Gruplarına Göre Elbise Desenlerinin Tercih Edilme Durumları

Elbise		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
geometrik	Between Groups	18,983	5	3,797	2,451	,036
	Within Groups	269,567	174	1,549		
	Total	288,550	179			
ekose	Between Groups	11,228	5	2,246	1,598	,163
	Within Groups	244,433	174	1,405		
	Total	255,661	179			
cizgili	Between Groups	29,428	5	5,886	4,230	,001
	Within Groups	242,100	174	1,391		
	Total	271,528	179			
puantiyeli	Between Groups	16,361	5	3,272	1,761	,123
	Within Groups	323,300	174	1,858		
	Total	339,661	179			
etnik	Between Groups	18,383	5	3,677	1,949	,089
	Within Groups	328,167	174	1,886		
	Total	346,550	179			
cicekli	Between Groups	37,783	5	7,557	3,453	,005
	Within Groups	380,767	174	2,188		
	Total	418,550	179			

Yaş gruplarına göre elbise desenlerinin tercih edilme durumlarına bakıldığında geometrik desen, çizgili desen ve çiçekli desen tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu saptanmıştır.

**Tablo 10:** Yaş Gruplarına Göre Elbise Renklerinin Tercih Edilme Durumları

Elbise		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
Mavi (riverside)	Between Groups	1,317	5	,263	,193	,965
	Within Groups	237,233	174	1,363		
	Total	238,550	179			
Kırmızı (aurora red)	Between Groups	34,200	5	6,840	3,662	,004
	Within Groups	325,000	174	1,868		
	Total	359,200	179			
Yeşil (lush meadow)	Between Groups	25,428	5	5,086	3,527	,005
	Within Groups	250,900	174	1,442		
	Total	276,328	179			
Hardal (spicy mustard)	Between Groups	72,050	5	14,410	10,859	,000
	Within Groups	230,900	174	1,327		
	Total	302,950	179			
Pembe (bodacious)	Between Groups	10,183	5	2,037	1,280	,274
	Within Groups	276,767	174	1,591		
	Total	286,950	179			

Yaş gruplarına göre elbise renklerinin tercih edilme durumları incelendiğinde Kırmızı (aurora red), Yeşil (lush meadow) ve Hardal (spicy mustard) renk tonlarının tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu görülmüştür.

**Tablo 11:** Yaş Gruplarına Göre Etek Desenlerinin Tercih Edilme Durumları

Etek		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
geometrik	Between Groups	4,778	5	,956	,596	,703
	Within Groups	279,133	174	1,604		
	Total	283,911	179			
ekose	Between Groups	33,978	5	6,796	4,199	,001
	Within Groups	281,600	174	1,618		
	Total	315,578	179			
cizgili	Between Groups	21,711	5	4,342	2,630	,025
	Within Groups	287,267	174	1,651		
	Total	308,978	179			
puantiyeli	Between Groups	16,311	5	3,262	2,209	,056
	Within Groups	257,000	174	1,477		
	Total	273,311	179			
etnik	Between Groups	27,183	5	5,437	3,034	,012
	Within Groups	311,767	174	1,792		
	Total	338,950	179			
cicekli	Between Groups	45,161	5	9,032	4,041	,002
	Within Groups	388,900	174	2,235		
	Total	434,061	179			

Yaş gruplarına göre etek desenlerinin tercih edilme durumlarına bakıldığında ekoseli desen, çizgili desen, etnik desen ve çiçekli desen tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu saptanmıştır.

**Tablo 12:** Yaş Gruplarına Göre Etek Renklerinin Tercih Edilme Durumları

Etek		Sum of Squares	df	Mean Square	F	p
Mavi (riverside)	Between Groups	7,244	5	1,449	1,367	,239
	Within Groups	184,400	174	1,060		
	Total	191,644	179			
Kırmızı (aurora red)	Between Groups	38,578	5	7,716	4,485	,001
	Within Groups	299,333	174	1,720		
	Total	337,911	179			
Yeşil (lush meadow)	Between Groups	12,317	5	2,463	1,710	,135
	Within Groups	250,633	174	1,440		
	Total	262,950	179			
Hardal (spicy mustard)	Between Groups	61,850	5	12,370	8,119	,000
	Within Groups	265,100	174	1,524		
	Total	326,950	179			
Pembe (bodacious)	Between Groups	3,667	5	,733	,569	,724
	Within Groups	224,333	174	1,289		
	Total	228,000	179			

Yaş gruplarına göre etek renklerinin tercih edilme durumları incelendiğinde Kırmızı (aurora red) ve Hardal (spicy mustard) renk tonlarının tercihlerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu saptanmıştır.

**Tablo 13:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Tişört Desen Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Tişört Desen		t	df	p
Etnik	< 20 - 20-30	-2,817	58	,007
	< 20 - 41-50	-3,038	58	,004
	< 20 - 51-60	-3,557	58	,001
	< 20 - > 60	-2,404	58	,019
Çiçekli	< 20 - 20-30	-2,568	58	,013
	< 20 - 41-50	-1,999	58	,050
	< 20 - 51-60	-4,441	58	,000
	< 20 - > 60	-3,599	58	,001
	31-40 - 51-60	-2,469	58	,017
<b>p &lt; 0.05</b>				

Tişört giysi türünde etnik desen tercihlerinde 20 yaş altı ile 20-30, 41-50, 51-60 ve 60 yaş üstü yaş grupları arasında anlamlı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında yine tişörtte çiçekli desen tercihlerinde 20 yaş altı ve 20-30, 41-50, 51-60 ve 60 yaş üstü ile 31-40 ve 51-60 yaşları arasında anlamlı farklar saptanmıştır.

**Tablo 14:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Tişört Renk Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Tişört Renk		t	df	p
Kırmızı aurora red	< 20 - > 60	3,880	58	,000
	20-30 - > 60	2,447	58	,017
	31-40 - > 60	3,063	58	,003
	51-60 - > 60	2,310	58	,024
Hardal spicy mustard	< 20 - > 60	3,606	58	,001
	20-30 - 31-40	-2,068	58	,043
	20-30 - 41-50	-3,385	58	,001
	20-30 - > 60	3,074	58	,003
	31-40 - 51-60	2,475	58	,016
	31-40 - > 60	4,759	58	,000
	41-50 - 51-60	3,612	58	,001
	41-50 - > 60	6,212	58	,000
Pembe bodacious	31-40 - > 60	2,384	58	,020
	41-50 - > 60	2,943	58	,005
<b>p &lt; 0.05</b>				

Tişört giysi türünde Kırmızı (aurora red) renk tercihlerinde 60 yaş üstü ile 20 yaş altı, 20-30, 31-40, 51-60 yaş aralıkları arasında anlamlı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında Hardal (spicy mustard) renk tercihlerinde 60 yaş üstü ile 20 yaş altı, 20-30, 31-40, 41-50 yaş grupları arasında, 20-30 ve 31-40 yaş grupları arasında, 20-30, 41-50 yaş grupları arasında ve 41-50 ve 51-60 yaş grupları arasında anlamlı farklar saptanmıştır. Pembe (bodacious) renk tonunda ise 60 yaş üstü ile 31-40 ve 41-50 yaş grupları arasında anlamlı farklar meydana gelmiştir.

**Tablo 15:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Elbise Desen Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Elbise Desen		t	df	p
Geometrik	< 20 - > 60	2,998	58	,004
	20-30 - > 60	2,055	58	,044
	31-40 - > 60	2,862	58	,006
	41-50 - > 60	2,291	58	,026
Çizgili	20-30 - 31-40	-2,081	58	,042
	20-30 - 41-50	-2,477	58	,016
	31-40 - 51-60	2,905	58	,005
	31-40 - > 60	2,787	58	,007
	41-50 - 51-60	3,268	58	,002
	41-50 - > 60	3,163	58	,002
Çiçekli	< 20 - 51-60	-3,696	58	,000
	20-30 - 51-60	-2,926	58	,005
	31-40 - 51-60	-3,850	58	,000
	41-50 - 51-60	-3,407	58	,001
	51-60 - > 60	2,850	58	,006
<b>p &lt; 0.05</b>				

Elbise giysi türünde geometrik desen tercihlerinde 60 yaş üstü ile 20 yaş altı, 20-30 yaş, 31-40 yaş ve 41-50 yaş aralıklarında anlamlı farklar tespit edilmiştir. Ayrıca yine elbisede çizgili desen tercihlerinde 31-40 yaş aralığı ile 20-30, 51-60 ve 60 yaş üstü gruplarla; 41-50 yaş grubu ile 20-30, 51-60 ve 60 yaş grupları arasında anlamlı farklar ortaya çıkmıştır. Elbisede çiçekli desen tercihlerinde ise 51-60 yaş grubuyla 20 yaş altı, 20-30, 31-40, 41-50 ve 60 yaş üstü gruplarla anlamlı farklılıklar belirlenmiştir.

**Tablo 16:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Elbise Renk Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Elbise Renk		t	df	p
Kırmızı aurora red	< 20 - > 60	3,552	58	,001
	20-30 - > 60	3,551	58	,001
	31-40 - > 60	3,924	58	,000
	41-50 - > 60	3,311	58	,002
	51-60 - > 60	2,496	58	,015
Yeşil lush meadow	< 20 - 31-40	-3,404	58	,001
	< 20 - 41-50	-2,602	58	,012
	< 20 - > 60	-3,016	58	,004
Hardal spicy mustard	< 20 - 31-40	-3,215	58	,002
	< 20 - 41-50	-2,472	58	,016
	< 20 - > 60	2,406	58	,019
	20-30 - 31-40	-4,530	58	,000
	20-30 - 41-50	-3,736	58	,000
	20-30 - > 60	2,582	58	,012
	31-40 - 51-60	4,036	58	,000
	31-40 - > 60	6,537	58	,000
	41-50 - 51-60	3,294	58	,002
	41-50 - > 60	5,881	58	,000
<b>p &lt; 0.05</b>				

Elbise giysi türünde renk tercihlerinde Kırmızı (aurora red) tonunda 60 yaş üstü ile diğer yaş gruplarının tümünde anlamlı farklılıklar olmuştur. Elbisede Yeşil (lush meadow) tonunda 20 yaş altı ile 31-40, 41-50 ve 60 yaş üstü gruplar arasında anlamlı fark görülürken; hardal (spicy mustard) tonunda birçok anlamlı farklılık göze çarpmaktadır.

**Tablo 17:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Etek Desen Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Etek Desen		t	df	p
Ekoseli	< 20 - 20-30	-2,465	58	,017
	< 20 - 31-40	-3,445	58	,001
	< 20 - 41-50	-3,560	58	,001
	31-40 - > 60	2,362	58	,022
	41-50 - 51-60	2,090	58	,041
	41-50 - > 60	2,501	58	,015
Çizgili	< 20 - 31-40	-2,530	58	,014
	< 20 - 41-50	-2,684	58	,009
	41-50 - 51-60	2,018	58	,048
Etnik	< 20 - 51-60	-3,180	58	,002
	20-30 - 51-60	-2,975	58	,004
	51-60 - > 60	3,175	58	,002
Çiçekli	< 20 - 51-60	-3,203	58	,002
	20-30 - 51-60	-4,419	58	,000
	31-40 - 51-60	-3,635	58	,001
	41-50 - 51-60	-2,784	58	,007
	51-60 - > 60	2,473	58	,016
p< 0.05				

Etek giysi türünde ekoseli desen tercihlerinde 20 yaş altı ile 20-30, 31-40, 41-50 yaş aralıklarıyla; 31-40 ve 60 yaş üstü, 41-50 ve 60 yaş üstü, 41-50 ve 51-60 yaş grupları arasında anlamlı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Etekte çizgili desen türünde 20 yaş altı ile 31-40 ve 41-50; 41-50 ile 51-60 yaş grupları arasında, etnik desen tercihlerinde ise 51-60 ile 20 yaş altı, 20-30 yaş aralığı ve 60 yaş üstünde anlamlı fark bulunmaktadır. Son olarak etekte çiçekli desenlerde 51-60 yaş aralığı ile tüm yaş grupları arasında anlamlı farklar mevcuttur.

**Tablo 18:** t-testi Sonucuna Göre Anlamlı Fark Bulunan Etek Renk Tercihlerinin İkili Karşılaştırmaları

Etek Renk		t	df	p
Kırmızı aurora red	< 20 - > 60	3,599	58	,001
	20-30 - > 60	3,461	58	,001
	31-40 - 41-50	2,306	58	,025
	31-40 - > 60	5,242	58	,000
	41-50 - > 60	2,630	58	,011
	51-60 - > 60	2,483	58	,016
Hardal spicy mustard	< 20 - 31-40	-2,711	58	,009
	< 20 - > 60	2,759	58	,008
	20-30 - 31-40	-3,292	58	,002
	20-30 - > 60	2,583	58	,012
	31-40 - 51-60	4,185	58	,000
	31-40 - > 60	5,968	58	,000
	41-50 - 51-60	2,817	58	,007
	41-50 - > 60	4,601	58	,000
p< 0.05				

Etek giysi türünde renk tercihlerinde Kırmızı (aurora red) tonunda 60 yaş üstü ile diğer tüm yaş grupları arasında anlamlı farklar oluşmuştur. Yine etek giysi türünde Hardal (Spicy mustard) renk tonu tercihinde 60 yaş üstü ile 51-60 yaş aralığı haricindeki tüm gruplarla birlikte 20-30 ve 31-40, 31-40 ve 41-50, 41-50 ve 51-60 yaş aralıkları arasında anlamlı farklar görülmüştür.

#### 4. SONUÇ

Giyim kişinin temel ihtiyaçlarından ve giyimle ilgili çalışmalar giderek önem kazanmaktadır. İlgili çalışma konularından biri de giyside görsel unsurlar doğrultusunda kişisel tercihlerdir. Görsel nitelik taşıyan giyim unsurlarının kişiye ve yaşa göre çeşitlilik göstermesi ise ilgili pazarda farklı arayışlar doğurmaktadır.

Çalışmada farklı yaş gruplarındaki bayan giysi tüketicilerine, desen ve renk algısının sonucunda ortaya çıkan tercihi ölçmek adına bir görsel ölçek uygulanmıştır. Ölçeği oluştururken kullanılan 3 boyutlu giysi simülasyon programı benzer nitelik taşıyan çalışmalar adına ön fikir sunabilir.

Çalışma sonucunda desen ve renklerde tercihlerin yaşa ve giysi türüne göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Genel olarak tüm yaş grupları değerlendirildiğinde tişörtte en fazla etnik desenlerin ve mavi (riverside) renk tonunun; elbisede etnik ve çiçekli desenlerle mavi (riverside) renk tonunun ve etekte ekose desenlerle yine mavi (riverside) renk tonunun tercih edildiği sonucuna varılmıştır. Bunun yanında yaş gruplarına göre desen tercihlerine bakıldığında 3 giysi türü için de geometrik desende ve renk tercihlerine bakıldığında kırmızı (aurora red) renkte yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar olduğu görülmüştür. Anlamlı fark bulunan desen ve renk tercihlerindeki ikili karşılaştırmalarda ise en belirgin farklar 20 yaş altı ve 60 yaş üstünde çıkmıştır.

Araştırmadan elde edilen veriler hem giysi tasarımcılarına hem de giysi üreticilerine yönelik fikir sunması açısından önem taşımaktadır. Giyside renk ve desen algısının davranışa dönüşmüş şekli olan tercihlerin yaşa göre bilimsel verilere dayanarak açıklanması sektör ve pazar için önemlidir. Ayrıca araştırma benzer nitelikte başka bir çalışma olmaması ve bu konuda öncü nitelikte olması bakımından da önem teşkil etmektedir.

#### KAYNAKLAR

Anonim 1 (2016), [www.pantone.com](http://www.pantone.com)

Akoğlu C. ve Er A. (2006). Ürün Tasarımında Dönüşüm: Etkileşim Tasarımının “Yeni Tür” Ürün Tasarım Faaliyetindeki Rolü. 3.Ulusal Tasarım Kongresi’nde sunulmuş bildiri.

Çağlayan, S., Korkmaz, M., Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. Journal of Research in Education and Teaching. 3 (1), 160-173.

Gal, H., Linchevski, L. (2010). To See Or Not To See: Analyzing Difficulties In Geometry From The Perspective Of Visual Perception. Educ. Stud. Math. 74. 163-183.

GÜNAY, A. (2013). Giyside Sanatsal Yaklaşım. Akdeniz Sanat Dergisi. 4 (7). 51-54.

Karahmet Balcı, S. (2015). Sanat Eğitimi Alan Bireylerde Estetik Algı Oluşturmak İçin Görsel Kültür Eğitiminin Gerekliliği. The Journal of Academic Social Science Studies. 36. 465-477.

Memiş, A., Harmankaya, T. (2012). İlköğretim Okulu Birinci Sınıf Öğrencilerinin Görsel Algı Düzeyleri. Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi. 161 (27). 27-46.

Sözer, M., Tanyeli, U. (1986). Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi

## ANAOKULU ÖĞRENCİLERİNİN HAYAL GÜÇLERİNİ KULLANARAK RESİMSEL ANLATIM BECERİLERİNİN GELİŞTİRİLMESİ

Pesent DOĞAN

Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

### ÖZET

Toplumun en önemli dinamiği olan çocukların hayal gücünü geliştirici çalışmalara ilkökul öncesi dönemde başlanması gerektiği günümüz eğitim otoriteleri tarafından tespit edilmiş bir gerçektir. Bu bağlamda; Problem: İlkokula hazırlanan anaokulu öğrencilerine yaptırılan sanat eğitimi derslerindeki faaliyetler, okuma yazmaya yönelik becerilerini kapsamaktadır. Okul öncesi çocukta yaratıcı düşüncenin ortaya çıkmasını sağlayacak faaliyetlerin olmayışı problem olarak görülmüştür. Amaç: Okul öncesi çocukların yaratıcı düşüncelerini geliştirmek ilkökulda uygulanan sanat eğitimine hazırlamak. Bu genel amaç doğrultusunda çocuğun verilen herhangi bir hayali konu karşısında neler resmedebileceğini ortaya çıkartmak. Evren: Milli Eğitime bağlı bulunan Bayrampaşa Osman Gazi İlkokuluna bağlı okul öncesi sınıfını kapsamaktadır. Örneklem: Bu okulun anasınıfında bulunan 5-6 yaş gurubundaki 44 öğrenci ile yürütülmüştür. Yöntem: Nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışma çocuğun o günkü düşüncelerini hayal gücünü, pastel boya tekniğini kullanarak resmetmesini sağlamaya çalışmak şeklinde yürütülmüştür. Sonuç: Görülmüştür ki; okul öncesi çocukların yapmış oldukları bu çalışmada, o anki duygu ve düşüncelerini kendi yaratıcı imgelerini kullanarak ortaya çıkardıkları ve böylece geleceğe dönük yeteneklerinin geliştirilmesine yardımcı olunduğu saptanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Hayal gücü, yaratıcı düşünce, resimsel anlatım, anaokulu öğrencileri

### IMPROVING PRESCHOOLERS' EXPRESSION SKILLS PICTURESQUELY BY USING THEIR IMAGINATION

It is a fixed truth by today's education authorities that the studies which improve children's, the most significant dynamic of the society, imagination must be started in pre-school period. In this context; the problem: Activities that the preschoolers who are preparing for the primary education do in art courses involve reading and writing skills. It is a problem that there is not an activity that causes creative thinking to show up for the preschooler. The aim: To improve preschooler's creative thinking and prepare them for the art courses in primary education. In accordance with this general purpose, to find out what the kid can picturize in face of any given imaginary subject. Universe: It includes the pre-school class of Bayrampaşa Osman Gazi Primary School that is affiliated with National Education Ministry. The sample: It is performed with 44 preschoolers who are at the age of 5-6. The method: Qualitative research methodology is used. This study requires the child to picturize what is in the mind and the imagination with crayons. The result: It is confirmed that the preschoolers who had done this study showed their feelings and ideas of that moment by using their own creative image and this helped the preschoolers to improve future abilities.

**Key words:** Imagination, creative thinking, picturesquely expression, preschoolers.

### 1. GİRİŞ

Sanat eğitimi, günümüzde bireylerin gelişen teknoloji ve hayat standartları düşünüldüğünde bireylere psikolojik olarak bir rahatlama, kendini ifade etme yolu, durumlar üzerine düşündürme, üretebilmenin meydana getirdiği doyumları sağlama imkanı verebilmektedir. Sanat eğitimi denildiği zaman insanı ve insan yaşayışının merkezde olduğunu düşünebiliriz. İnsanlar sanatı bir ifade aracı olarak ele alıp, düşünceleriyle yoğurup çeşitli teknikler aracılığıyla kendileri anlatmaya çalışmışlardır. İlk mağara duvarı resimlerinden günümüze bir ifade yolu olarak sanat, sürekli gelişerek kendini insanoğlunun bir parçası haline getirmiştir. İnsanı etkileyen ve insanın bir uğraşısı olan sanat, çeşitli araştırmacıları ve eğitimcileri etkilemiş ve insan üzerinde etkileri de tartışılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalar sadece yetişkin üzerinde kalmamış, insanın doğumuyla birlikte erken yaşlardan yetişkinliğe kadar sanat eğitiminin etkililiği üzerine düşünülmüştür.

Erken çocukluk dönemi, bireylerin bilişsel, psikolojik, sosyal, özbakım, psikomotor alanları düşünüldüğünde en hızlı geliştiği ve bireyler için kalıcı öğrenmelerinin olduğu, dikkat edilmesi gerek bir dönemdir. Böyle bir dönemde sanat eğitimi almış olan öğrencilerin geleceğin biyolojik ve psikolojik olarak sağlıklı, mutlu, kendini ifade edebilen toplumlarını oluşturabilecek olması araştırmacılar tarafından ön görülebilmektedir.

Sanat eğitimi, tek boyutlu düşünülecek bir eğitim değildir. İçeriğinde özel alanları taşımakla birlikte bu özel alanların da birbiriyle ilişkisi vardır. San (1983), resim, heykel, mimari, görsel, iletişim, fotoğraf, sinema, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, çevre, sorunları, tasarım güzel sanatların tüm alanlarını içerdiğini belirtmiştir. Dar anlamda da resim, üç boyutlu çalışmalar, grafik, tasarımı kapsar.

Bu araştırmada ana okulu öğrencilerinin hayal güçlerini kullanarak resimsel anlatım becerilerini geliştirmeleri üzerinde dururken, sanat eğitimi alanlarından resim sanatının bireyin gelişimi üzerinde ki etkilerini değerlendireceğiz.

Resimsel anlatım tekniği, bireylerin düşüncelerini hayal güçlerini kullanarak birçok resim malzemeleriyle somut bir anlatım oluşturmalarıdır. Anaokulu öğrencileri dönemleri gereği canlı, dinamik, duygusal özellikleri yoğun, dış uyaranlara açık bir dönemdedir (Artut, 2007, s. 1). Bu nedenle resim sanatı içinde taşıdığı dinamizm ile erken çocukluk döneminde olan öğrencilerin ilgisini çekmektedir. Hayalinde canlandırdığı bir durumu, boyalarıyla kağıda döken bir öğrenci, somutlaştırdığı durum karşısında kendini ifade ettiği için bir haz almaktadır. Çocuğun haz almasında, yapacağı çalışmayı çeşitlendirirken yaratıcılığını sergilemesi ve yeni heyecanla karşılaşması da şüphesiz rol oynamaktadır.

Kırıçoğlu (2002), ‘Sanatta Eğitim’ adlı kitabında okullarda yaratıcılık üzerine, bütün yapılan sanat etkinliklerinde yaratıcılık düşünülmemekte midir? Salt beceri eğitimine yönelen çalışmalar yaratıcı mıdır? Kimi zaman kullanılan araçlar yaratıcı diye tanımlanırken bu düşünce doğru mudur? Ve aynı zamanda da süreç ve sonuç olmak üzere yapılan çalışmayla ilgili hangi durum önemlidir, konusunu tartışmıştır.

Bu araştırmada anaokulu öğrencileriyle uygulanan resimsel sanat tekniği uygulamasının öğrencilere etkisi üzerine bir durum örneği gösterilmek istenmektedir. Böylelikle anaokulunda yapılacak olan resimsel sanat etkinliği çalışmaları üzerine düşünülmesi amaçlanmaktadır.

### **1.1. Araştırmanın Amacı ve Alt Amaçlar**

Bu araştırmada Osmangazi ilkokulu 5-6 yaş öğrencilerinin hayal güçlerini kullanarak resimsel anlatım tekniklerini kullanma becerilerini geliştirebilecekleri üzerinedir.

Alt amaçlar

1. Öğrenciler önceki deneyimleri ve hayallerini kullanarak herhangi bir konu üzerinde resimsel anlatım teknikleri ile kendilerini ifade edebiliyor mu?
2. Öğrenciler ürünlerini oluştururken özgürce kendilerini ifade etmişler midir?
3. Öğrenciler, etkinlik esnasında yaratıcılıklarını ortaya koyarken keyif almışlar mıdır?
4. Öğrenciler büyük grup çalışması içerisinde hayallerini kullanarak resimsel anlatım tekniğini kullanabilmişler midir?

## **2. YÖNTEM**

Bu araştırmada nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Nitel araştırma algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konarak incelendiği gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı araştırma yöntemidir (Yıldırım



ve Şimşek, 2013, s.45). Araştırmada, anaokulu öğrencilerinin hayal güçlerini kullanarak resimsel anlatım becerilerinin geliştirilmesi durumuna bakılmıştır. Nitel sözcüğü belli ortak özelliklerin paylaşılması ile ortaya çıkan yaklaşımları vurgulamaktadır. Nitel araştırmalarda, olguların olayların ya da davranışların gerçekleştiği doğal ortamda çalışılır. Araştırmacı verilere doğrudan kaynağından ulaşır. Durumlarla ilgili detaylı betimlemeler yapılır. Olayların neden ve nasıl gerçekleştiğine odaklanılır. Sentezlenerek elde edilen bilgiden hareketle ikna edici genellemeler yapılır (Büyüköztürk ve diğ., 2008, s. 234-235).

## 2.1. Katılımcılar

Yaş	5-6 Yaş	
Öğrenci Cinsiyeti	Kız	Erkek
Öğrenci Sayısı	20	24
Toplam Öğrenci	44	

Tabloda da görüldüğü üzere, katılımcılar Osmangazi ilk okulu anasınıfı öğrencilerinin iki sınıftaki toplam mevcudiyetinden oluşmaktadır. Araştırmaya 20 kız öğrenci ve 24 erkek öğrenci katılmıştır.

## 2.2. Uygulama ve Verilerin Toplanması

Okul öncesi öğretmeni, Uzman Merve Tezel'in hazırlamış olduğu okul öncesinde görsel sanat eğitimi konulu tezinden dolayı, konu hakkında ilgisi olduğu için gönüllü olarak Temel sanat eğitimi dersini iki dönem takip etmiştir. Buradan oluşan bir ön bilgiyle alan bilgisi kuvvetli kişilerin okul öncesinde yapacakları uygulamanın çocuklara katkısı olabileceği konusunda hem fikir olduğumuzdan Marmara Üniversitesi ile Osmangazi ilkokulu ortak bir çalışma yapmaya karar verilmiştir.

Osmangazi ilk okulu anasınıfı C ve D şubelerinde eş zamanlı olarak deniz canlıları konusu pastel boya resimsel anlatım tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Temel Tasarım Eğitimi dersi 1. Sınıf öğrencileri eşit olarak iki sınıfta bulunmuştur. Okul öncesi öğretmenleri rehberliğinde ve temel sanat eğitimi öğrencileri yönlendirmeleriyle sınıflarda 22 şer ve toplamda 44 öğrenciyle bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Temel sanat eğitimi öğrencileri önce çocuklarla deniz canlıları hakkında konuşmuştur. Ardından resim kağıdı ve pastel boya çocuklara verilerek hayallerindeki deniz canlılarını yapmaları istenmiştir. Deniz canlılarını oluşturan öğrenciler resim kağıdından yaptıkları resmi kesip temel sanat eğitimi öğrencilerinin hazırlamış olduğu büyük deniz alanına çalışmalarını yapıştırmışlardır. Etkinlik sonunda yapılan çalışma çocuklarla birlikte değerlendirilip okul panosunda sergilenmiştir.

## 3. BULGULAR

Araştırmada, 5-6 yaş öğrencilerine, yönergelerle deniz canlıları düşündürülmüş ve hayallerini kullanarak resimsel anlatım teknikleriyle düşündüklerini aktarmaları sağlanmıştır. Araştırmada aşağıdaki amaçlara doğrultusunda şu bulgular elde edilmiştir.

### 1. Öğrenciler önceki deneyimleri ve hayallerini kullanarak, herhangi bir konu üzerinde resimsel anlatım teknikleri ile kendilerini ifade edebiliyorlar mı?

İki sınıftaki öğrenciler, hayalleri ışığında pastel boya tekniği ile deniz canlılarını oluşturmuşlardır.



Resim 1: Emine'nin balığı.



Resim 2: Esmenur'un deniz canlısı.



Resim 3: Deniz canlıları çizerken öğrenci paylaşımları.

## 2. Öğrenciler ürünlerini oluştururken özgürce kendilerini ifade etmişler midir?

Öğrenciler istedikleri deniz canlıları ya da eklemek istedikleri herhangi bir şeyi özgürce resimlemişlerdir. Öğrenciler istedikleri renkleri kullanmışlardır. İstedikleri biçimde deniz canlılarına model vermişlerdir.



**Resim 4: Emir'in deniz canlısı.**

**3. Öğrenciler, etkinlik esnasında yaratıcılıklarını ortaya koyarken keyif almışlar mıdır?**

Öğrenciler sınıf ortamında resim öğretmenliği öğrencileri ile güzel paylaşımlar yaşamış ve keyifle etkinliklerini yapmışlardır. Etkinlikte ayağa kalkabildikleri, istediklerini çizebildikleri ve büyük grupla çalıştıkları için mutlu görünmüşlerdir.



**Resim 5: Yapılan resimlerin ortak bir deniz alanında birleştirilmesi.**

**4. Öğrenciler büyük grup çalışması içerisinde hayallerini kullanarak resimsel anlatım tekniğini kullanabilmiş midir?**

Öğrenciler bireysel yapmış oldukları sanat etkinliklerini ortak bir deniz alanında birleştirmiş ve sanat etkinliği büyük grup çalışmasına dönüştürülmüştür.



**Resim 6: Ortak alanın oluşturulması.**



**Resim 7: Birlikte etkinlik yapıyoruz.**

#### **4. TARTIŞMA VE SONUÇ**

Araştırmanın bulguları ışığında,

**1. Öğrenciler önceki deneyimleri ve hayallerini kullanarak, herhangi bir konu üzerinde resimsel anlatım teknikleri ile kendilerini ifade edebiliyorlar mı? Sorusuna ilişkin sonuç ve tartışma.**

Bulgularda görüldüğü üzere, öğrenciler pastel boyalarla hayallerini kullanarak resimsel anlatım tekniğiyle duygu ve düşüncelerini resimlerde görüldüğü gibi aktarabilmiştir. Buradan şöyle bir çıkarım yapılabilir ki, öğrenciler gerekli deneyimleri yaşayıp ya da üzerinde konuşulup hayal kurdurtularak kendilerini gelişimleri düzeyinde anlatabilirler.

Okul öncesinde uyarınların bol olduğu, zengin malzemelerle çevrelendirilmiş ortamlarda çocukların deneyimler yaşaması çocukların yaratıcılıklarını olumlu yönde etkileyebilmektedir (Abacı, 2006, s.10). Çocuklar bu aktiviteleri düzenli olarak yaptıkça yaratıcılıkları da zamanla gelişebilir. Bu nedenle bu aktivitelere hiç fırsat verilmeyen okul ortamlarında çocukların yaratıcılıklarının nasıl gelişebileceği bir tartışma durumudur.

## 2. Öğrenciler ürünlerini oluştururken özgürce kendilerini ifade etmişler midir?

Bulgularda görüldüğü üzere, öğrenciler istedikleri gibi resimlerini yapmıştır. Resim bölümü öğrencileri hiçbir yaratıcılığı önleyici yönergede bulunmadıkları için öğrencilerin çalışmaları özgün olmuştur. Buradan öğrencilere fırsatlar verildiğinde özgün anlatımlar ortaya çıkarabileceklerini söylememiz yanlış olmaz.

Kehnemuyi (1974) 'ye göre, artık çocuğa resmin nasıl çizildiği değil, coşturucu konularla onu doğru bir yola aktarıp resmin yapılması sağlanıyor. Onu kendi özgür gidişine bırakıp hiçbir zaman resmin yapılışına karışılmıyor. Bizler gibi çocukların da öz anlatımı vardır. Doğru bir eğiticinin elinde sanat dersleri alan her çocuğun özgür ve yaratıcı olması sağlanır. Bu nedenle sınıf için uygulamalarda öğretmenlerin, öğrencileri ne derece özgür bırakıp özgünlüklerini sağladıkları konusu, üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur.

## 3. Öğrenciler, etkinlik esnasında yaratıcılıklarını ortaya koyarken keyif almışlar mıdır?

Bulgularda görüldüğü üzere, resim bölümü öğrencilerinin öğrencilerle birebir ilgilenilmesi ve dışarıdan sanat eğitimi almış bir kişinin sınıfta olup öğrencilerle ilgilenmesi öğrencileri mutlu etmiş ve birlikte etkinlikleri gerçekleştirmişlerdir.

Tezel (2015), çocukların görsel sanat etkinliklerini sadece bir yetenek etkinliği gibi algılanmasını engellemek için, çocukları eleştirmeden, keyif alması sağlanarak süreci çocukların haz alarak yaşamasını desteklemeyi önermektedir.

Okul öncesi çağların duygusal olarak coşkunu düşüldüğünde; okul öncesi öğretmenlerinin doğru şekilde çocukların yaratıcılıklarını ortaya çıkaran etkinlikleri düzenlemesinin, çocukların keyif almalarını sağlayarak psikolojik olarak rahatlamalarını sağlayabilecekleri, üzerinde durulması gereken bir tartışma konusudur.

## 4. Öğrenciler büyük grup çalışması içerisinde hayallerini kullanarak resimsel anlatım tekniğini kullanabilmişler midir?

Bulgularda görüldüğü üzere, öğrenciler bireysel olarak başladıkları çalışmalarını sosyal bir ortamda en son ortak bir alanda birleştirerek grup çalışmasına dönüştürmüştür. Bunu yaparken öğrencilerin büyük grup içerisinde de kendilerini ifade ettikleri görülmüştür. Resimsel anlatım tekniğinin büyük grupla birlikte yapılabileceği bulgularda da görüldüğü gibi düşünülebilir.

### KAYNAKÇA

Abacı, O. (2006). Okul Öncesi Dönem Çocuklarında Görsel Sanat Eğitimi.

Artut, K. (2007). Okul Öncesinde Resim Eğitimi. Ankara. Anı Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, H. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. 12. Baskı. Ankara. Pegem Akademi.

Kehnemuyi, Z. (1974). Çocuğun Resim Eğitimi. İstanbul. Redhouse Yayınevi. Ankara. MEB, 2006.

Kırıçoğlu, O. T. (2002). Sanatta Eğitim. Ankara. Pegem A Yayıncılık.

Tezel, M. (2015). 2007-2014 Yılları Arasında Okul Öncesi Öğretmenleri Tarafından Hazırlanmış Görsel Sanat Eğitimi Etkinlikleri Yönergelerinin Okul Öncesi Görsel Sanat Eğitimi Ölçütlerine Göre İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yıldırım, A. Ş. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## ELMA MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ANALİZİ

Esra KESKİN

Yrd. Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

### ÖZET

Elma çok eskiden beri bilinen bir meyve olarak sanat da sık kullanılan bir motiftir. Elma ve elma ağacı hakkında birçok mitos bulunmaktadır. Bu mitoslar içerisinde en önemlilerden biri kavga tanrıçası Eris'in, Kral Peleus ve Thetis'in düğün törenlerine davet edilmemesi üzerine intikam almak amacıyla "En güzeline" diye yazılı elmayı ortaya atmasıdır. Böylece Hera, Afrodite ve Athena arasında galip olma amacıyla kıyasıya bir yarış başlayacak ve nihayetinde olaylar zinciri Truva Savaşı ile son bulacaktır. Tevrat'ta ve Kuran'da ise elma, Tanrı tarafından yasak edilmiş ağacın meyvesidir. Âdem ve Havva şeytanın kendilerini kandırması sonucunda yasak meyveyi yemeleri sonucunda cennetten kovulmuşlardır. Hıristiyanlık inancında elma insanın günah yükünü ve kurtuluşu sembolize etmektedir. Osmanlı Devleti'nde ise kırmızı elma ulaşılacak olan bir hedef veya fethedilecek olan bir yerdir. Sembolik, mitolojik ve kültürel bir obje olarak elma motifi birçok toplumda farklı kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu bildiri kapsamında elma motifi geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisindeki toplumsal aktarımının ikonografik ve ikonolojik açıdan ele alınarak, kısa bir analizi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Elma motifi, Elma Ağacı, Hitit, Karm, Çorum.

## ANALYSİNG APPLE MOTİF THROUGH İCONOGRAPHİC AND İCONOLOGİC METHODS

### SUMMARY

Apple is a motif commonly used art as a fruit known since ancient times. There are many myths about apples and apple trees. One of the most important myths is the fight of goddess. Eris was not invited to the wedding ceremony of the King Peleus and Thetis in order to take revenge on "the most beautiful" she is throwing out the written apple. So Hera, Aphrodite and Athena start a rival in order to be victorious and the chain of events ultimately was end with the Trojan War. In the Old Testament, and the Qur'an, There was forbidden the fruit of the tree by God. Adam and Eve were expelled from heaven as a result of eating the forbidden fruit. But, We don't know which tree. The burden of human sin and salvation apple is a symbol of the Christian faith. In the Ottoman Empire, red apple is the goal is to be achieved or a place to conquer. Apple motif emerges as the Symbolic, mythological and cultural objects with different compositions in many societies. In this paper, under the apple motif from past to present in historical process by considering the social transmission of iconographic and iconological perspective, a brief analysis is made of.

**Keywords:** Apple motif, Apple Tree, Hittite, Karm, Çorum.

### 1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi içerisinde, toplumların konuştukları ana dilin haricinde, konuları kısa ve öz olarak tanımlayan sembolik şekil, ifade ve kavramlarla dolu farklı bir dilleri daha olduğu bilinmektedir. Toplumdan topluma farklılık gösteren ve nesiller boyu aktarılan bu dili çözümleyebilmek için konuyu farklı açılardan ele alarak, kökenine inebilmek gereklidir. Ancak bu sembolik dilin anlaşılabilmesi, mevcut verilerin azlığı ya da çokluğuna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu bildiride, elma motifinin insanlık tarihi içindeki sembolik kullanımı ele alınarak ikonografik ve ikonolojik yöntemlerin ışığı altında kısa bir analizi yapılmaya çalışılmıştır.

İkonografi, düşünce ve imge arasındaki ilişkiyi çözümleyerek sanat yapıtının daha iyi anlaşılmasını sağlayan bilimsel bir yöntem olarak tanımlanabilir (Rona, 1997:837). İkonoloji ise dinsel simge ve biçim öğelerinin tarihini inceleyerek sanat tarihi araştırmalarına yardımcı olan bir disiplin olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1996:112). Her iki yöntemde sembolik anlatımlı, apokaliptik temaların sanata aktarımında meydana gelen değişimlerin anlaşılmasında yol göstericidir.

Elma'nın Anadolu'da bilinmekte olduğuna dair en eski yazılı kaynak, yaklaşık M.Ö. 2000 yıllarına tarihlenen Anadolu'nun ilk merkezi yönetimini kurmuş olan Hitit Devletine ait Boğazköy'de ele geçen çivi yazılı tabletlerdir. Bu tabletlerde geçen bilgilere göre Prohattice “šaḫat”, hurice “hinzuri” ve Hititçe “ḫaḫhur” elma anlamına gelmektedir. Boğazköy tabletlerinde, Hitit kralının koyduğu kanunla elma ağacını koruma altına almış olması, bu meyvenin o devirde Hitit ekonomisine büyük katkı sağladığını göstermektedir. Hititlerde, ekonomik değeri haricinde, elma diğer yaş meyvelerle birlikte genellikle kùltte tanrılara sunulan ve kutsal yerlere konulan meyvelerden birisidir. (Ertem 1987: 60-64). Antik Mısır'da “dph” olarak adlandırılan elma, 19. Hanedanlık sırasında Piramses'in sarayının bahçesinde bulunduğu ve III. Ramses'in bir sepet dolusu elmayı Nil Tanrısı'na adak olarak sunduğu yazılı kaynaklarda geçmektedir (Uhri, 2011:206-207).

Soğuk ve geçiş iklimine sahip bölgelerde kolaylıkla yetişen elma ağacının bulunduğu geniş coğrafya içerisinde farklı kültürlerde farklı adlarla anıldığı görülmektedir. Bu nedenle elma kelimesinin kökeni hakkında birçok farklı görüş bulunmaktadır<sup>1</sup>. Ancak söz konusu meyvenin ana yurdu kabul edilen Orta Asya, Kazakistan bölgesinde kullanılan “alma” sözcüğünü kelimenin çıkış yeri olarak düşünmek daha doğrudur. Kazakistan'ın başkenti olan “Alma-Ata ya da Almalık” elma yurdu anlamına gelmesi de bu görüşü desteklemektedir. Alma kelimesi Moğol, Mançu ve Fin-Ugor dillerine de yayılmıştır. Kaşgarlı Mahmud, 11. Yüzyılda Batı Türkleri ile Oğuzlar'ın elmaya “alma”, Doğudaki Türklerin ise “almıla” dediklerini yazmaktadır (Ögel, 1987:280-281).

## 2. ELMANIN SEMBOL OLARAK KULLANILMASI

Elma çok eskiden beri bilinen bir meyve olarak insanlık kültür tarihi içinde birçok yazılı kaynaktan geçmektedir. Bildiri içerisinde, çok geniş bir coğrafya içerisinde yaygın olarak karşımıza çıkan elma konulu metinler özet olarak sunulmuştur.

Sümer mitolojisinde İnana, Akad mitolojisinde iştâr olmuştur. Aşk tanrıçası İştâr'ın içerisinde geçtiği bir duada, erotik bir sembol olarak kullanılan elma ve nar üzerine söylenen sözler ile şöyle bir aşk büyüsü yapılmaktadır (Uhri, 2011: 208);

*“kadınların en güzeli aşkı yarattı! Elma ve narlara bayılan iştâr, arzuyu yarattı. Ey aşk taşı kalk ve in! Haydi benim için iş başına! Çiftleşmemizi yönetecek olan İştâr'dır. Bir elma ya da nara bakarak bu sözleri üç kez tekrarla, sonra da bu meyveyi arzuladığın kadına yedir.”*

Yunan mitolojisinde elma ile ilgili çok sayıda mitos mevcuttur. Bunlardan birisi Yunanca “melos/elma” anlamına gelen bir gençle ilgilidir. Yunan mitolojisinde elma ağacının, aşk tanrıçası Afrodit tarafından yaratılmasının konu edildiği bu mitos şöyledir; Delos'lu bir genç olan Melos, ülkesinden ayrılarak Kıbrıs'a yerleşir. Kıbrıs'ta kral olan Kinyras, Melos'un iyi bir delikanlı olduğunu düşündüğünden onu oğlu Adonis ile arkadaşlık etmesini ister. Adonis ve Melos çok iyi arkadaş olurlar. Melos'tan çok hoşnut olan Kral, ona olan sevgisi nedeniyle akrabası olan Pelia ile evlendirir. Melos ve Pelia'nın bir oğulları olur. Ona da Melos adı konur. Ancak Melos çok sevdiği arkadaşını bir yaban domuzunun öldürmesi üzerine üzüntüsünden kahrolur ve bunalıma girerek, kendisini bir ağaca asar. Bu sebeple ağaca Melos adı verilir. Kocasının acısına dayanamayan Pelia'da kendisini aynı ağaca asar. Buna üzülen Tanrıça Afrodit, Melos'u ağacın meyvesi “elma”ya, Peliayı ise en sevdiği kuş olan

<sup>1</sup> Elma kelimesinin etimolojisi hakkındaki görüşler için bkz. Uhri, 2011:206-207.

güvercine dönüştürür. Afrodit, Melos ve Pelia'nın bir delikanlı olmuş oğlunu ise Delos'a gönderir ve Melos orada kendi adını verdiği şehri kurar (Gezgin 2010: 69).

Yunan Mitolojisinde diğer bir hikâyede en güçlü insan olarak kabul edilen Heraklius ile ilgilidir. Heraklius'un ölümsüzlüğü yakalaması için yapması gereken görevlerden birisi de Batı Kızlarının (Hesperid'lerin) bahçesinde yer alan elma ağacının altın elmalarından getirmesidir. Tüm tanrıların başı olan en büyük tanrı Zeus'un eşi olan Hera'ya ait olan bu bahçe yüz başlı ejderha ve hesperidler tarafından korunmaktadır. Heraklius bahçeye gelince Dünya'yı sırtında taşıyan Atlas'tan elmayı alması için yardım ister. Heraklius Dünya'yı sırtlanır, Atlas elmaları alır. Tekrar dünyayı taşımak istemeyen Atlas'a, bir dakikalığına tut, başıma yastık koyayım diyerek ikna eder. Elmaları alarak ülkesine geri döner. Heraklius elmaları Athena'ya armağan eder. O da elmaları Batı Bahçesi'ne geri götürür (Cömert, 2010:111-112)<sup>2</sup>.

İlyada Destanında, Kral Peleus Thetis evlenirken düğüne kavga tanrıçası Eris haricinde tüm tanrı ve tanrıçaları davet ederler. Buna kızan Eris düğüne giderek üzerinde “ en güzeline” yazan bir elmayı Hera, Afrodit ve Athena'nın önüne atar. Böylelikle tarihte ilk güzellik yarışmasını elma meyvesi ile sembolize edildiği anlaşılmaktadır. Bu yarışmada Tanrıların dağı olarak kabul edilen İda Dağı'nda (Balıkesir, Edremit, Kaz Dağı) çobanlık yapan, Paris'ten hakemlik yapması istenir. Her tanrıça Paris'i ziyaret ederek kendisini en güzeli olarak seçmesi halinde çeşitli vaatlerde bulunurlar. Hera kendisini seçerse Asya Krallığını, Athena kendisini seçerse akıl ve başarı vereceğini, Afrodit ise güzeller güzeli Helena'nın aşkını vereceğini söyler. Bunun üzerine Paris Elma'yı Afrodit'e verir. Paris evli bir kadın olan Helena'yı ikna ederek Sparta'dan Truva'ya kaçıtır. Böylece Helena'yı geri almak amacıyla Atina ve Truva arasında, Truva'nın yenilmesi ile sonuçlanan bir savaş başlar (Cömert, 2010: 127-129).

Elma, dairesel formu ve sarıdan kırmızıya değişen tonlarda rengi nedeniyle güneşe benzetilerek, tıpkı güneşin tüm evreni aydınlatması gibi sembolik anlatımlarda evrenin hâkimiyetine egemen olmanın imgesi oldu. Etrüsk dönemine ait bir sınır taşı ve mezar steli üzerinde Jüpiter'in tahtında veya kare kaideli bir tabure üzerinde küre tasviri görülmektedir. Roma İmparatorluk sikkelerinde Jüpiter'in İmparatora bir küre verirken tasvir edildiği görülür. Bir diğer örnekte ise Roma İmparatoru Trajan varisi olan Hadrian'a hâkimiyetini sembolize eden bir küreyi uzatmaktadır (Litewood, 1968: 173).

Tevrat'ın “Tekvin ya da Genesis” denilen ve insanın yaratılışının anlatıldığı bölümde, Tanrı tarafından insana meyvesinin yenmesinin yasak olduğu “iyiyi ve kötüyü bilme ağacından” bahsedilir. Tanrı, Adem ve Havva'ya bu ağacın meyvesini yememelerini, aksi takdirde öleceklerini söyler (2:8-17). Fakat kadın, ağacın meyvesinin yenmesi güzel, görünüşü hoş ve bilgi arzusu uyandırıcı olduğunu sezmiş olmalı ki hilekar yılanın ona gelip “*o meyveden yediğiniz vakit gözleriniz açılacak ve iyiyi kötüyü bilerek Allah gibi olacaksınız*” sözlerine inanarak kocasını da ikna ederek yasak edilen meyveden yedi. “*O zaman ikisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler. Utandıkları için incir yaprakları ile mahrem yerlerini örttüler*” (3:1-7). Kur'an-ı Kerim', Bakara (2-35) suresinde ise Adem ve Havva'ya yasak edilen ağacın hakkında şöyle bir bilgi mevcuttur; “*Dedik ki: “Ey Âdem! Sen ve eşin cennete yerleşin. Orada dilediğiniz gibi bol bol yiyin; ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zalimlerden olursunuz.*”

Hıristiyanlık dininde, “ilk günah ve cennetten kovuluş” konusu yaygın olarak resim sanatında karşımıza çıkar. Adem ve Havva'nın tasvir edildiği sahnelerde iyiyi ve kötüyü bilme ağacı, elma ağacı

<sup>2</sup> Bu konunun farklı versiyonları çeşitli sanat eserlerinde görülmektedir. M.Ö. 460 civarına tarihlenen Olympia'da, Zeus Tapınağı'nın metopunda, Herakles dünyayı sırtında taşıırken, Arkasında Athena ona destek vermekte, Atlas ise elinde tuttuğu altın elmaları Atlas'a doğru vermek için uzatmaktadır. Bkz. Carpenter 2007: 133-134; resim 209; British Müzesi'nde bulunan, M.Ö. 5. yüzyıla tarihlenen kırmızı figürlü bir Attika Hydria'sı (su kabı) üzerinde, aslan postu üzerinde oturan Herakles, altın elma ağacının bulunduğu Hesperidler (periler) bahçesinde görülmektedir Bkz Smith, 2011: 2003, Fig. 1.1-1.3.



olarak resmedilmektedir. Oysaki tüm kutsal kitaplarda bu ağacın elma olduğuna dair bir bilgi mevcut değildir. Kutsal kitaplarda söz konusu edilen meyvesi yasak olan bu ağaç, tarihsel süreç içerisinde değişmiş ve elma ağacına dönüşmüştür. Bu dönüşüm büyük olasılıkla Yunan mitolojisinde cinselliğe gönderme yapan bir meyve olarak bilinen elmanın, kültürel aktarım sonucunda, Erken Hıristiyanlıkta veya Ortaçağda Kilise babaları tarafından dinsel bir sembol olarak tercih edilmiş olmasıdır (Yerasimos 1999: 291-332; Uhri, 2011: 213) .

Amasya’da yapılan bir kazı sonucunda ortaya çıkarılan 4.yüzyıla tarihlenen bir Roma Villası taban mozağında elma ağacı tasviri mevcuttur<sup>3</sup>. Realist bir üslupla betimlenmiş olan ağacın elmaları ve ağacın hemen altında dolaşan kuşlar görülmektedir (Resim 1). Geç Roma Döneminde, Paganizm ve Hıristiyanlık inancının bir güç mücadelesi içerisinde olduğu görülür. Hıristiyanlık dini, başa geçen imparatorun düşüncesine göre yasak veya meşru kabul edildiği dönemlerden geçmektedir. Hıristiyanlık dininden çok önce var olan çok tanrılı inanç sistemine sahip olan köklü dinsel kurumlar, rahipler ve onlara inanan Roma halkının baskısı da imparatorun Hıristiyanlara karşı bakışını etkilemektedir. Diğer yanda İmparatorluğun doğusunda (Mezopotamya, bugünkü Filistin, İsrail) yaşayan ve tek Tanrılı dini temsil eden Yahudilik inancına sahip olan insanlarda bu yeni dinsel inancı, kendi dinlerine karşı bir tehlike olarak görüyorlardı. Büyük zulümlara maruz kalan ilk Hıristiyanları ibadetlerini gizli olarak yapıyorlardı. Böyle bir ortam sembolik bir dilin ortaya çıkmasına sebep olan şartları da hazırlamış olmalıdır. Bu bağlamda Amasya’da ortaya çıkarılan mozaikte betimlenen elma ağacı cenneti gösteren, dinsel sembolik bir anlatımın parçası olabileceği gibi diğer yandan Strabon’da geçen elma ağaçları ile bilinen Amasya Şehrini de sembolize etmiş olabileceği düşünülebilir (2000: XII/3, 15). Amasya elması, çok eskiden beri bilinmekte olup, Dünya genelinde yetişen elma türleri arasında marka bir ürün olarak tanınmaktadır.

Resim 1. 2013 yılında Amasya ili, Yavru Köy Kazısı’nda açığa çıkarılan elma ağacı mozaği.

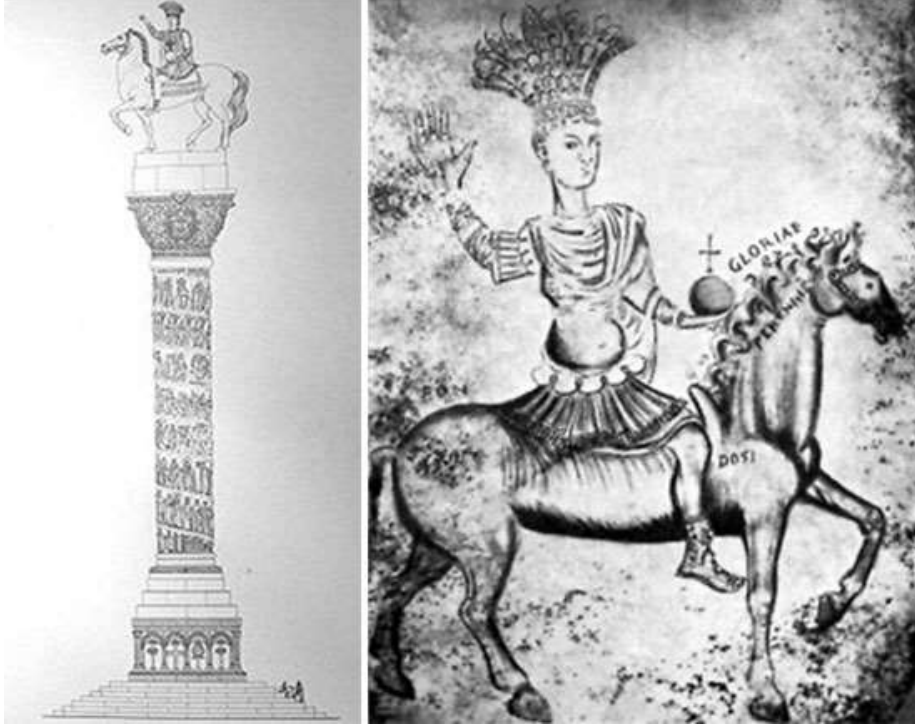


<sup>3</sup> Amasya İli, Roma Dönemi kazısı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Keskin, 2015: 285-293.

Stefanos Yerasimos'a göre ağacın üç oluşum aşamasından vardır; başlangıçta tek ağaç, kuru ağaç ve bir sınırı belirleyen ağaç. İlk ve ikinci aşama için Tevrat'da (Daniel, 4: 10-15) tek başına canlı olan bir ağacın, Tanrı'nın gazabına uğradığında kuruyan ağaçtan bahsedilir. çüncü aşama ise, Kur'an'da (Necm suresi, 13. ve 14. ayetler) geçen Sidretü'l Münteha denilen Arşın sağ yanında, hiçbir yaratığın ötesine geçemediği bir ağaç bulunmaktadır. Musevi geleneğinde, serpilip boy atmış olan ağaç, Hıristiyanlıkta insanların günahları nedeniyle suyu çekilmiş, kurumuştur. Müslüman geleneğinde ise insanların dünyası ile Tanrının dünyası arasındaki kesin ve değişmez sınırı belirler. Yerasimos, ağaç teması bu aşamalar sırasında kültürel değişimler ve kaymalar sonucunda elma ağacına dönüşmüş olduğunu ileri sürmektedir (1999: 291-294). Yazar, kutsal kitaplarda geçen bu ağaçların elma ağacına dönüşme sürecini ise bazı apokaliptik metinler ile de desteklemektedir. Ancak göstermiş olduğu örnekler söz konusu ağaçların elma ağacına dönüşmesinden farklı olayları anlatır. Yazarın ağaçtan elmaya giden yolda, kutsal kitaplarda adı geçen ve dinsel açıdan çok önemli olan bir ağaçtan ise söz etmemesi de ilginçtir. Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasına neden olan iyiyi ve kötüyü bilme ağacının kültürel aktarım sonucu elma ağacına dönüşmüş olması daha akla yatkın görünmektedir.

Hıristiyanlık inancının sembolik anlatımı içerisinde elma sıradan insan için ölümlülüğü simgelemektedir. Öte yanda İsa elinde bir elma tutar ise bu insanlığın kurtuluşunu göstermektedir (Ferguson, 1966: 28). Zaman içerisinde elmanın küre şeklinde formu üzerine bir haç ekleyerek bu iki anlatım birbirine kaynaştırılmıştır. Bu ikili anlatımda elma ya da küre ölümlü olan bu dünyayı sembolize ederken, onun üzerinde duran haç adeta Dünyaya hükmeden, onun üzerinde ve ondan daha büyük bir güç olduğunu, Hıristiyanlığa inananların ölümsüzlüğünü ve öbür dünyayı/ahireti sembolize etmektedir. Bu sembolik anlatım, özellikle imparatorluk tasvirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık 500 yıllarına tarihlenen bir fildişi diptikte, Roma İmparatoru Anastasius'un (491-518) eşi İmparatoriçe Ariadne sol elinde asa, sağ elinde üzerinde haç bulunan bir küre tutmaktadır (Brown 2000: 16). 6. Yüzyılda, Doğu Roma İmparatorluğunda yaşayan Prokopios tarafından yazılan Konstanopolis(İstanbul) şehrindeki yapılardan ve anılardan bahsedilen bir gizli tarihi yazmada bu konu ile ilgili önemli bir bilgi edinmekteyiz. Eserde, İmparator Justinianus'un (527-565) devasa heykeli şöyle anlatılmaktadır (1994: 24-25): “*Senato binası (bouleuterion-curia) önünde Augustation dedikleri bir Pazar yeri vardır. Orada sayısı yediden az olmamak üzere taş sıralar yer alır; bunlar dörtgen bir biçim oluşturarak uçlarda birbirleriyle sağlamca birleşirler. Her bir sıra, bir alttaki sıraya göre daha dar olduğundan taşların çıkıntı yaptığı yerler birer basamak oluşturur, öyle ki, halk bir araya toplandığında bu basamaklara oturur. Taşların en üstünde olağanüstü büyüklükte bir sütun yükselir; .....Sütunun üstünde çok büyük bir tunç at heykeli vardır, atın yüzü doğuya dönüktür ve görülmeye değer niteliktedir. At, ileriye doğru adın atacakmış gibi sol ön ayağını kaldırmıştır, diğer ayağıyla da atacağı bir sonraki adıma hazır durumda taşa basar; arka ayakları ise harekete karar verdiğinde ilerleyecek şekilde birleşiktir. Atın üstünde imparatorun çok büyük bir tasviri vardır ve tasvir, Akhilleus tarzındadır, yani bu adla anılan giysi içindedir. Nitekim imparator, ayaklarına yarım çizme giymiştir, bacaklarında baldır zırhı yoktur, kahramanlara özgü göğüslük zırhı taşır ve başına bir miğfer geçirmiştir; heykel, ışık saçarak hareket ediyormuş gibi görünür; şiirsel bir anlatımla buna haklı olarak sonbahar yıldızı denilebilir. İmparator doğan güneşe doğru bakmakta, atını bana kalırsa, Perslerin üstüne sürmektedir; sol eliyle küresini taşır; yontucu bununla, karaların ve denizlerin onun egemenliği altında olduğunu anlatmak istemiştir. Ne kılıç ne mızrak ne başka bir silah taşır, sadece, kürenin üstünde, İmparatorluğu ve savaşta kazandığı haç yer alır.”*

Resim 2. Nimphyrios tarafından çizilen Ayasofya önünde bulunan Roma İmparatoru Justinianus'un heykeli (Diehl, 1901)



İmparator'un elinde tuttuğu küre ve üzerindeki haç, Tanrı için bu dünyada kazandığı zaferini sembolize etmektedir. Birçok Ortaçağ gezgini tarafından anlatılan heykelin elindeki küre dünya egemenliğini sembolize ettiği için, kürenin düşmesi halk arasında şehrin düşeceğine ve İmparatorluğun çökeceğine dair bir itikada dönüşmüştür. Heykelin küresi 1316 düşer, 1325'e doğru onarılarak yerine konur. Ancak bu durum söylentilerin artmasına sebep olur ve İmparatorluğun topraklarını kaybetmesi de bu kehaneti destekler. 1420-1421 de Diyakoz Zosim'in şahitlik ettiği, kenti koruyan bir tılsım olduğuna inanılan kürenin bir kez daha düşüşü söz konusudur. İmparatorluğun sınırlarına dayanmış olan Türklerin, Konstantinopolis'i (İstanbul) fethedeceğine dair bir kehanete dönüşür (Yerasimos, 1999: 305-306).

Âşık Paşazâde'nin Tevârih-i Al-i Osman adlı eseri, 127. Bab'ında, II. Mehmed'in Belgrad kuşatmasında kullanacağı topları döktürmek için Justinianus'un heykelini de kullandığı belirtilmektedir (2013: 199). Aslında görünen gerekçe bu olmakla birlikte, heykelin ifade ettiği sembolik anlatımın varlığı göz önüne alındığında arka planda yatan diğer bir gerekçe daha akla gelmektedir; Şehir halkının inancını sembolize eden bu heykel durduğu sürece, bir gün şehrin kurtulacağına ve Türklerin gideceği fikrine sebep olmaktadır. Bu düşünce var olduğu sürece şehir halkının, farklı ırk ve kültürel özelliklere sahip bir devletin yönetimi içerisinde başarılı bir şekilde asimile olabilmesi mümkün olamaz. Nitekim 1491-92 yıllarına tarihlenen bir yazmada şehirde yaşayan Rumların "Bakır at yerinde durdukça, kent, sonunda bizim olacak" dedikleri yazılıdır<sup>4</sup>.

Anadolu Selçuklu Devleti Dönemine ait 1120 yılına tarihlenen Konya Kalesi'nden getirilerek, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen taş rölyefte, bağdaş kurarak oturan bir sultan elinde elmaya benzer bir küre tutmaktadır (Öney 1992: 35, Resim 24). Kızıl elma ya da altın küre, Türklerin dünya hâkimiyeti idealinin bir simgesi olarak anlaşılabilir ve esas olarak "ulaşılacak istenen

<sup>4</sup> Heykelin Osmanlı tarafından hakkında anlatılan efsanelerin bilinmesinden dolayı bir tehdit olarak görüldüğü ve yıkılarak bu tehlikenin bertaraf edildiğine dair dönemin kaynaklarda çeşitli bilgiler mevcuttur. Detaylar için bkz. Yerasimos, 1999: 308.

gaye, amaç, yer” anlamında kullanılmıştır. Bu nedenlerden ötürü Osmanlı devletinde kızıl elma hükümdarlık alameti sayılmaya başlanmış ve elinde kızıl elma tutan Osmanlı hükümdar portrelerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Çoruhlu, 2012; 212). Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan Osmanlı Padişahları Albümünde, Çelebi Sultan Mehmed’den III. Murad’a kadar sekiz padişahın yedisinin elinde birer elma resmedilmiştir. Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid ve II. Selim sol elinde elma tutarken, diğerleri sağ ellerinde tutmakta, Yavuz Sultan Selim ise iki elinde iki elma tutmaktadır (Mahir, 2000: 91-98, Resim 383-388; Gökyay, 2002: 560).

Kızıl Elma efsanesi İstanbul’un fethinden sonra yeniçeriler arasında yaygınlaşmıştır. Fatih Sultan Mehmed devrinden başlayarak III. Selim Dönemi’ne kadar Yeniçerilerin “Padişahım, biz senin uğrunda ta Kafdağı’nın ötesine, kızıl elmaya dek varırız” sözlerini dillerinden düşürmedikleri bilinmektedir. Osmanlı’nın Avrupa’da fethetmeyi istediği önemli şehirler, “Kızıl elma” olarak anılmıştır. 1521’de Belgrad’ın alınması, 1526 yılındaki Mohaç Savaşı ve 1529’daki I. Viyana Kuşatması’na dair Osmanlı eserlerinde hep Kanuni Sultan Süleyman’ın ‘Kızıl Elma’yı eline aldığından’ bahsedilmiştir. Gelibolulu Mustafa Âlî’nin, 1597 yılında bitirdiği Kühnü’l-Ahbar adlı eserinin bir yerinde Kızıl Elma Portekiz ile ilişkilendirilmiş; bir başka yerinde ise “Frenklerin ülkesinin en ücra köşesinde büyük bir kilise” ile ilişkilendirilmiştir (Yerasimos, 1999: 313-318, dn. 67).

Trablusgarp ve Balkan Savaşları’ndan itibaren Kızıl Elma sembolizmini İttihat ve Terakki Cemiyeti bünyesinde örgütlenen Türk milliyetçileri sahiplenmiştir. Ziya Gökalp’in 1914 yılında “Kızıl Elma” adlı manzum eseri, mekâna bağlı olmayan bir idealin adı idi. Ancak dönemin başka yazarları için Kızıl Elma Turan coğrafyası ile özdeşleşmiştir. Elma imgesinin ilk kez Orta Asya Türkleri arasında doğduğu; Ergenekon Destanında Ergenekon’dan dışarıya çıkma ve kaybedilmiş eski yurdu geri alma idealini simgelediği kabul edilir (Gökyaylı, 2002: 560).

Cumhuriyet tarihi boyunca, Türkçü çevreler Kızıl Elma imgesini canlandırmak için çalışmalar yaptı. Türk Edebiyatında Aka Gündüz, Ömer Seyfettin, Nihal Atsız, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Dilaver Cebeci, Ragıp Şevki Yeşim, Mim Kemal Öke, Halil Delice gibi şair ve yazarların elinde yeni anlamlar kazanmaya devam etmiştir (Harmancı, 2010: 1470).

Türk kültüründe, elmaya “verimliliğin, zürriyetin, ebediliğin, gençliğin, güzelliğin, sağlığın, sevginin, inancın,” gibi pek çok anlam yüklenilmiştir. Elma efsanelerde, halk hikâyelerinde, masallarda, gelenek ve inanışlarda yüzyıllardır yaşamıştır (Şimşek, 2008: 193). Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden önceki dönemlerden kalma bir gelenek olan *saçarak meyve sunma* motifi Azerbaycan, Erzurum, Erzincan, Ağrı, Tunceli, Elazığ gibi bölgelerde, damat tarafından gelinin başına atılan elma şeklinde hala devam ettiği görülmektedir (Üstünova, 2011: 148-150). Alevi-Bektaşî geleneğinde ise Cebrail tarafından Hz. Ali’ye cennetten getirildiğine inanılan kutsal meyvedir (Daşdemir 2015: 83).

### 3. SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde insanlar tarafından çok sevilen bir meyve olan elmaya çok farklı anlamlar yüklenerek, sembolik anlatıma sahip bir obje haline dönüştürülmüştür. Elmanın yuvarlak formu, dikkat çekici güzellikte kırmızı rengi ve hoş tadı insanları cezp etmiş ve hakkında efsaneler, destanlar, masallar, hikâyeler üretmesine neden olmuştur. Dilden dile gezen, elden ele dolaşan elma için kültürel aktarımda kimi zaman benzeşimler kim zamanda da farklılıklar olmuş olsa da tüm yiyecekler içerisinde insanın ilk günahını üstlenmek zorunda kalmış olan tek yiyecek olmuştur.

Elmanın, devleti, sevgiyi, güzelliği, şifayı sembolize eden yönü insanlar için hep aynı kalmıştır. Kızıl Elma, Osmanlı Devleti için varılacak bir yer olmuş, bu yer bazen batı, bazen doğu olmuştur. Bazen de Kaf dağının arkasında bilinmeyen bir ülkede var olmuştur. Türkler için kızıl elma, uğrunda ölümü göze alan bir milletin Turan ülküsü olmuş ve bir idealizme dönüşmüştür.

## KAYNAKLAR

- Âşık Paşazâde (2013). *Âşık Paşazâde Tarihi*, (Haz. Necdet ÖZTÜRK). İstanbul: Bilgi Kültür Sanat.
- BROWN, Peter (2000). *Geç Antikçağda Roma ve Bizans Dünyası*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- CARPENTER, Thomas H. (2007). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, (Çev. Bensen B. M. ÜNLÜOĞLU). İstanbul: Homer Yayınevi.
- CÖMERT, Bedrettin (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Korza Basım.
- ÇORUHLU, Yaşar (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- DIEHL, Charles (1901). *Justinien et la Civilisation Byzantine au VIe siècle*. Paris.
- DAŞDEMİR, Özkan (2015). “Alevi Bektaşî Geleneğinde Elma”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, Sayı:37, s.83-97.
- ERTEM, Hayri (1987). *Boğazköy Metinlerine göre Hititler Devri Anadolu'sunun Florası*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- FERGUSON, George (1966). *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.
- GÖKYAY, Orhan Şaik (2002). “Kızılelma”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.25, Ankara, s. 559-561.
- HARMANCI, Abdullah (2010). “Yeni Türk Edebiyatı'nda 'Kızıl Elma'”. *Turkish Studies*, Volume 5/3, s. 1470-1491.
- KESKİN, Esra (2015). “Preliminary results of rescue excavations in 2013 at a Roman mosaic-paved building in the village of Yavru, Amasya province”. *Landscape Dynamics and Settlement Patterns in Northern Anatolia during the Roman and Byzantine Period*. Geographica Historica 32, Germany: Franz Steiner Verlag, 285-293.
- LITTLEWOOD, A. R. (1968). “The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72, pp. 147-181.
- MAHİR, Babu (2000). “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, *4. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Kasım 1997*, C.2, s. 91- 98, Resim: s.383-388.
- ÖNEY, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PROKOPIOS (1994). *İstanbul'da Iustinianus Döneminde Yapılar, Birinci Kitap*. (Çeviri: Erendiz ÖZBAYOĞLU), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- RONA, Zeynep (1997). “ikonografi”. *Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2,s.837-838.
- SMITH, Amy C. (2011). *Polis and Personification in Classical Athenian Art*. Boston.
- STROBAN (2000). *Antik Anadolu Coğrafyası*, (Çev. Adnan PEKMAN). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2008). “Ölümsüzlük İlacı Elma”, *Turkish Studies*, Volume 5/3, s. 193-204.
- ÖĞEL, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Eserleri.
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*.
- UHRİ, Ahmet (2011). *Boğaz Derdi Arkeolojik, Arkeobotanik, Tarihsel ve Etimolojik Veriler Işığında Tarım ve Beslenmenin Kültür Tarihi*. İstanbul: Ege Yayınları.
- ÜSTÜNOVA, Kerime (2011). “Erzurum Düğünlerinde 'Elma Atma' Geleneği”, *Milli Folklor*, Sayı 90, s.146-155.
- YERASİMOS, Stefanos (1999). “Ağaçtan Elmaya: Apokaltik Bir Temanın Soyağacı”. *Cogito*, sayı 17. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 291-332.

## SANAT VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İŞÇİLERİ OLARAK SANATÇILAR: İSTİHDAM İLİŞKİLERİ ve SOSYAL GÜVENLİKLERİ

Menekşe ŞAHİN

Yrd. Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, meneksesahin@hitit.edu.tr

### ÖZET

Özellikle bilim ve teknolojiye bağlı olarak medya sektöründe meydana gelen gelişmeler sanatsal faaliyetleri etkilemiş, sanat ve kültür endüstrisi işgücü arzının giderek arttığı önemli bir sektör haline gelmiştir. Önemli bir istihdam sektörü haline gelen sanat ve kültür endüstrisinde çalışan sanatçılar, mesleki faaliyetlerin özellikleri nedeniyle, klasik istihdam biçimleri dışında çoğunlukla atipik istihdam biçimlerinde faaliyetlerini sürdürmektedirler. Sanatçı olarak çalışanların icra ettikleri işler ile ilgili tanımsal boşluklar, mesleğin çoğunlukla bir işverene bağlı olmadan bireyselliğin ön planda olduğu meslek grubu olarak algılanması, kısa ve dağınık iş ilişkileri, çalışma ve sosyal güvenlik haklarında sorunlar yaşamalarına neden olmaktadır. Bu çalışmada, işgücü piyasasında kültür işçileri olarak çalışan sanatçıların, istihdam biçimleri, iş ilişkilerine bağlı hukuki statüleri ve sosyal güvenceleri değerlendirilerek, sanatçılara özel düzenleme yapılması ihtiyacının gerekçeleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanatçı, kültür işçisi, sanatçı istihdamı, sosyal güvenlik,

## ARTISTS AS IN ART AND CULTURE INDUSTRY WORKERS: ENDUSTRIAL RELATIONSHIPS AND SOCAIL SECURITY

### ABSTRACT

In particular depending on the science and technology, developments that occurred in the media sector have influenced artistic activities, and the arts and culture industry has become an important sector for the labor supply has gradually increased. The artists involved in arts and culture have become an important sector of the industry, due to the characteristics of professional activity, continue their activities mostly in atypical forms of employment, mostly outside the classic forms of employment. They have performed definitional space related work, the perception of the profession often without being attached to an employer and individuality is a priority, short and messy business relation lead to artists having difficulties in labor and social security rights. In this paper, we evaluated the employment of workers in the labor market as cultural working artists, depending on the legal status of labor relations and social security and then it was tried to put forward the rationale for the need to make special arrangements for artists.

**Key Words:** Artist, cultural worker, employed artists, social insurance

## 1. GİRİŞ

Sanat ve sanatçı konusunda pek çok farklı tanımın kullanılması ve tanımsal karmaşıklıklar gerçeği, işgücü piyasasında sanatsal istihdama yönelik tespitleri ve araştırma girişimlerini zorlaştırmaktadır. Oysaki Eurostat'ın kültürel istatistik araştırması verilerine göre işgücü piyasasında sanatçıların payları azımsanmayacak boyuta ulaşmıştır. Özellikle bilim ve teknolojiye bağlı olarak medya sektöründe meydana gelen gelişmeler sanatsal faaliyetleri 'yaratıcı sektör'lerin merkezine taşımış ve işgücü arzının yoğunlaştığı önemli bir sektör haline gelmiştir (Peksan ve Tosun, 2014). 2009 yılında, AB-27 seviyesinde beş ana kültürel sektörde; (i) yayıncılık faaliyetleri, sinema, televizyon ve radyo programı yapımcılığı, ses ve müzik yayımlama faaliyetleri (ii) programcılık ve yayıncılık faaliyetleri (iii) sanat ve eğlence faaliyetleri (iv) kütüphaneler, arşivler, müzeler (v) kültürel diğer faaliyetlerde yaklaşık 3.6 milyon kişi istihdam edilmiştir. Bu oran AB-27 seviyesindeki toplam istihdamın % 1,7'sini temsil etmektedir. Kültürel sektördeki en yüksek istihdam oranı %36 ile yaratıcı sanat ve eğlence faaliyetlerinde görülmektedir. Avrupa Birliği üyesi ve aday ülkeler içerisinde,

kültürel sektörün toplam istihdam içerisindeki payının en yüksek olduğu ülkeler sırayla İzlanda (% 3,2), Norveç (% 2,6), İsveç (% 2,3), Letonya (% 2,3) ve Danimarka (% 2,3) gibi İskandinav ülkeleridir. Türkiye % 0,4 ile en düşük orana sahip ülke durumundadır (Eurostat, 2011).

Önemli bir istihdam sektörü olan sanat ve kültür endüstrisinde mesleğin temel özellikleri nedeni ile kültür işçileri klasik bir istihdam biçimleri dışında yoğun olarak atipik istihdam biçimlerinde faaliyetlerini sürdürmektedirler. Diğer mesleklere göre; öngörülemeyen düzensiz ve yetersiz gelir düzeylerinde, çoğunlukla kısa süreli ve geçici iş ilişkisiyle, çalışma süresi ve çalışma dışı zaman arasındaki sınır çizgisinin belirsiz olduğu, gelir karşılığı olmayan hazırlık faaliyetleri, sanat üretim ve geliştirme evrelerinin uzun olduğu, sürekli kendini yenileme gerekliliği, fiziksel yıpranmanın ve hareketliliğin çok olduğu koşullarda faaliyetlerini sürdürmektedirler (Capiou ve Wiesand, 2006). Örneğin Eurostat araştırmasına göre kısmi süreli çalışma kültürel sektörde daha sık görülmektedir. AB düzeyinde, toplam istihdam içerisinde yarı zamanlı çalışanların oranı %19 iken, kültürel sektörde bu oran % 26 düzeyindedir. Yazarlar ve yaratıcı sanatçılar arasında işsizlik düzeyi % 42 oranında oldukça yüksektir. Sanatçıların % 9'u birden fazla işte, % 13'ü geçici işlerde çalışmaktadır. Ayrıca sanatçıların % 46'sı evden çalışanlardan oluşmaktadır. Bu oran diğer sektörlerde istihdam edilenlerin neredeyse 4 katıdır (Eurostat, 2011).

Sanat ve kültür çalışanlarının istihdam biçimleri göz önüne alındığında sürekli veya süreksiz, belirli veya belirsiz, tam veya kısmi süreli iş sözleşmeleri ile bir veya birden fazla işte işçi statüsünde çalışabildikleri gibi, çoğunlukla serbest meslek sahibi olarak çalışmaktadırlar. Kültür işçilerinin farklılaşan iş ilişkilerine bağlı olarak hukuki statülerde farklılık göstermektedir (McAndrew, 2002). Sanat ve kültür çalışanlarının hukuki statülerindeki bu karmaşıklık, çoğunlukla temel sosyal haklardan mahrum kalmalarına da neden olmaktadır. Oysaki mesleki faaliyetlerinin özellikleri gereği düzensiz ve yetersiz gelir seviyelerinde, eşit olmayan çalışma koşullarında, yüksek düzeyde işsizlik ve eksik istihdamın yoğun olduğu sanat ve kültür endüstrisi işçileri olan sanatçılar için özel bir sosyal güvence sisteminin varlığı daha da gerekli görülmektedir. Sanat ve sanatçının korunmasının kültürel ve toplumsal boyutlarının yanı sıra; sanatçıların mesleki faaliyetlerinin pek çok yönüyle diğer mesleklerden farklılığı nedeniyle doğabilecek mağduriyetlerinin giderilebilmesi için özel sosyal politikalara ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışma kapsamında işgücü piyasasında kültür işçileri olarak çalışan sanatçıların, istihdam biçimleri, iş ilişkilerine bağlı hukuki statüleri ve sosyal güvenceleri değerlendirilerek, sanatçılara özel düzenleme yapılması ihtiyacının gerekçeleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla literatür taramasına dayanarak sanatçı tanımlamalarına, sanatçıların istihdam biçimlerine ve çalışma hayatındaki hukuki statülerine göre sosyal güvence uygulamalarına yer verilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır.

## 2. SANATÇILARIN TANIMLANMASI

Sanat tanımı her çağda, toplumda ve alanlarda farklılık göstermekte ve sürekli olarak değişime uğramaktadır (Dikmen, 2012). Nitekim sanatsal uğraşın bir meslek ya da kazanç getirici bir faaliyet olup olmadığı, kimlerin profesyonel sanatçı sayılacağı, sanat eseri kriterlerinin neler olacağı sanata yönelik öncelikli tartışmalar arasında yer almaktadır (Peksan ve Tosun, 2014)

Sanat kavram genel olarak, icra edilen sanatlar ve yaratıcı sanatlar olarak iki türde incelenmektedir. Sahne ve performans sanatları olarak da adlandırılan icra edilen sanatlar; sinema, dans, müzik, tiyatro, sirk gibi sanatları içermektedir. Yaratıcı sanatlar ise; resim, heykel, tasarım, el sanatları, yazarlık, müzik kompozisyonu gibi sanat dallarını ihtiva etmektedir (Thorsby, 2010). UNESCO'nun "Avrupa Birliği'nde Sanatçıların Durum ve Rolü" çalışması sonucu 27 Ekim 1980 yayınladığı tavsiye kararında sanatçı; "sanat eseri üreten veya sanat eserini yenileyen, bir iş ilişkisine bağlı olsun veya olmasın sanat üretimini hayatının bir parçası olarak gören sanat ve kültür gelişimine katkıda bulunan kişi" olarak tanımlanmaktadır (UNESCO, 1980). UNESCO'nun tanımında sanatçı, daha çok sanat ve üretilen sanat eseri üzerinden tanımlanmaktadır. Pratik olarak bu tanım sanatçıyı mevzuatsal olarak (vergi, sosyal güvenlik ve işçi, memur, bağımsız çalışan) diğer işçilerden açıkça ayırt etmemektedir (Pavol, 2013). Sanatçılara yönelik net bir mesleki/iş tanımının olmaması sosyal politikalar açısından belirsizlikler yaratmaktadır. Bu nedenle ülkeler sanatçıların

çalışma hayatı, sosyal güvenlik ve vergi düzenlemeleri açısından meslek birliklerin üyelik tanımları, özel sanatçı komiteleri tanımları, sanatsal eserlerin doğasına ilişkin tanımlamalar, çeşitli kuruluşlar tarafından yapılan meslek standartları gibi farklı kriter ve yöntemler kullanılmaktadır (Peksan ve Tosun, 2014)

ILO (International Labour Organization) tarafından yapılmış olan ve Türkiye’de de kullanılan Uluslararası Standart Meslek Sınıflandırması ISCO 08 (International Standard Classification Of Occupations) mesleki sınıflandırmaya göre sanatçılar, diğer sosyal ve kültürel profesyonel meslek mensupları başlığı altında; yazarlar, gazeteciler ve dilbilimciler ile yaratıcı ve sahne sanatçıları(görsel sanatçılar, müzisyenler, şarkıcılar, besteciler, dansçılar, koreograflar, film ve sahne yönetmeni ve yapımcıları, aktörler, spikerler) olarak sınıflandırılmaktadır (URL 1). Çok farklı uğraşı bir arda barındıran bir meslek grubu olarak sanatçıların çalışma biçimleri ve koşulları da farklılık sergilemektedir.

### 3. SANATÇILARIN İSTİHDAMI VE İŞ İLİŞKİLERİ

Sanatçıların çalışma biçimlerinin, icra ettikleri mesleki faaliyetlerin doğası gereği işgücü piyasasındaki diğer çalışma biçimlerinden bazı farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. Sanatçıların çalışma biçimine ilişkin ortak özellikler şu şekilde sıralanabilir (McAndrew, 2002):

- Çok sayıda işverenle çalışma, dağınık istihdam,
- Düşük ve öngörülmeleyen gelir (Genellikle düzensiz maaş, ücret telif ve satış hakları),
- Mali yetersizlikler nedeniyle sanatsal çalışmanın ücretli bir işle birleştirilmesi,
- Kişisel gelişim ve araştırma için ayrılan zamanın uzunluğu ve maddi bir karşılığının olamaması,
- Mesleki başarının, öngörülemeyen, moda ve kültürel eğilimlere göre şekillenen pazar riskleri ve tehlikelere açık olması
- Zorunlu hareketlilik
- Yayıncılar, yapımcılar, galeri sahipleri ve diğer aracı kurumlara bağımlılık

Sanatçılar serbest meslek, tam zamanlı veya kısmi zamanlı standart istihdam ilişkileri dışında, bir hafta, bir ay, bir sezon, bir konserlik, bir film projesi gibi “portföy işçiler” olarak da çalışmaktadırlar (Liemt, 2014). Sanatçıların çalışma hayatı incelendiğinde çoğunlukla yarı zamanlı (kısmi süreli) olarak, genellikle ne zaman başlayacağı belli olmayan, bölünmüş, sürekliliği olamayan geçici işlerde çalıştıklarını göstermektedir (Peksan ve Tosun, 2014). Kültür ve sanat endüstrisinin yapısal özellikleri nedeniyle sanat sektörü “atipik” (standart-dışı; evde çalışma, tele çalışma vb) ve “esnek çalışma” biçimlerinin yaygın olduğu bir sektördür. Bu durumun genel sebebi; kişisel yaratıcılıkla yürütülen mesleki faaliyetlerin atipik ve değişken çalışma statülerine tabi olması, mesleki hareketliliğin yüksek olması, sanatsal başarının göreceli olması, sanatsal yeterlilik kriterlerinin değişken olması gibi mesleki faktörler olarak öne sürülmektedir (Capiou ve Wiesand, 2006). Bu tür mesleki özellikler sektörde esnekliği mümkün kılarken gelir güvencesizliğine neden olabilmektedir. Sanat ve kültür endüstrileri sektörünün doğasında belirsizlik vardır. Bu belirsizliğin temel nedenleri ise (Liemt, 2014):

- Sözleşme ve iş sürelerinin değişken olması
- Değişken koşullar ve sözleşmeler
- Üretim başlangıcındaki gecikmeler (Örneğin bir filmin başlaması)
- Eş zamanlı projeler ve sözleşmeler
- Öngörülmeyen çalışma süreleri
- Yaratıcılığın ve başarının kamu beğenisine bağlı olması



- İş tekliflerindeki tahmin edilemezlik ve dolayısıyla değişken gelir
- Moda ve kültürel eğilimlerin pazar üzerindeki etkisi nedeniyle güvenlik açığı.

Sanat ve kültür endüstrileri sektörünün doğasında var olan belirsizliğin yarattığı düşük ve düzensiz gelire ek olarak, kişinin çalışma hayatı üzerindeki kontrol eksikliği ve potansiyel bir stres kaynağı oluşturmaktadır. Şöyle ki, Sanatçıların gelirlerini ücretler ve eser satışları ve telif hakları oluşturmaktadır. Süreksiz, düzensiz ve kısmi süreli istihdam biçimleri nedeniyle gelirin düzensiz ve yetersiz kalmasına neden olabilmektedir. Diğer yandan yaratıcılığın ve başarının kamu beğenisine bağlı olması nedeni ile önceden bilinmemesi, sanat eseri üretmenin uzun zaman alması gibi nedenlerde sanatçılar için gelir güvencesizliğini tetiklemektedir. Kültür işçilerinin çoğunda sanatsal faaliyetleri dışında ikincil bir işleri bulunmaktadır. Özel veya kamusal ödüller ek bir gelir kaynağı sağlayabilmektedir. Ayrıca sanatçıların aynı eğitim düzeyine sahip farklı meslekler arasında ve hatta sanatçıların kendi aralarında gelir eşitsizliğinin yüksek olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca belli bir başarı elde ederek star/yıldız olarak benimsenmiş sanatçıların diğer meslektaşları ile arasında çok ciddi bir gelir farkı söz konusu olabilmektedir (Peksan ve Tosun, 2014).

Türkiye de sanatçıların korunması husus Anayasada düzenlenmiştir. 1982 Anayasasının 64. maddesinde “Sanatın ve sanatçının korunması” başlığı altında, “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır” ifadesi yer almaktadır. Sanatçıların korunması Anayasada vurgulanmış rağmen sanatçıların sosyal korunmasına yönelik yasal mevzuatlarda uygulamalarda önemli sorunlar yaşanmaktadır. Bilindiği üzere çalışanların çalışma ve sosyal güvenlik hakları istihdam biçimine göre şekillenmektedir. Sanatçıların farklı, değişken ve karmaşık istihdam biçimleri iş ve sosyal güvenlik hakları açısından sorunlar yaşamasına neden olmaktadır. Bu sorunun temelinde, mesleki faaliyetlerinin özelliği gereği standart dışı çalışma şekli ve biçimine tabi olan sanatçıların iş ilişkilerindeki bağımlılık tespitinin bir fabrika ya da ofiste çalışan sigortalılar kadar kolay olmamasıdır. İcra ettikleri faaliyetlerin bazen çok kısa sürmesi, çoğunlukla geçici ve süreksiz olarak çalışmalarını nedeniyle çoğunlukla kendileri dahi sigortalı/işçi oldukları bilincinde olamamaları, genellikle serbest meslek makbuzu ile çalışmalarını sosyal güvenlik hak kaybı yaşamalarına neden olabilmektedir (Caniklioğlu ve Özkaraca, 2014).

Esasında tüm ülkelerde sanat ve alt dallarına ilişkin genel bir mesleki sınıflandırma yapmak zordur. Nitekim pek çok farklı uğraşı bir arda barındıran sanatsal faaliyetlerin standart bir mesleki tanımlaması yapmanın güçlüğü nedeniyle sanatçıların istihdamı ve çalışma biçimlerine yönelik istatistiksel veriler oluşturabilmek oldukça zorlaşmaktadır. Bu bağlamda Eurostat tarafından Avrupa Birliği çapında kültürel verilerin karşılaştırmasını yapabilmek için Kültür İstatistikleri yayınlamaktadır. 2009 yılında, AB-27 seviyesinde, 3.6 milyon kişi kültürel sektörlerde istihdam edilmektedir.

**Tablo:** AB-27’de Kültürel Mesleklerde İstihdam Durumu

	<b>Yazarlar ve Yaratıcı Sanatçılar</b>	<b>Genel İstihdam</b>
<b>İstihdam edilen kişi sayısı (1000)</b>	1.482	217.827
<b>Genel istihdam içindeki payı %</b>	0,68	100
<b>Kadın istihdam oranı %</b>	43,9	45,3
<b>Yaş</b>		
<b>15-24 yaş arası çalışanların istihdam oranı %</b>	5,0	9,6
<b>25-49 yaş arası çalışanların istihdam oranı %</b>	67,5	64,3

<b>50+ yaş çalışanların istihdam oranı %</b>	27,5	26,1
<b>Eğitim Seviyesi</b>		
<b>Yüksek eğitilmiş çalışanların oranı %</b>	68,6	29,7
<b>İşsizlik oranı %</b>	42,2	16,5
<b>Kısmi süreli çalışanların oranı %</b>	26,2	18,8
<b>Birden fazla işte çalışanların oranı %</b>	9,4	3,8
<b>Geçici işlerde çalışanların oranı %</b>	13,1	13,5
<b>Evden çalışanların oranı %</b>	45,9	12,6

Kaynak: Eurostat, Cultural Statics 2011 Edition

AB-27 düzeyinde sanatçı istihdamına yönelik bazı veriler sunan Tablo 1’de görüldüğü üzere, AB-27 Ülkelerindeki genel istihdamın % 0,68 sanatçılar oluşturmaktadır. Sanatçılar arasındaki işsizlik oranına genel işsizlik oranından daha yüksektir. Aynı şekilde kısmi süreli çalışma ve evden çalışma biçimleri sanat sektöründe diğer sektörlerle oranla oldukça yüksektir (Eurostat, 2011).

#### 4. SANATÇILARIN İŞ VE SOSYAL GÜVENLİK STATÜLERİ

Sanatçıların çalışma hayatındaki hukuki statüleri istihdam biçimlerine göre şekillenmektedir. Türkiye’de sanatçıların, iş sözleşmesine dayanarak, bir veya birden fazla işveren bağlı olarak ücret karşılığında işçi olarak, serbest meslek sahibi olarak veya kamuda memur statüsünde çalıştıkları görülmektedir (Gündüz, 2013). Mesleki faaliyetlerini, bir iş sözleşmesine dayanarak ücret karşılığı işverene bağımlı olarak yerine getiren sanatçılar işçi olarak kabul edilmektedir<sup>1</sup>. Konser veren müzik sanatçıları, telif hakkı elde eden sanatçılar ve serbest meslek faaliyetinde bulunan kolektif ve adi şirketlerde ortak olan adi komandit şirketlerde komanditerler olarak çalışan sanatçılar ise Türk Vergi Sistemi kapsamında serbest meslek erbabı sayılmaktadır.<sup>2</sup> Devlet tiyatrosu, opera, bale ve konservatuarlarında memur veya sözleşmeli personel statüsünde çalışanlar ise kamu personeli sayılmaktadır.<sup>3</sup> Bu bağlamda İş Kanunu kapsamında iş sözleşmesi, Borçlar Kanunu kapsamında eser, vekâlet veya yayım sözleşmesine dayanarak faaliyetlerini sürdürmektedirler.

5510 sayılı Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanununun 4. maddesinin birinci fıkrası kanun kapsamında sigortalı sayılanları belirtmektedir. Genel ilke olarak zorunlu sigortalı sayılanlar üç ana gruba ayrılmıştır. “Bir iş sözleşmesi ile bir veya birden fazla işveren tarafından çalıştırılanlar 4. maddenin birinci fıkrası (a) bendi kapsamında, bağımsız çalışanlar (b) bendi kapsamında, devlet memurları ve kamu görevlileri (c) bendi kapsamında sigortalıdır”. Bu madde gereği sanatçılardan, bir hizmet sözleşmesine dayanarak çalışanlar 5510 sayılı Kanun kapsamında 4/1(a) maddesine, kendi adına bağımsız çalışanlar 4/1(b) maddesine ve devlet memuru olarak çalışanlar 4/1(c) maddesine göre sigortalı sayılmaktadır.

<sup>1</sup> SSGSSK. m. 4/2 b ye göre “Bir veya birden fazla işveren tarafından çalıştırılan; film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları ile müzik, resim, heykel, dekoratif ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar ile düşünürler ve yazarlar özel olarak 4/a kapsamında zorunlu sigortalı sayılmışlardır”.

<sup>2</sup> Gelir Vergisi Kanunu Madde 66/4’e göre “...konser veren müzik sanatçıları serbest meslek erbabı sayılmaktadırlar. Telif hakkının sahibi ya da kanuni mirasçılarının eseri kiralamasından (m.70/6) veya elden çıkartılmasından (m.80/3) elde edilen kazanç serbest meslek kazancıdır”.

<sup>3</sup> 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu m.1 “...Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyeleri, Genelkurmay Mehteran Bölüğü Sanatkarları, Devlet Tiyatrosu ile Devlet Opera ve Balesi ve Belediye Opera ve tiyatroları ile şehir ve belediye konservatuar ve orkestralarının sanatkar memurları, uzman memurları, uygulamacı uzman memurları ve stajyerleri” devlet memuru sayılmaktadır.

Sanatçıların iş ve sosyal güvenlik hakları açısından tabi olacakları kanunun tespitindeki yaşanan en karmaşık husus mesleki faaliyetlerini hangi kapsamda icra ettikleri konusudur. Bir sanatçının iş sözleşmesi veya diğer iş görme sözleşmeleri kapsamında çalıştığını belirlemedeki en önemli unsur, faaliyetin yapılma şeklindeki bağımlılık olarak kabul edilmektedir. İş Kanunu kapsamındaki iş sözleşmelerini, sanatçıların kullandığı diğer (eser, yayım ve vekâlet sözleşmesi) iş görme sözleşmelerinden ayıran en önemli unsur “bağımlılık” unsurudur. Bağımlılık unsuru, işçinin işin yapılması sırasında işverenin emir talimatına bağlı olması ve işverence denetlenmesini ifade etmektedir (Çelik, 2010). Diğer bir ifade ile bağımlılık, iş görme ediminin bir iş organizasyonu içinde, işverenin emir ve talimatları doğrultusunda yerine getirilmesidir (Aktay, Arıcı ve Kaplan, 2011). Sanatçıların mesleki faaliyetlerinin doğası gereği bağımlılık ilişkisinin tam olarak tespit edilememesi nedeniyle yasal konumlarında duraksamalar yaşanabilmektedir.

Çoğu zaman sanatçıların bir iş sözleşmesi ile çalışıp çalışmadığı konusunda yaşanan belirsizliklerin yanı sıra 506 sayılı Sosyal Sigortalar Kanunu döneminde sanatçıların Kanunun 2. maddesinde düzenlenen sigortalı kavramına dahil edilmemiş olması nedeniyle, bazı sanatçıların yaşlılıkla ilgili sosyal güvencelerden yoksun kaldıkları görülmüştür. 2012 yılında 506 sayılı Kanunun da yerini alan 5510 sayılı Kanununda sanatçıların sosyal güvenlik kayıplarının önlenmesi amacıyla yeni bir düzenlemeye gidilmiştir. Yürürlükte olan 5510 sayılı Kanunun m.4/I, (a) bendinde bir iş sözleşmesine göre çalışanların sigortalı oldukları belirtildikten sonra; m.4/II, (b) bendinde, “*Bir veya birden fazla işveren tarafından çalıştırılan; film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları ile müzik, resim, heykel, dekoratif ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar ile düşünürler ve yazarlar*” hakkında da m.4/I, (a) bendi gereği sigortalı sayılanlara ilişkin hükümlerin uygulanacağı belirtilmiştir. Bu madde ile iş sözleşmesi iş sözleşmesine göre çalışmayıp eser, vekalet gibi diğer iş görme sözleşmelerine göre çalışan sanatçılar hakkında, m.4/I, (a) bendi gereği sigortalı sayılanlara ilişkin hükümler uygulanacağı belirtilmiştir (Caniklioğlu ve Özkaraca, 2014). Bu düzenleme ile işçi statüsüne alınacak sanatçı kapsamını arttırılmıştır. Ayrıca 6111 sayılı Kanunla 5510 sayılı Kanuna eklenen Ek 6. madde ile kısmi süreli iş sözleşmesi ile çalışan sanatçılar için özel bir düzenleme yapılmıştır. Bu madde uyarınca, “...4 üncü maddenin ikinci fıkrasının (b) bendinde belirtilen ve Kültür ve Turizm Bakanlığınca belirlenecek alanlarda kısmi süreli iş sözleşmesiyle bir veya birden fazla kişi tarafından çalıştırılan ve çalıştıkları kişi yanında ay içerisinde çalışma saati süresine göre hesaplanan çalışma gün sayısı 10 günden az olan kişilerin sigortalılıkları, bu madde kapsamında kendileri tarafından 30 gün üzerinden prim ödemeleri suretiyle sağlanır. Bu madde kapsamındaki sigortalılar hakkında; malullük, yaşlılık ve ölüm sigortaları ile genel sağlık sigortası ve istekleri halinde işsizlik sigortası hükümleri uygulanır.” (f.I, III)

Sanatçıların sosyal sigorta kapsamına alınmalarına yönelik yapılan bu yasal düzenlemelere rağmen, uygulamada sanatçıların ister serbest meslek sahibi olarak ister işçi olarak çalışmaları durumunda sosyal sigorta haklarında mağduriyete uğradıkları ileri sürülmektedir. Serbest meslek sahibi olarak çalışan sanatçıların genellikle yetersiz ve düzensiz gelirlerinden dolayı düzenli prim ödeyemedikleri bilinmektedir. İş sözleşmesi ile ücret karşılıklı işçi statüsünde çalışan sanatçılarda ise işin geçici, süreksiz veya kısmi süreli olması nedeniyle prim ödeme gün sayısının azlığı nedeniyle emeklilik hakkı kazanmada sorunlar yaşamaktadırlar.

## SONUÇ

Sanatçılar ülkeler için, kültürel gelişim ve canlılığı sürdürecektir, sanat ve kültürün her düzeyde yayılmasını sağlayacak en önemli anahtar aktörlerdir. Dolayısıyla, sanat ve sanatçının korunması kültürel, ekonomik, toplumsal boyutta düşünülmelidir.

Son dönemlerde özellikle icra sanatları, çoğu insan için şan, şöhret ve zenginlik içinde bir hayat ve yaşam biçimi olarak cazip bir meslek olarak düşünülebilir. Oysa sanatsal faaliyetlerin büyük bir çoğunluğu için; düzensiz ve öngörülemez istihdam olanakları, atipik sözleşme ilişkileri ve çalışma koşulları nedeniyle genellikle dalgalı ve yetersiz bir gelir sunan, kariyer kontrolünün kişi dışındaki faktörlere bağlı olduğu, güvenceli bir yaşam dengesinin sağlanmadığı güvencesiz istihdam koşulları

söz konusudur. Sanatçıların mesleki faaliyetlerinin birçok yönüyle diğer mesleklerden ayrılmaktadır. Bu nedenle mesleği icra eden sanatçılar, sanatsal mesleklerin doğası gereği genel iş piyasası içerisinde yer alan iş ve sosyal güvenlik uygulamaları içerisinde yer bulmakta sorunlar yaşamaktadır.

Sanatçıların çalışma ilişkilerinin ve koşullarının, bir işverene bağlı ve sürekli olarak kurulan standart çalışma ilişkisinden farklıklar göstermesi, iş ilişkilerinin hukuki olarak nitelendirilmesini de güçleştirmektedir. Sanatçı olarak çalışanların icra ettikleri işler ile ilgili tanımsal boşluklar, mesleğin çoğunlukla bir işverene bağlı olmadan bireyselliğin ön planda olduğu meslek grubu olarak algılanması, kısa ve dağınık iş ilişkileri çalışma ve sosyal güvenlik haklarında sorunlar yaşamalarına neden olmaktadır. Bu nedenle sanatçıların sosyal güvenliğinin sağlanabilmesi, sosyal güvenlik sisteminde sorunlu alanlardan birini oluşturmaktadır. Çalışma biçimleri ve koşullarındaki farklılığın yanı sıra pek çok uğraşı bir arada barındıran sanatçılar için çoğu zaman genel sosyal güvenlik ve vergi düzenlemeleri yetersiz kalabilmektedir. İcra ettikleri sanatsal faaliyetlerin düzgün olmayan çalışma koşulları ve mesleki faaliyetlerden elde ettikleri kazançlarının yetersizliği nedeniyle insana yakışır bir yaşam sürdüremedikleri bilinmektedir. Bu bağlamda sanatçıların insana yakışır yaşam koşullarında faaliyetlerini sürdürebilmesi için, mesleğe özgü özelliklerin ve ihtiyaçların dikkate alındığı sosyal politikaların geliştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

## KAYNAKÇA

Atay, N., Arıcı, K., Kaplan, E., T.,(2011). İş Hukuku. Genişletilmiş 4. Baskı, Ankara, Seçkin Yayınları.

Caniklioğlu, N. ve Özkaraca, E., (2014). Sanatçıların Sosyal Güvenliği. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, LXXII, (2), 637-664.

Capiau, S. and Wiesand, A.,J., (2006). The Status of Artists in Europe, Brussels: European Parliament European Institute for Comparative Cultural Research.

Çelik, N., (2010). İş Hukuku Dersleri. Yenilenmiş 23. Baskı, İstanbul, Beta Basım Yayım.

Devlet Memurları Kanunu, 657, Resmi Gazete: Tarih: 23/7/1965, Sayı: 12056

Dikmen, B., (2012). Değişen Dünya, Kültür ve Sanat İlişkisi, Journal of Life Sciences, 1 (1), 137-144.

Eurostat, (2011). Cultural Statics. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Gelir Vergisi Kanunu, 193, Resmi Gazete: Tarih: 6/1/1961, Sayı: 10700

Gündüz, S., (2013). Sosyal Politika Kapsamı İçinde Sanatçıların Yeri ve Türkiye'deki Uygulaması. 14. Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Kongresi 25-27 Mayıs 2012, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (Türk-İş) Ankara, Şubat 2013.697 -713.

Liemt, G., (2014). Employment Relationships in Arts and Culture. International Labour Office, Sectoral Activities Department, Geneva: ILO, Sectoral Activities working paper; No. 301.

Mcandrew, C., (2002). Artists, Taxes and Benefits. An International Review, London: Arts Council of England.

Peksan S., Tosun F. (2014). Sanatçıların Sosyal Haklara Ulaşımındaki Güçlükler, Çalışma ve Toplum, 2014 (3), 207-230.

Pavol, K., (2013). Status Of The Artist Working, Document For A General International Debate , International Association of Art Europe President, Slovak Coalition for Cultural Diversity October 14.

Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu,5510, Resmi Gazete 16/6/2006, Sayı: 26200

Thorsby, D., (2010). The economics of cultural policy. Cambridge University Press, 978-0-521-86825-9., The Economics of Cultural Policy.

UNESCO (1980). Records of General Conference. 21C/Resolution 15.1, Paris: UNESCO. Vaz da Silva, Helene (1999) Report on the Situation and Role of Artists in the European Union, European Parliament Committee on Culture, Education and the Media.

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+REPORT+A4-1999-0103+0+DOC+PDF+V0//EN> Erişim Tarihi:29.08.2016.

URL 1. <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/docs/resol08.pdf>

## “ANADOLU MEDENİYETLERİ MÜZESİ” KOLLEKSİYONUNDA BULUNAN CAM BONCUKLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

**N.Tomris YALÇINKAYA<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup>Yrd.Doç.Dr.G.Ü.Sanat ve Tasarım Fakültesi,Ankara,Türkiye

**Gülten GÖNEN<sup>2</sup>**  
<sup>2</sup>Eğitmen, Etisem Eğt. Merkezi,Ankara,Türkiye

### ÖZET

Dünyada cam boncuk sanatı özellikle Avrupa, Amerika ve Orta Asya’da kültürel, turistik ve sanatsal etkinliklerde popüler bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Paralel olarak Türkiye’de de cam tasarımlarda ve etkinliklerde cam boncuk sektörü hızla gelişmektedir.

Türkiye’de yürütülmekte olan Arkeolojik kazılarda cam sanatları alanında önemli örnekler bulunmaktadır. Antik kültürler içinde Roma ve Bizans Dönemlerine ait cam boncuklar tipolojik ,teknik ve süsleme özellikleri ile geleneksel ve çağdaş cam sanatlarımıza ışık tutacak özellikleri içermektedir . Bu alanda yapılacak bilimsel çalışma ve sanatsal faaliyetlere kültürel bir birikim sunmaktadır.

Cam sanatlarının bu kapsamda sahiplenilmesi,geliştirilmesi endüstriyel ve yerel sanatların gelişiminde önemli bir adım olacaktır.Cam boncukların Anadolu’da gelişim sürecine bakıldığında bir çok antik kentte cam yapıldığı görülür. İzmir “Nazarköy” de Roma dönemine ait antik cam fırınlar olduğu ve cam üretiminde kullanıldığı bilinir. Nazarköy ,cam boncuk üretim merkezi olarak coğrafi işaretleme belgesine de sahiptir. Dünyaya geleneksel “nazar boncuğunu” tanıtmak ve UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasları listesine dahil etmek için Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından çalışmalar yürütülmektedir.

Ülkemizde cam boncuklar ile ilgili bilimsel yayınlar, arkeolojik buluntuları içeren bildiri ve kazı sonuçları değerli taşlarla neredeyse eşit görülmüş olan cam boncuk eserlerin birçok çeşidini tanıtmaktadır. Yazılı kaynaklarda Türkiye de cam boncuk yapımı hakkında kapsamlı çalışma olmaması nedeniyle araştırmalar bir o kadar önem taşımaktadır.

Bildiri kapsamında; Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunan Roma ve Bizans Dönemlerine ait 8 adet cam boncuk eserin genel özellikleri ve tipolojileri verilmiştir. İncelemesi yapılan 3 çift küpe, 4 adet kolye, 1 adet kolye veya küpe parçasından oluşan eser grubunda cam boncuklar altın madeni ve tunç madeni birlikte kompozisyon oluşturmaktadır.Cam boncukların sarma tekniğinde olduğu, 8 adet eserin cam boncuklarında monokrom renkte cam kullanıldığı görülmektedir.Tipolojik olarak silindir, küre (yuvarlak) ve yassı formlar kullanılmıştır.

**Anahtar kelimeler :** Cam boncuk; Cam sanatı; Antik cam; Göz boncuğu; Nazar boncuğu.

## A STUDY INTO GLASS BEAD WORKS IN THE COLLECTION OF “THE MUSEUM OF ANATOLIAN CIVILIZATIONS”

### ABSTRACT

Glass beadwork art in the world, particularly in Europe, America and Central Asia, has become a popular branch of art in cultural, touristy and artistic activities. In line with it, the sector of glass bead is increasingly developing at glass designs and activities.

Some important samples have been found in the archaeological excavations made in Turkey. Glass beads belonging to Roman and Byzantium periods among ancient cultures are of some features shedding light on traditional and modern glass arts with their typological, technical and decorative characteristics. It offers a cultural accumulation to the scientific and artistic activities to be carried out in this field.

It will be a significant step to embrace and develop glass arts in this content in the development of industrial and local arts. When it comes to the development process of glass beads in Anatolia, it is likely to observe that it was produced in many ancient cities. It is known that there were ancient furnaces and used in the production of glass beads in 'Nazarköy' İzmir in Roman period. Nazarköy has a certificate of geographical mark for bead production centre. The studies are being carried out by the Ministry of Culture and Tourism in order to introduce traditional "Nazar Boncuğu" (Bead for Evil Eye) to the world and put it in the list of Intangible Cultural Heritage by UNESCO.

With the scientific publications, papers and excavation results comprising archaeological artifacts with regard to glass beads in our country have been introduced through precious stones and with a great many types of unique glass bead works. Because of the fact that there is no detailed study with regard to glass bead production in written scripts in Turkey, the studies to be carried out are of importance.

Within the content of the current paper, general characteristics and typologies of 8 glass beadworks in the Museum of Anatolian Civilizations belonging to Roman and Byzantium period were given. It was found that besides glass rolling technique, the group of investigated works that were made up of 3 earrings, 4 necklaces, 1 earring or necklace piece mould technique was used in glass beads. Glass bead and gold element and glass bead and bronze element were used in the production of jewellery. Out of the investigated works, 8 parts were in monochrome colour. Roller, oblate, ball or sphere geometrics forms were also used in the works.

**Keywords:** Glass bead, Glass Art; Antique glass; Eye bead; Evil Eye Bead

## I. GİRİŞ

Cam, yüzyıllar öncesinden günümüze dek insanoğlunun yaşam standartlarını yükselten önemli bir malzeme olmuştur. Kum iken sıvı, sıvı iken sert maden olabilen, ateş ile istenilen şekli alabilen yapısıyla insanoğlunun yaptığı en önemli keşiflerden biridir. Cam saydam özelliği yanı sıra, steril olabilme özelliği ile de insan yaşamında sağlıklı kalma sürecinde çok önemli destek verir. Birçok temel eşyanın yapımında kullanılarak yaşamımıza artı değerler katmıştır. Bu özellikleri yanında yaşamımızda süslenme ve sanat objesi olarak da camın özel bir yeri vardır.

"Fiziksel anlamda cam, ergimiş hâldeki bir katının anî olarak soğutulması sonucu kristallenme fırsatı bulamadan katılaşmasıyla oluşan bir madde türüdür. Aşırı soğutulmuş sıvı olarak da tanımlanabilir" (Akyol ve diğ. 2008:13). Katı camın özelliği; "erime noktası"nın değil, "yumuşama noktası"nın olmasıdır. İşte bu önemli özellik nedeniyle camın içinde bulunduğu ortamın ısısı artırılırsa gittikçe daha çok sıvılaşır ve akıcılık kazanır. Camın bu durumu, camın çok değişik yöntemlerle biçimlendirilmesine ve üfleyerek şişirilmesine elverişli olan noktadır (Küçükerman, 1985: 20).

Süslenme amaçlı cam "genel olarak kolye boncukları, yüzükler, yüzük taşları, bilezikler ve gerdanlıkların yapımında kullanılmıştır. Anadolu'da cam boncuklar, özellikle Pers döneminde altından yapılmış bilezik veya kolyelerde kullanılmışlardır. Halka kısmı camdan, uç kısımları altın hayvan başı figürleriyle süslü bilezikler günümüze kadar ulaşmıştır. Camın, altından yapılan kolyelerde değerli taşların yanında veya bu taşların taklidi olarak kullanıldığı da görülmektedir. Myken Döneminde cam boncuklarda, plakalarda, pendentlarda ve kakmada kullanılmıştır. Yunanda ise boncuklar Geometrik dönemden itibaren, mühürlerde M.Ö.6.yüzyıldan itibaren kakma ve yüzük taşı olarak kullanılmıştır (Özgülner, 2007: 22).

Cam boncukların ilk zamanlarda değerli taşlara alternatif olarak üretildiği düşünülmektedir. En az yarı değerli taşlar kadar önem kazanmış olan cam boncukların çeşitleri ve teknik özellikleri dönemlerine göre yani ait olduğu kültür ve medeniyete göre farklılık göstermektedir. Antik dönemlerden günümüze ulaşan cam boncuk ve cam takılar kadınların süslenme ve sanat becerisinin üst seviyede olduğunun da bir göstergesidir.

"Cam Boncuk" yapımının antik dönemlerde camın bulunması ile başlamış olduğu söylenebilir. Anadolu'nun bir çok bölgesinde yürütülmekte olan kazılarda bulunan örnekler bizlere bu konuda önemli bilgiler sunmaktadır. T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Arkeoloji Müzeleri cam eserleri

içinde “Cam Boncuklar” tipoloji, teknik ,renk ,kompozisyon özellikleri ve kullanım şekilleriyle ait oldukları dönemin sanat zevkini tanıtacak özelliktedir.

Arkeoloji müzeleri cam sanatına yeni bir bakış açısı kazandıracak çok sayıda cam eseri sergilemektedir. Ancak, ilgili çalışmalara destek verebilmek için Türkiye coğrafyasında yapılmış Arkeolojik kazılarda elde edilen cam boncuk eserlerin incelenmesi, yayınlanması, tanınırlığının artırılması için daha etkin faaliyetlere ihtiyaç vardır. Bu alanda yapılacak bilimsel araştırmalar yazılı ve görsel paylaşımlar,sanatsal uygulamalar kültürel mirasımızın tanıtımında önemlidir.

Bu bildiriye konu olan “**Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi**” koleksiyonunda yer alan 8 adet takı kompozisyonu içinde yer alan cam boncuklar örneklem olarak incelenmiş ve tipoloji, teknik,renk ve süsleme özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde cam boncuk üzerine yayınlanmamış yazılı kaynaklar olmaması nedeniyle az sayıda örnek incelemeye alınmıştır. Bu eserlerden bazıları kazı eseri ,bazıları satın alma yoluyla koleksiyona dahil edildiği,bazı örneklerin ise geliş şeklinin belirsiz olduğu görülmüştür.

## II. CAM VE CAM BONCUK YAPIMININ TARİHSEL SÜRECİ

“Cam tarihine ışık tutacak antik yazılı kaynaklar arasında M.Ö. 2. ve 1. bine ait çivi yazılı Mezopotamya tabletlerindeki formüller ve kimyasal detaylar önemlidir 3300 yıllık bu kil tabletler üzerindeki tarifler yüzyıllar boyunca tekrarlanmış veya kopyalanmıştır. Cam yapımı yaklaşık 2700 yıllık bir geçmişe sahiptir”(Çakmaklı,2007:16).



Resim 1: Yassı Miken cam boncukları - Müsgebi nekropolü kazısı .MÖ 1400-1250 (Işıktan, 2010:2).

M.Ö 1700 yılları, Asur ticaret kolonileri çağının sonlarına tarihlenen dikdörtgen biçimli bir boncuk Anadolu'da bulunan en erken cam boncuk özelliğini taşımaktadır. Bu tür dikdörtgen biçimli boncuklara MÖ 16. yüzyıldan itibaren Nuzi başta olmak üzere, Batı Asya'dan İran ve Irak'a, Anadolu'dan Suriye-Filistin kıyısı ve Yunanistan'a kadar uzanan geniş bir coğrafya içinde rastlanmaktadır. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonunda yer alan bu boncuk, cam tarihi içinde MÖ 2. binde çok bilinen bu tür cam boncukların Anadolu'da da tanındığını göstermektedir (Atik,2007:11).

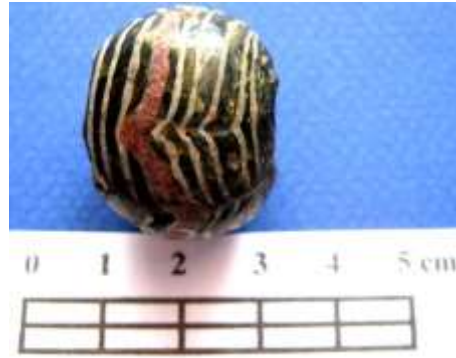
Tarihsel süreci incelendiğinde; Anadolu'da göz boncuğu üretimi Hititler döneminde (M.Ö.1800-1200) ve hemen hemen tüm önemli Hitit kentlerinde üretilmişlerdir. Bu günkü “göz boncuğuna” çok benzeyen ve aynı yöntemle (sarma tekniği) üretilen boncuklara Alishar'da rastlamaktayız. Süslemeler göz motifi, benek, iç içe halkalar, cam boncuk etrafına bir veya daha fazla şerit sarma şeklinde yapılmaktadır. Bu tür süslemenin kaynağı; Taş-maden dönemi (Kalkolitik) seramik kap kakak süslemelerindeki iç- içe halkaların benzerleri devamları gibi görülmektedir. Göz motifli boncukların benzerleri Hitit siyasi coğrafyası dışında pek görülmemektedir. M.Ö.1600 yıllarında Mısırda, M.Ö.300-100 yıllarında Helenistik dönemde Dura Euraposta görülür. Alishar'daki sarma ve döküm yöntemli boncuk üretimini, Hitit sonrası dönemde de üretim ve süsleme yöntemleri



ile sürdürdüğünü görmekteyiz. Frig, Yunan, Helenistik, Roma ve Bizans Dönemine kadar uzanmaktadır. Boğazköy boncukları, çoğunlukla döküm tekniğinde yapılmış boncuklardır. Eritilmiş camın taş kalıplar üzerine dökülmesi yöntemi ile yapılmaktadır (Pekşen, 2006: 3).

Hatta ilk camsı boncukların seramik boncuk formlarına dayanması ve camsı sır ortamı içinde hazırlanmış oldukları yolundaki genel kanı sebebiyle; “*maden eritilen ve pişmiş toprak ürünler yapılan her yerde cam boncuk üretilmiş olduğu*” kabul edilmektedir. Cam boncukların sahip oldukları formlar yuvarlak, silindirik, çok tüplü, muska, yassı veya zeytin çekirdeği şeklinde olabilmektedir. Süsleme bakımından tek renk boncukların yanında, katmanlı bezenmişler, nazarlık gibi çok gözlü boncuklar, bin çiçek yöntemiyle yapılanlar ve renkli cam ipliğiyle kaplanmış olanlar görülmektedir (Uysal, 2008:475).

Geçmiş kültürlerin ve medeniyetlerin araştırmalarında gün ışığına çıkarılmasıyla cam alanında bilgiler de güncellenmektedir. Yakın zamanda yapılan arkeolojik kazılarda Ankara İli Juliopolis kazısında cam boncuk fırını bulunmuştur. Aynı Şekilde Gordion da kazılarda cam boncuk eserler bulunduğu yazılı kaynaklarda ifade edilmektedir. Eserlerin form ve süslemeleri, ait oldukları dönemde (M.S. 2-3. yy) Doğu Roma toprakları için tipik sayılan özelliktedir. Ancak M.S. 1. yy. sonu, 2. yy. başına tarihlenen bir mezarda bulunan yaprak şeklindeki cam objelerin henüz benzerine rastlanmamıştır (Arslan, 2011: 177). Ayrıca, yapılan araştırmalarda Eskişehir -Eti, Uşak, Çorum Müzelerinde sergilenmekte olan Roma ve Bizans Dönemlerine ait cam boncuklar dönemini yansıtan eserler olduğu gözlenmiştir.



Resim 2: Cam boncuk -Uşak Müzesi (G.Ü.BAP. Projesi).

Anadolu’ da yerleşik yaşam sürmüş olan birçok medeniyet cam boncukları değerli taşların yanında kullanmış olmasına rağmen; Osmanlı Döneminde cam sanatları üst seviyede eserler vermesine rağmen cam boncuk yapımı sadece küçük saraciye işleri için kullanılmıştır. Küçük cam sanatlarının geliştirilmesine çok fırsat vermeyen cam sektörü bu sanatın gelişmesine ve yaygınlaşmasına da engel teşkil etmiştir. Cumhuriyet Döneminde de cam boncuk sanatı “ nazar boncuğu” ve “göz boncuğu” olarak kullanılmaya devam etmiştir.

Geleneksel Anadolu nazar boncuklarının Ege’ de ilk kez İzmir, Görece Köyü’nde üretildiği düşünülmektedir. Bu boncuklar “*göz boncuğu*” ya da “*nazar boncuğu*” olarak bilinmektedir (Karshoğlu, 2007: 19). Nazar inancı ile nazara karşı kullanılarak gelişen cam boncukların günümüze ulaşan örnekleri birbirine benzer özellikler taşır.



Resim 3 : Cam boncuk dizisinden detay - Eskişehir Eti Müzesi (G.Ü. BAP. Projesi)

Anadolu coğrafyasında yüzyıllardır kullanılan “göz boncuğu” ya da “nazar boncuğu” -Dünyada bilinen adıyla “evil eyes”- iç içe geçmiş dairesel formların göz bebeği şeklinde negatif enerjileri geri gönderdiğine inanılmaktadır. Günümüzde de nazara karşı halen kullanılmakta olan ; "göz boncuklarının Batı Asya'da da M.Ö III. bin yıldan itibaren, kem gözleri uzak tutmak ve etkilerini azaltmak için kullanıldığı bilinmektedir (Yağcı, 2007: 276)." Nazara karşı yapılan boncuklar içinde Çorum Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda bulunan “medusa” baskılı kolye ucu ve muska formu yassı boncuklar önemli örneklerdir. Çorum Arkeoloji Müzesi Roma ve Bizans Dönemlerine ait zengin cam boncuk örnekleri ile geçmiş medeniyetlerin sanat zevkine ışık tutmaktadır.



Resim 4: Çorum Müzesinden Roma Dönemi cam boncuk örnekleri (Env.No: 20-1-2004). (Yalçınkaya,T. Çal, Ö.Erkaplan,E. Kurt, G.2013).

Bugün, İzmir'de halen “Nazarköy” de yerel sanatçılar faaliyetlerini sürdürmektedirler. “Nazarköy” boncuk festivali ile de 4 yıldır sesini duyurmaktadır. Kadınların da boncuk yaptığı bu köy kurduğu satış alanlarıyla da bir örnektir. Asırlık ağaçlar çeşit, çeşit nazar boncuklarıyla süslenerek köye gelen yerli ve yabancı turistleri karşılamaktadır.

#### IV. ANADOLU MEDENİYETLERİ MÜZESİ “CAM BONCUK” ESERLER

Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonunda yer alan boncuklar içinde M.Ö. 2 binli yıllara tarihlendirilen kare formu cam boncuk bizlere cam sanatının Anadolu coğrafyasında çok erken tarihlerden itibaren yapıldığı üzerinde fikir vermektedir. Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip olan cam sanatının özgün örnekleri günümüzde bile hayranlık uyandıracak niteliktedir. Ait oldukları dönemlerde kullanılan tekniklere ışık tutması açısından ayrıca birer tarihi belgedirler.

Anadolu Medeniyetleri Müzesinde Helenistik ,Roma ve Bizans Dönemi cam eserlerinden zengin örnekler sunmaktadır. Ankara İli, Nallıhan İlçesi Juliopolis Antik kentinde yürütülen kazılarda camdan imal edilmiş objelerde bulunmuştur. Juliopolis Nekropolü'nde bulunan cam eserler içinde en ilginç örnekler 3 adet yaprak formlu cam objelerdir. Ayrıca, yayınlanmamış eserler içinde kolye dizileri ve takı kompozisyonları içinde cam boncuklar bulunmaktadır.



Resim 5: Juliopolis Nekropolü'nde bulunan cam eserler.(Arslan.M, Metin,M.2013:55)

Her çağda çeşitli malzemelerden ve çeşitli tiplerde yapılan boncuklar özellikle Helenistik ve Roma Dönemlerinde altın tellerle bağlanarak takılarda kullanılmışlardır. Fayans ,cam yarı kıymetli taşlardan altın gümüş tunç boncuklar çok çeşitli biçimlerde (üçgen ,silindir, arpa ,konik ve küre vb.gibi) çok yaygın ve bol olarak kullanılmıştır (AAMM,2010:35).

Geçmiş kültürlerin ve medeniyetlerin araştırmalarında gün ışığına çıkarılmasıyla cam alanında bilgiler de güncellenmektedir. Yakın zamanda yapılan arkeolojik kazılarda Ankara İli Juliopolis kazısında cam boncuk fırını bulunmuştur. Aynı şekilde Gordion da kazılarda cam boncuk eserler bulunduğu yazılı kaynaklarda ifade edilmektedir.

## V. DEĞERLENDİRME VE KATALOG

Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunan cam eserlerin literatür çalışmaları devam ettiğinden Müzeden izin alınamamıştır. Bildiri kapsamında örneklem olarak alınan cam boncuklar yazılı kaynaklardan alınan veriler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Bildiri kapsamında incelenen cam boncukların büyük bir bölümü Roma Dönemine tarihlendirilirken az bir bölümü Hellenistik ve Bizans Dönemlerine tarihlendirilmiştir. Belli bir döneme tarihlendirme yapılamayan eserler de şekil, teknik ,renk ve kompozisyon özellikleri ile Roma dönemine ait olduğu düşünülebilir.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi; koleksiyonunda incelenen 8 adet takı kompozisyonu içinde kullanılmış cam boncuklar tipolojik olarak silindir, yuvarlak (küre) ve yassı formlardadır. Silindir ve yuvarlak boncuklar mandrel üzerine cam sarma tekniği ; yassı boncuklar cam sarma ve ezme tekniği yapılmıştır .Eserlerde kullanılan cam renkleri lacivert, siyah, mavi, açık kahve, kırmızı ve yeşil opak renklerdir. Monokrom renklerdir. Kompozisyonlar içinde cam boncuklar metalden yapılmış bitkisel ve geometrik formda takı parçaları ile birleştirilerek kullanılmıştır. İncelenen örneklerden 8 adet eserin kullanıldığı takı parçaları altın madeni ile yapılmıştır. Eserlerin kompozisyonlarında geometrik ve bitkisel bezemeler kullanılmıştır.

## KATALOG



**Resim 6:** Cam boncuklu altın kolye (Bingöl, 1999: 110).

**Örnek No:** 1

**AANM. Env. No :** 97-10-69

**Eserin Adı :** Kolye (yeni düzenleme)

**Eserin Cinsi :** Altın ve boncuk

**Eserin Geliş Yeri :** Yapraklı

**Eserin Geliş Şekli :** Satın alınma 17.7.1969

**Eserin Boyutları :** **Yükseklik:** 35,5 cm; **Ağırlık:** 11,57 gr.

**Ait Olduğu Dönem :** M.Ö. 8.-7. Yüzyıl (Roma Dönemi)

**Kompozisyon:** Çeşitli formlardaki altın kolye tanelerinin arasına mavi renkli yuvarlak (küre) ve silindirik cam boncuklar dizilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Altın paftalar arasında yer alan cam boncuklar silindir ve küre şeklinde yapılmıştır (Bingöl,1999: 110).

Yayınlama: Bibl: BMCJ lev.: IX-X (Özellikle tomurcuk biçimleri için:Ephesos; 1005, 1031)

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine cam sarma tekniği ile yapılan 23 adet küre boncuk ve 5 adet silindirik boncuktan oluşan kolyede arka uçlarda konik biçimli tek boncuklar yer alır. Cam boncuklarda yeşil-mavi opak renkler kullanılmıştır. Bitkisel ve geometrik bezemelidir.



**Resim 7 :** Cam boncuklu altın kolye (Bingöl, 1999: 134).

**Örnek No: 2**

**AANM. Env. No :** 163-456-67

**Adı :** Kolye (özgün dizim)

**Eserin Cinsi :** Altın, safir ve cam

**Eserin Geliş Yeri :** Bilinmiyor

**Eserin Geliş Şekli :** Bilinmiyor

**Eserin Boyutları :** Açık Uzunluk: 36 cm; Ağırlık: 24,59 gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.S. 3. Yüzyıl ( Bizans Dönemi)

**Kompozisyon:** Altın tellerden yapılmış çifte halkaların karşılıklı olarak birbiri içine girmesi ile Herakles düğümüne benzer bir kolye ögesi oluşturmuştur. Tellerin uçları enli altın bantlarla sıkıştırılmış ve uçlarındaki halkalardan birbirlerine ince düz altın tellerle bağlanmışlardır. Bu tellere lacivert renkli boncuklar dizilidir. Bazı boncuklar eksiktir. Kolye halka kanca sistemi ile kapatılmıştır (Bingöl, 1999: 134).

**Bibl:** Pirzio, s. 199 no. 241; Ruxer /Kubezak, fig. 19Resim 160: Cam boncuklu altın kolye (Bingöl, 1999: 134).

**Değerlendirme:**Altından yapılmış kolyede ara parça olarak 1 adet safir boncuk, 3 adet yassı cam boncuk eklenmiştir. Boncuklar ,opak lacivert renkte cam ile mandrel üzerine sarma ve ezme tekniği ile yapılmıştır. Geometrik bezemelidir.



**Resim 8** : Kolye ögesi (Bingöl, 1999: 133).

**Örnek No:** 3

**AANM. Env. No :** 5-3-71

**Eserin Adı :** Kolye ögesi (özgün dizim)

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam

**Eserin Geliş Yeri :** Fatsa

**Eserin Geliş Şekli :** Satın alınma, 22.1.1971

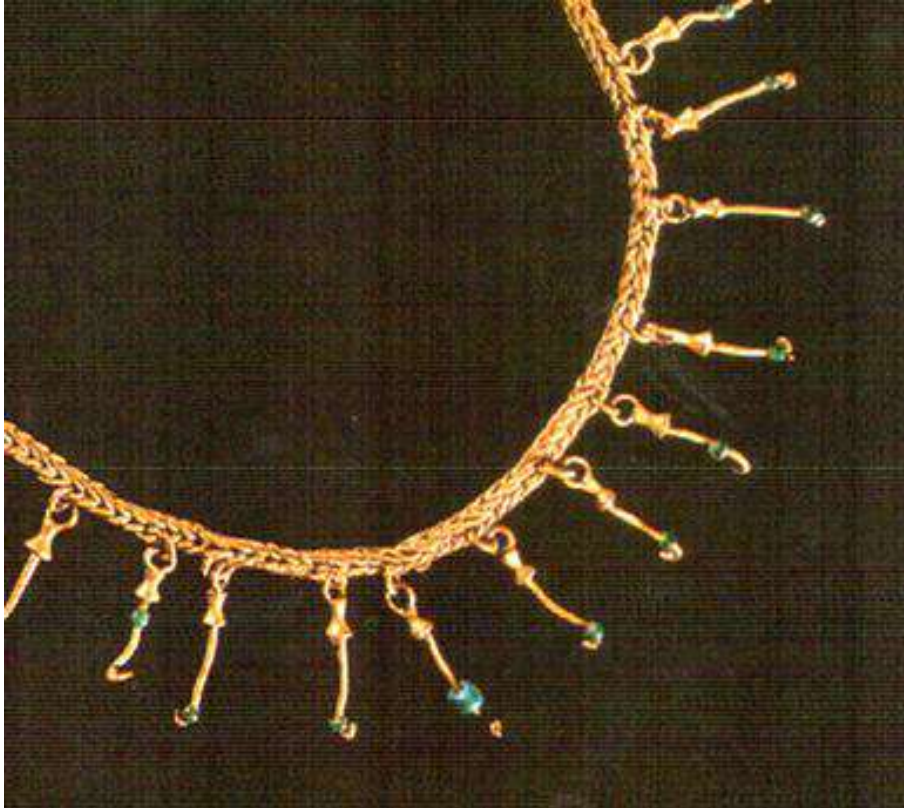
**Eserin Boyutları :** **Uzunluğu:** 5,7 cm; **Ağırlığı:** 3,5 gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.S. 3. Yüzyıl ortası

**Kompozisyon:** Siyah renkli cam hamurundan yapılmış, yassı, ortası enlemesine delik boncuğun içinden geçen telin bir ucunda yuvarlak, diğerinde oval birer kolye ögesi yer almaktadır. Bu ögelerin içinde, çerçevelere dönük uçları spirallerle biten dört yataydan oluşan birer motif yer almaktadır (Bingöl, 1999: 133). Geometrik bezeme kullanılmıştır.

**Bibl:** BMCJ. 2730 Lev.: LX; Pfeiler,lev.; 13; Pirzio,s.186 no. 218

**Değerlendirme:**Altından yapılmış 2 adet kolye parçası arasında kullanılan 1 adet cam boncuk opak siyah renkte cam ile sarma tekniği ya da ezme tekniği uygulanarak yapılmıştır.Kaynaktan alınan bilgilerde cam hamuru olduğu ifade edilir. Geometrik bezemelidir.



**Resim 9:** Cam boncuklu altın kolye (Bingöl, 1999: 125)

**Örnek No:** 4

**AANM. Env. No :** 19046

**Eserin Adı :** Kolye (özgün dizim)

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam boncuk

**Eserin Geliş Yeri :** Giresun, Büyük Eyrice köyü

**Eserin Geliş Şekli :** Mezar buluntusu 24. 12. 1959

**Eserin Boyutları :** **Boy:** 38,8 cm.; **En:** 4,2 cm.; **Ağırlık:** 23,65 gr.

**Ait Olduğu Dönem :** M.Ö 1.yy ( Roma Dönemi)

**Kompozisyon:** Sekiz formlu halkalardan oluşan zincirde aralıklarla yerleştirilen 30 adet tel sarkaç ucunda yeşil cam boncuklar yer almaktadır. Geometrik bezeme ve kompozisyon kullanılmıştır.

Yayınlama: Ruxer/Kubezak, lev.: XLVIII/4 (Bingöl, 1999: 125).

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine cam sarma tekniği ile yapılan farklı boyutlarda 30 adet küre boncuk tel sarkaçlara tutturulmuştur. Cam boncuklarda yeşil opak renk kullanılmıştır.



**Resim 10 :** Küpe (çift) çengelli diskli ve sarkaçlı (Bingöl, 1999: 90).

**Örnek No:** 5

**AANM. Env. No :** 75-31-69

**Eserin Adı :** Küpe (çift) çengelli diskli ve sarkaçlı

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam

**Eserin Geliş Yeri :** Uşak, Kula

**Eserin Geliş Şekli :** Satın alma

**Eserin Boyutları :** **Yükseklik:** 3,5 cm; **Genişlik:** 0,9 cm; **Ağırlık:** 4,4 gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.S. 3. Yüzyıl

**Kompozisyon:** Telkari çevrili yuvarlak rozetin ortasındaki yuvada kırmızı bir cam yer almaktadır. Altına lehimle tutturulmuş olan ve dışa doğru genişleyen bezemesiz yatay geçiş elemanının da altında üç kanca vardır. Bunlara takılı üç sarkacın uçlarında silindirik cam boncuklar yer almaktadır (Bingöl, 1999: 90). Geometrik bezeme kullanılmıştır.

**Bibl:** Pfeiler, lev. ;27.

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine cam sarma tekniği ile yapılan silindirik yapıda 3 adet toplam 6 adet boncuk tel sarkaçlara tutturulmuştur. Cam boncuklarda yeşil tonlarda opak renk kullanılmıştır. Her iki küpe parçasının üst parçası olan rozet ortasında yuvarlak kırmızı cam boncuk yerleştirilmiştir.





**Resim 11** : Küpe (çift) çengelli diskli ve sarkaçlı (Bingöl, 1999: 88).

**Örnek No:** 6

**AANM. Env. No :** 16-70-65

**Eserin Adı :** Küpe (çift) çengelli diskli ve sarkaçlı

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam

**Eserin Geliş Yeri :** Burdur

**Eserin Geliş Şekli :** Satın alma

**Eserin Boyutları :** **Çap:** 1,8 cm; **Yükseklik:** 4,5 cm; **Ağırlık:** 4,9 gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.S. 3. Yüzyıl

**Kompozisyon:** „S” şeklinde kıvrılmış kanca repousse teknikle yapılmış sekiz yapraklı dış bükey bir rozete lehimle birleştirilmiştir. Rozetin ortasına yeşil bir telle yeşil cam boncuk bağlanmıştır. Sarkaçların asıldığı yatay geçiş elemanı (baretta) rozetin yapraklarına lehimlenmiştir. Küçük halkalara tutturuldukları yerde üç sarkaçın eşkenar dörtgen safihalarının ortasında yuvalara oturtulmuş taşlar yer alır. Safihaların altında burularak uzatılan sarkaçların uçlarına kırmızı, yeşil renkli silindirik boncuklar boğumlu tellere tutturulmuştur (Bingöl, 1999: 88). Bitkisel bezeme ve geometrik bezeme kullanılmıştır.

**Bibl:** BMCJ. 2665 lev.: LV; Greifenhagen II, lev.: 50/3

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine sarma tekniği ile silindirik ve küre şeklinde yapılmıştır. Küpe çiftinin uç kısmında yer alan sarkaçlarda 5 adet silindir boncuk tutturulmuştur. Her iki küpede rozet parçasının orta kısmında tel ile tutturulmuş 1'er adet silindir cam boncuk yer almaktadır. Yeşil tonlarda opak cam kullanılmıştır. Her iki küpe parçasının sarkaç kısmında 1'er adet toplam 6 adet kırmızı opak renkte yuvarlak boncuk tutturulmuştur.



**Resim 12:** Kolye öğeleri (Bingöl, 1999: 119).

**Örnek No:** 7

**AANM. Env. No :** 18281

**Eserin Adı :** Kolye öğeleri (?) 4 adet

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam boncuk

**Eserin Geliş yeri :** Karalar A ve C Tümülüsleri

**Eserin Geliş Şekli :** Kazı buluntusu

**Eserin Boyutları :** **Uzunluk:** 0,9 cm; **Genişlik:** 0,9 cm; **Ağırlık:** Toplam 2,35gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.Ö. 4. Yüzyıl

**Kompozisyon:** Dört yapraklı yonca, kesme, granüle ve telkari teknikle oluşturulmuştur. Ortasında birer renkli cam boncuk yer alır. Arkada iki minik tutturma halkası vardır. Elbise süsü de olabilirler (Bingöl, 1999: 119). Bitkisel bezeme kullanılmıştır.

**Bibl:** Bodrum, Lev.: 13

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine sarma tekniği ile yuvarlak(küre) şeklinde yapılmıştır. Açık kahve renkte opak cam ile yapılan 2 adet cam boncuk yoncaların orta kısmına tutturulmuştur.



**Resim 13** : Küpe (tek) halkası sarkaçlı (Bingöl, 1999: 85).

**Örnek No:** 8

**AANM. Env. No :** 16-90-65

**Eserin Adı :** Küpe (tek) halkası sarkaçlı

**Eserin Cinsi :** Altın ve cam

**Eserin Geliş Yeri :** Burdur.

**Eserin Geliş Şekli :** Satın alma

**Eserin Boyutları : Yükseklik:** 4,7 cm; **Genişlik:** 1,9 cm; **Ağırlık:** 3,95 gr.

**Ait Olduğu Dönemi :** M.S. 4. Yüzyıl

**Kompozisyon:** İlmik ve kanca olmaksızın gittikçe incelererek birbirlerine yaklaşan iki ucu açık bırakılmış, sade, kalın yuvarlak halkanın altına bir kulp lehimlenmiştir. Kulpa takılan uzun altın sarkaca, önce yivli iki minik halkacık, sonra yeşil bir cam boncuk, daha sonra da üçüncü bir yivli minik halkacık geçirilerek sarkacın ucu kendi çevresinde döndürülüp kapatılmıştır (Bingöl, 1999: 85). Geometrik bezeme kullanılmıştır.

**Bibl:** BMCJ. 2685 Lev.: LV

**Değerlendirme:** Mandrel üzerine sarma tekniği ile silindir şeklinde yapılmıştır. Açık yeşil renkte opak cam ile yapılan 1 adet cam boncuk küpenin sarkaç parçasına tutturulmuştur.

## İLGİLİ TANIMLAR:

**Cam:** Cam çeşitli maddelerin karışımıdır, Silis (silisyum dioksit), soda (sodyum karbonat), potas (potasyum hidroksit) ve kireç. Bütün bu maddeler ortalama 1300 C°'ye kadar ısıtıldıktan sonra cam hamurunu meydana getirirler (Yeni Resimli Bilgi Ansiklopedisi,1983: 1036).

**Ezme tekniği :**Bu teknik sıcak cam hamurunu "ezerek" biçimlendirme, olarak bilinir ve cam boncuk yapımının en eski yoludur. Bu uygulamada, sıcak cam hamuru bir yüzey üzerine yerleştirilir ve ezilir. Üzerine "deliği oluşturacak" bir ince çubuk yerleştirildikten sonra kendi üzerine katlanır ve ezilir. Bu ezme işleminde kullanılacak bir kalıpla, boncuğun üzerine herhangi bir desen de işlenebilir (Küçükerman, 1998: 25).

**Millefiore (Bin çiçek):** Çiçek tasarımlarıyla oluşturulmuş “murrine parçalarıdır. Daha sonra bu parçalar kalıp içinde bir araya getirilip fırınlanmakta ve sonuç olarak rengârenk çiçekli objeler meydana getirilmektedir (Okan, 2008: 25).

**Nazar:** Nazar kelimesi göz değmesi karşılığı olarak, nazar değmesi, nazara gelme, nefesi dokunma, kem göz, kem nazar şeklinde de kullanılmaktadır (Araz, 1995: 167).

**Sarma cam boncuk** Mandrel üzerine cam çubukların ateşte eritilerek sarılmasından oluşur. Yapılan boncuk çeşitlerinin çoğunda uygulanan temel tekniktir. Farklı şekillerde olsa da boncukların yapılmasında öncelikle cam sarma işlemi yapılır (Küçükerman, 1988: 37).

## KAYNAKLAR

Akyol, A.A, Güray, Ç.G., Kadioğlu,Y.K., Demirci,Ş., (2008,). *Elaiussa-Sebaste Cam Örnekleri Arkeometrik Çalışmalar*, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 24.Arkeometri Sonuçları Toplantısı Sempozyumunda Sunulmuş bildiri, Ankara. 20 Ocak 2013 tarihinde [http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum\\_pdf/arkeometri/24\\_arkeometri.pdf](http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum_pdf/arkeometri/24_arkeometri.pdf) sayfasından erişilmiştir.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi.(2010). Müze Rehberi. Ankara: Dönmez Yayıncılık.

Araz, R. (1995). Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Arslan, M., Metin, M. , Cinemre, M. O. , Çelik T. , Türkmen, M. (2011, 25 -29 Nisan). *Juliopolis Nekropolü 2010 Yılı Kazı Çalışmaları*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü - 20. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumunda Sunulmuş bildiri, Ankara. 19 Ocak 2013 tarihinde <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/Eklenti/4350,20muzekurtarmapdf.pdf?0> sayfasından erişilmiştir.

Atik, Ş. (2007). Çağlar Boyu Boncuk.,Boncuk İnanç, Güç ve Güzellik. İstanbul: Seçil Ofset.

Bingöl, F.R.I. (1999). Anadolu Medeniyetleri Müzesi Antik Takılar. Ankara: Dönmez Yayıncılık.

Çakmaklı, Ö.D.(2007). Uşak Arkeoloji Müzesinde Korunan Roma Dönemine Ait Cam Eserler. Yüksek Lisans Tezi. Ankara : A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işıktan, F. (2010, 11–21 Ekim). *Cam Takılar*, Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumunda sunulmuş bildiri, Eskişehir. 8 Ocak 2013 tarihinde <http://cambolumu.anadolu.edu.tr/camegran2010/CAMGERAN%202010%20sempozyum%20bildiri%20kitabi.pdf> sayfasından erişilmiştir.

Karşoğlu, F.A. (2007). 1950'den Günümüze Cam Heykel Sanatı. Yüksek Lisans Tezi. İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Küçükerman, Ö.(1998). İstanbul'da 500 Yıllık Sanayi Yarışı -Türk Şişe Camsanayii ve Şişecam. İstanbul: Aksoy Grafik Dizgi.

Küçükerman, Ö.(1988). Glass Beads-Anatolian Glass Bead Making-The Final Traces of Three Millennia of - Glass Making in the Mediterranean Region. İstanbul: Apa Yayınları.

Küçükerman, Ö. (1985). Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler. Ankara: Doğu Yayıncılık.

Okan, S. (2008). Pate De Verre Cam Şekillendirme Tekniğinin Araştırma Ve Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi. İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özgülnar, N.(2007). Perge Kazılarında Bulunmuş Takılar. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uysal, Z. (2008). Kubad-Abad Sarayı Cam Buluntuları (1981-2004), Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yağcı, G. (2007). Mezopotamya Boncukları.,Boncuk İnanç, Güç ve Güzellik. İstanbul. Seçil Ofset.

Yeni Resimli Bilgi Ansiklopedisi,(1983). İstanbul: Işık Yayıncılık.

Yalçınkaya,T.N.; Çal,Ö.; Erkan, E.; Kurt,G.(2013)“Çorum Müzesi Koleksiyonlarındaki Roma ve Bizans Dönemi Cam Boncukların Değerlendirilmesi” 4.Çorum Kazı ve Araştırmalar Sempozyumunda sunulmuş Bildiri.Çorum.

Yalçınkaya,T.N.; Çal,Ö.; Erkan, E.; Kurt,G.ve Gönen,G. (2010-2013) “Cam Boncuk Yapım Sanatının Çağdaş Takı Tasarımı Eğitiminde Uygulanabilirliği” Gazi Üniversitesi, Bilimsel Araştırmalar Merkezi Projesi ( Kod. 08/2010-05)Ankara.

## SANATTA ESİNLENME: RESİMDEN FOTOĞRAFA

**Figen GİRĞİN**

**Arş.Gör.Dr., Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,  
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı**

### ÖZET

Sanatta, her bir yapıt bir çıkış noktasına sahiptir. Bu bazen doğa, bazen insan, bazense deneyimlerle içselleştirilen yaşantılarımızdır. Bir de tüm bunların dışında, bir sanatçı için insan elinden çıkmış yani daha önce yapılmış olan bir yapıt da çıkış noktası olabilir.

Bu araştırmada; fotoğrafın resim ile olan ilişkisi incelenmiş olup, kendilerine çıkış noktası olarak resimleri seçen fotoğraf sanatçılarının yapıtlarından verilen örneklerle, onların eskinin anlamını nasıl genişlettikleri, resimdeki hangi estetik değerleri fotoğrafa taşıdıkları, geçmişi şimdi için nasıl bir dönüştürüm sürecine soktukları ve neden çıkış noktası olarak bu yapıtları seçtikleri sorularına yanıt aranmıştır. İncelenen bu örnekler ve yanıt aranan bu sorular, bir sanat dalının başka bir sanat dalı ile kurduğu diyaloga tanıklığın yanı sıra, çağdaş sanatın düşünsel boyutunun anlaşılmasını da sağlayacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Sanat, Resim, Fotoğraf, Esinlenme

## INSPIRATION IN THE ART: FROM PAINTING TO PHOTOGRAPH

### ABSTRACT

In the art, each artworks has a starting point. This is sometimes nature, sometimes people, sometimes are our lives internalized the experience. And out of all of them, for an artist, an artwork came from human hands namely previously done can be a starting point.

In this research; relationship with the picture in the photo was examined. With examples from photographer of artworks chosen the paintings as their starting point was sought answers to the questions how to expand former means, which aesthetic value they bring to photograph from painting, how to convert into history for now and why they chose these artworks as a starting point. Examined these examples, sought answers these questions will provide an understanding of extent of contemporary art in addition to witnessing the dialogue established with other art forms of the arts.

**Key Words:** Art, Painting, Photograph, Inspiration

## 1.GİRİŞ

Sanatta doğa ve insanın yanı sıra geçmişte yapılmış eserler de çıkış noktası olabilir. Bunun birçok örneğini özellikle günümüzde fazlasıyla görmek mümkündür. Bir heykel, fotoğraf, film, şiir, bir resmin esin kaynağı olabileceği gibi tam tersi bir durum da söz konusu olabilir.

Belgeleme yoluyla hayatımıza giren fotoğraf, zamanla sanat alanına kaymıştır. Ki günümüzde hepsi olmasa da fotoğraf, bir sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Elbette, belgeleme amacını da hala korumaya devam etmektedir. Birçok ressam, çektiği, çektirmiş olduğu ya da daha önceden çekilmiş olan fotoğraflardan resimlerinin kurgusunu, alt yapısını oluşturmak için yararlanmış ve hala yararlanmaya devam etmektedir. Ki bu, fotoğrafın resme araç olduğu bir durum anlamına da gelmektedir. Oysa günümüzde fotoğrafın resme araç olmasının yanı sıra bunun tam tersi bir durum da söz konusudur. Birçok fotoğraf sanatçısı, söylemlerini, kurgularını, eleştirilerini dile getirme adına bazı başyapıtları kullanmayı yeğler. Bu iki durumu karşılaştırdığımızda, resmin fotoğrafı kullanma

durumu daha gizli ya da örtük iken, fotoğrafın resmi kullanma durumu daha hatırlatıcı ya da çağrıştırmacı niteliği daha yüksektir.

Bu araştırmada; resmi esin kaynağı ya da temel olarak alan sanatçıların fotoğraflarına ve esinlendikleri yapıtlara yer verilmiş ve bu yapıtları neden seçtikleri, nasıl bir değişime soktukları, bu süreçteki amaçları fotoğraflar üzerinden ele alınmıştır.

## 2.KAYNAĞINI RESİMDEN ALAN FOTOĞRAFLAR

### 2.1. Joel-Peter Witkin/George W.Bush'un Salı



Resim 1a. Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, 1818-1819, T.Ü.Y.491x716 cm, Louvre Müzesi, Paris



Resim 1b. Joel-Peter Witkin, George W.Bush'un Salı, 2006, Fotoğraf, 61.0x75.6cm

Joel-Peter Witkin'in *George W.Bush'un Salı* adlı fotoğrafı Géricault'nun *Medusa'nın Salı* resmine dayanmaktadır. Géricault'nun yaklaşık 1,5 yıl boyunca taslaklar yaparak nihai görüntüye ulaştığı ve Romantizm akımı içinde en çok bilinenlerden biri olan bu yapıt, gerçek bir deniz kazasının ürkütücü yönünü ve denizin ortasında mahsur kalan insanların hayatta kalma çabasını göstermektedir.

Géricault resmi yapmaya başlamadan önce, kazaya ilişkin birçok belge toplamış, hayatta kalanlarla konuşmuş; model ve balmumu figürlerle çalıştıktan sonra, kesilmiş kadvralardan çizimler yapmıştır. Ayrıca, içlerinde Delacroix'nın da bulunduğu bazı arkadaşlarını bu resimde model olarak kullanmıştır. Caravaggio'nun ışık-gölge tekniği ile soluk cesetler önemli kılınmıştır. Saldakilerden bazıları uzakta görünen geminin umudu ile sevinç içindeyken, bazıları ise geminin geçişinden habersiz, bitkin ve ümitsiz haldedir (Laborie).

Resim yalnızca yolcuların hayatta kalabilmek adına birbirlerini yedikleri rahatsız edici ve ürkütücü olayı betimlemekle kalmaz, aynı zamanda dönemin kaptanının, yolcuları ve mürettebatı ölüme terk etmesi ve kaptanın beceriksizliği sonucu gerçekleştiği ileri sürülen kazanın diğer bir suçlusu olarak mevcut hükümeti göstererek, dolaysız yolla politik bir eleştiriyi de beraberinde getirir (Farthing, 2012).

Resmin, kompozisyon, renk, öz-biçim anlayışı yönünden etkileyiciliğinin yanı sıra, belki de Géricault'nun dolaysız olarak yaptığı bu politik eleştiri, Witkin'i en çok etkileyen unsurlardan biri olacaktır.

Sanatçı bu resmi ilk Louvre'da gördüğünde, George Bush'un sekiz yıllık yönetimi ve trajedi arasında bağlantı kurarak bu fotoğrafı çeker. O'na göre Bush iyi bir Beysbol Derneği başkanı olabilirdi. Ancak ülkenin başkanlığı için yetenekli birisi değildi. Ki onun Bush ve Bush yönetimine yönelik eleştirisi bu fotoğrafın içerik boyutunu oluşturur. Bu fotoğrafı oluşturmak Witkin'in yaklaşık bir ayını almıştır. Öngörülemeyen şeylerden ziyade işe belirgin ve ne yapacağını bilen bir tavırla

başlayan sanatçı için öncelikli hedef, Bush'a benzeyen birini bulmak olmuştur. Bunun için Los Angeles'ta ünlü kişilere oldukça benzeyenlerin kayıtlı olduğu bir ajans ile iletişime geçer. Ardından Bush'a benzeyen biri bulur. Géricault'nun resminin başında uzun zaman geçiren Witkin, bu resme bir şeyler eklemeye karar verir. Bu da, Bush'un tam başının üzerine onun aklından geçen düşünceleri temsil edecek bir ışık tacı olur. Fotoğrafta yer alan diğer insanların tümü yerlilerden oluşmaktadır. Sanatçı, bu kişileri, bu poza büründürmeden önce, onları atölyesinde toplayarak, Géricault'nun resmini gösterir, bu fotoğrafı çekme nedenlerini onlara izah eder ve onlardan bu anı yaşatmalarını, figürlerin bu durumuna bürünmelerini ister. Sanatçı sürecin başından sonuna kadar aktif bir rol üstlenir. Bir resmin canlandırılması aşamasından, onun çekim aşamasına hatta fotoğrafların basım aşamasına kadar. Fotoğrafları kendisinin basma nedeni, bu süreci belirleyici bir karar anı olarak görmesi ve basım aşamasında bir fotoğrafın anlamının değiştirilebileceğini düşünmesinden kaynaklanır(Seymour, 2016).

Witkin'in bu fotoğrafı, sanat tarihine aşık olan ve onların tarihinden bir resmi temel alan Parislilere Paris'te Galerie Baudoin'de gösterilmiştir. Sanatçının da ifade ettiği gibi bu fotoğraf "çağdaş bir deli gemisi"dir. Fotoğraf, resmin kompozisyonuna sadık kalınarak ele alınmıştır. Fotoğraftaki kişilere baktığımızda, ön planda düşüncüleri ile kendinden geçmiş olan Bush, onun hemen yanı başında sekreteri Condoleezza Rice, Bush'un üzerinde annesi Barbara, onun ayaklarının yanında önceki Savunma Bakanı sekreteri Irak yenilgisi ile ezilmiş olan Donald Rumsfeld, onları yardımdan haberdar etmek isteyen, hemen omzunun üzerinde yer alan kişi ise eski devlet bakanı Colin Powell'dır. Fotoğrafta yer alan Başkan yardımcısı Dick Cheney ve eşi ise kurtuluşlarını neşeli bir coşkuyla ifade ederken görülürler (Catherine Edelman Gallery). Kısacası bu fotoğrafta Witkin, Géricault'nun resmi üzerinden, onun resmindeki figürleri Bush ve başkanlığı dönemindeki kişiler ile canlandırarak, onun Cumhuriyetçi dönemini eleştirmektedir.

## 2.2.Wang Qingsong/Çin Mansiyonu



Resim 2a.Leonardo Da Vinci Son Akşam Yemeği, 1495-98 civarı, Sıva üzerine tempera ve yağlıboya, 460x880 cm, Santa Maria delle Grazie (Yemekhane), Milano



Resim 2b.Wang Qingsong, Çin Mansiyonu, 2003, Fotoğraf, 120x1200cm

Leonardo da Vinci'nin en çok bilinen yapıtlarından biri olan Milano'daki Santa Maria delle Grazie Manastırı'nda bulunan *Son Akşam Yemeği* freski İncil'de bahsi geçen İsa'nın " İçinizden biri bana ihanet edecek" şeklindeki ünlü cümlesini söylediği ana odaklanır. Leonardo, masanın etrafında toplanmış 12 havarisi ile birlikte İsa'nın yer aldığı bu sahneyi, müthiş bir kompozisyon içinde ele almış ve figürlerin yüz ve beden uyumları ile olay anındaki duygu yoğunluğunu etkileyici bir şekilde sunmuştur. Dini bir konunun resmedildiği bu eser, birçok fotoğraf sanatçısı tarafından defalarca uyarlanmıştır. Bu resmi, kaynak alan sanatçılardan biri de Wang Qingsong'tur. Son Akşam Yemeği resmine yönelik farklı kurgular içinde birçok fotoğraf çeken sanatçının bu fotoğraf dahil olmak üzere



fotoğraflarının temeli çoğunlukla, Çin ve Batı arasındaki sanatsal, ekonomik, kültürel ilişki ve kopukluk, küreselleşme, emperyalizmin Çin'e yansımalarına dayanır.

Qingsong bu fotoğrafı 19.000m<sup>2</sup>'den daha büyük olan bir film stüdyosunda gerçekleştirmiştir. Ki Çin'de yer alan bu stüdyo birçok önemli filme de ev sahipliği yapmıştır. Bugün Çin'in en büyük film stüdyosu, ticari açıdan karlı olacağı düşünülen gayrimenkullere yer açmak adına yara almıştır. *Çin Mansiyonu* adlı bu fotoğraf, sanatçının küreselleşmede Çin'in sosyal gerçekliğine yönelik algısının bir özetidir. Çin, ekonomide, teknolojiye, mimari ve kültürde destek vermek ve rehberlik etmek için yabancı uzmanları davet etme konusunda oldukça heveslidir. Bu uzmanlar ise, ekonomik fırsatlar yaratmak ya da Çin'e alternatif düşünce sistemleri getirme konusunda yardımcı olurlar. Ancak bu alışveriş beraberinde kültürel bir uyuşmazlığı ya da çelişkileri de getirir. Bu durum, sanatçıyı bu fotoğrafı bu temel doğrultusunda çekme konusunda tetikler. Fotoğrafta yabancı misafirleri canlandırmaları adına, Ingres, Courbet, Manet, Gauguin, Klein, Boucher, Rembrandt, Man Ray ve birkaç başka sanatçının resimlerinden modellerin duruşlarını taklit eden figürleri yerleştirir. Bu modeller, birbirleri ile hem yüzyıllar ötesi iletişime geçerken aynı zamanda Çin kültürü ile de diyalog oluştururlar. Hem Çin hem de Batı görüntüleri ile dolu olan bu sahnenin solunda eski kafalı ama aynı zamanda modayı da takip eden üzerinde hoş geldin yazısı bulunan ev sahibi, misafirleri kapıda ağırlar. Fotoğrafın en sağında ise terra-cotta askerleri gibi görünen adeta misafirlerin içeride özgürce dolaşmalarını engelleyen bir muhafız yer alır (Wang QingSong Studio). Qingsong, Leonardo ve daha birçok sanatçının kompozisyonlarından sahneleri kullanarak oluşturduğu yeni kurguda, Çin ve Batı arasındaki alışverişin yanı sıra uyuşmazlık ve çatışmayı da vurgular.

### 2.3.Robert Silvers/La Grand Jatte



Resim 3a. Georges-Pierre Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886, T.Ü.Y., 207x308cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



Resim 3b. Robert Silvers, La Grand Jatte, Alüminyum üzerine fotomozaik



Detay

Resim kuramını renklerin bölünmesine ve optik karışıma dayandıran Georges-Pierre Seurat'ın *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı bu resmi, açık havada dinlenme, gezme temasını göstermektedir. Renklerin yan yana getirilerek noktacı anlayışla resmedilmesiyle oluşturulan bu görüntü, resimden uzaklaştıkça belirginleşir ve anlam kazanır. Robert Silvers ise onun fotomozaiklerine oldukça denk düşen bu resmi kendine kaynak olarak seçmiştir. Burada hem resmin benzeri sağlanmış hem de teknik, teknolojinin olanakları ve olanakların getirdiği değişimle Silvers'in,

Seurat'ın noktacı anlayışını ileri bir evreye taşımasını sağlamıştır. Yapıtları yeniden üreten diğer birçok fotoğraf sanatçısının aksine, onda görüntü tek bir fotoğraftan oluşmaz, onlarca görüntünün bir araya gelmesiyle bütün elde edilir.

Noktacı anlayışla yapılmış bir resim yakından bakıldığında değişik renklerin yan yana, tuş tuş dizilimi gibi görünürken, görüntüden uzaklaştıkça göz, bu dağınıklığı bir biçime sokmaya başlar ve renkler de bir anda yanındaki diğer renk ile etkileşime girerek açık-koyu değerlere bürünür. Silvers'ın fotoğrafları da Seurat'ın resimlerindeki anlayışa benzer olarak anlam kazanır. İzleyici görüntüye yakından baktığında aynı ebatta dikdörtgenlere hapsedilmiş bir Mısır resmi, doğadan manzaralar, değişik hayvan ve insan görüntülerinin fotoğraflarını görür. Oysa görüntüden uzaklaştıkça, bu küçük fotoğraflar pikselleşmeye ardından asıl görüntüye hizmet etmeye başlar. Bu birbirleri ile alakasız parçalar, bütünü yani burada Seurat'ın resmini oluşturmaya başlar. Her bir parça resimdeki bir öğeye, renge hizmet eder.

#### 2.4.Niki Grangruth ve James Kinser/Müjde (Botticelli'den Sonra)



Resim 4a. Sandro Botticelli, Müjde, 1489, Panel üzerine tempera, 150x156 cm, Uffizi, Floransa



Resim 4b. Niki Grangruth ve James Kinser, Müjde (Botticelli'den Sonra), 2015, Fotoğraf

Hristiyan sanatında oldukça bilinen bir konu olan “Müjde” ya da “Meryem’e Müjde” birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Cebrail’in Meryem’e gelerek onun ilahi bir şekilde hamile kalacağını müjdelediği St.Luke İncil’ine dayanan dini temalı konulardan birinin Sandro Botticelli tarafından ele alındığı bu resim, çalışmalarını birlikte yürüten Niki Grangruth ve James Kinser tarafından canlandırılmıştır.

2009 yılından bu yana, fotoğrafçı Grangruth ve multimedya sanatçısı Kinser ilham perisi serisi üzerine birlikte çalışmaktadır. Bu fotoğraflar, uyumsuzluk gösteren cinsel kimliği araştırmakta, sanatçı/ilham perisi ilişkisine meydan okumaktadır. İlham perilerini yeniden görüntülerken ya da yeniden canlandırırken, sanat tarihinin bilinen başyapıtlarına, özellikle de kadın figürünü ön plana alan resimlere yönelmektedirler. Sanatçılar amaçlarının “orijinal resmin görsel estetiğini korumak olduğunu” bunu da “her bir parçanın içeriğini icat ederken, bakışı, kostümü, vücudu konumlandırırken erkek öznesini kullanarak” yaptıklarını vurgularlar (Niki Grangruth official). Burada da Botticelli'nin resminde iki kadın figürü ile oluşturulan sahne, iki sanatçı tarafından erkek figürleri ile değiştirilmiş ve benzer bir kompozisyon şeması içinde sahne yeniden canlandırılmıştır.

Onların bu fotoğrafı sosyal olarak inşa edilmiş erkek/kadın ilişkisini bozmaya meyillidir ve cinsiyet kimliğinin doğası üzerine edimsel ve esnek bir dikkat çekmeyi amaçlar (Niki Grangruth official).

## 2.5. Raoef Mamedov/Müjde



Resim 5a. Hubert ve Jan Van Eyck, Ghent Altarpanosu (Detay), 1432, Saint Bavo Katedrali, Ghent, Belçika



Resim 5b. Raoef Mamedov, Müjde(Diptik), 86x60cm (2 adet), Fotoğraf, ed.7

Müjde ya da Meryem'e Müjde temasının yer aldığı başka bir resim ve başka bir sanatçının eseri ile karşı karşıyayız. 12 panelden oluşan Ghent altarpanosunun yapımına Hubert Van Eyck tarafından başlanılmış ancak öldüğü için yarım kalan pano, Jan Van Eyck tarafından tamamlanmıştır. Dikey olarak gelen ikili panelin üzerinde yer alan bu panellerde, Meryem'e Müjde sahnesi resmedilmiştir.

Raoef Mamedov'un Yeni Ahit'ten yedi İncil sahnesini tasvir ettiği fotoğraflardan biri de bu resme dayanmaktadır. Sanatçı bu resmi, postmodern bir yolla down sendromlu çocuklarla yeniden canlandırmıştır. Dramatik sahneleri fotoğraf ile tanımlayan sanatçı, yedi sahneyi sanat tarihinin ünlü resimlerinden yola çıkarak sunar. Bu fotoğrafın dışında kalan fotoğraflardan üçü, Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği", Giotto'nun "Yahuda'nın İhaneti", Nicolai Ge'nin "Ecce Homo"suna dayanmakta; geriye kalan üç fotoğraf sahnesi de benzer atmosferde olan ancak, Mamedov'un kendi oluşturduğu kurgu ile gerçekleştirilmiştir. Bu yedi sahnenin yer aldığı proje, Mamedov'un yöneticiliğinde, sanatçı Jevgeni Semenov, fotoğrafçı Dmitri Preobragensky ve bilgisayar operatörü Dmitri Krainov'un işbirliğinde oluşmuştur. 1 yıl boyunca yoğun olarak çalışılan bu projede, her bir figür ayrı olarak fotoğraflanmış ki onların büründükleri rolün hakkını verebilmeleri için, onlarda doğru duyguları uyandırabilmek için çalışmışlardır. Daha sonra bu fotoğraflar bilgisayar ortamında kendi uygun kompozisyonlarının içine aktarılır. Sanatçı, başyapıtları down sendromlu çocuklarla canlandırarak özel bir kültürel kimliği aşarak, fotoğraflarının evrensel bir dile bürünmesini sağlar (Galerie Lilja Zakirova).

## 2.6. Gérard Rancinan/İsa'nın Mezara Konulması (Metamorfoz Serisi)



Resim 6a. Caravaggio, İsa'nın Mezara Konulması, 1603-1604, T.Ü.Y., 300x203 cm, Vatikan Müzesi, Vatikan



Resim 6b. Gérard Rancinan, İsa'nın Mezara Konulması, Metamorfoz Serisi, Fotoğraf

Avrupa Sanatında yaygın dini temalardan biri olan İsa'nın çarmıha gerilmesi ya da çarmıhtan indirildikten sonra mezara konulma sahnesi birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Bu konuyu ele alan sanatçılardan biri de Caravaggio'dur. Teatrallik ve ışık-gölgenin etkili olduğu bir atmosferde sahneyi resmeden Caravaggio tıpkı Gombrich'in (2002:393) de ifade ettiği gibi: "kutsal olayları, sanki komşusunun evinde oluyormuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen sanatçılardan biriydi". Işık-gölgeyi kullanma yöntemi onun sahneleri daha doğalcı bir üslupla uygulamasına da katkıda bulunur.

Caravaggio'nun kompozisyonunu daha soğuk bir atmosferde yeniden canlandıran Gérard Rancinan'ın bu fotoğrafı onun "Metamorfoz" serisinde yer almaktadır.

Rancinan'ın, "Metamorfoz" serisini oluşturmasında gazeteci-yazar Caroline Gaudriault esin kaynağı olmuştur. Gaudriault'un yazmış olduğu yazılardan yola çıkarak toplumsal sorunlara, insanlığın değişimine fotoğrafları ile tanıklık eden sanatçı, bu seride sanat tarihini silkeleyerek yeni bir söylem oluşturur. (Bayraktaroğlu ve Çalı, 2010).

Rancinan bu seride sekiz başyapıtı yer verir. Caravaggio, Bosch, Da Vinci, Velazquez, Géricault, Delacroix, Matisse ve Isenheim Altarpanosu gibi yeniden canlandırdığı bu başyapıtlardan bazı öğeleri atarken, bazen de yeni unsurlar eklemektedir. Büyük ustaların eserlerinden esinlenmiş olduğu fotoğraflarında küreselleşme sonucunda gezegenin karşılaştığı; ekoloji, güç, ezilen halkların kurtuluşu, temel hak ve özgürlükler, abur cubur ve açlık, genetik, yaşlanmaya karşı mücadele, etnik ve ekonomik savaşlar gibi sorunsalları işler. Bunu yaparken ne yargılar ne de savunur. Ancak güçlü bir sanatsal anlayışla durum değerlendirmesi yapar ve insanın doğasındaki konuları tartışmaya açarak düşünme yollarını önermek adına zaman içinde bir yolculuğa sürükler izleyiciyi (Caroline Gaudriault).

## 2.7.Cindy Sherman/Amerikan 1954-İsimsiz#183-A



Resim 7a.François Boucher, Madam Pompadour, 1759, T.Ü.Y., 91x68 cm, Wallece Koleksiyonu



Resim 7b.Cindy Sherman, Amerikan 1954-İsimsiz#183-A, 1988, Tarihi Porteler serisinden, Fotoğraf, 96.5x57 cm, © Courtesy of Cindy Sherman & Metro Pictures Gallery, New York

Günlük hayatın zevklerini, eğlenceli görüntüleri resmeden Boucher aynı zamanda yaptığı Madam Pompadour resimleri ile de tanınmaktadır. Onlardan biri olan bu resim yıllar sonra Cindy Sherman'ın fotoğrafında, benzer kostüm içerisinde poz veren çağdaş bir kadının geçmişi tazeleyerek günümüze getirdiği bir an ile yeniden var olacaktır.

Sanatçının bu fotoğrafının da yer aldığı “Tarihi Portreler” serisi 1990’da New York’ta Metro Pictures Galerisi’de gösterilmiştir. Sanat tarihinin kataloglarının katalogunu reddeden sanatçı aynı zamanda sanatçının bir deha ya da sanat objesi; tekil ve değerli bir şaheser olarak geleneksel anlatılara katılmasını da reddediyor. Kostümleri, protez cihazları ve makyajı esprili bir biçimde kullanarak, orijinal sanat eserine birebir sadakat göstermek yerine, zamanın ve belleğin işlevleri ile geçmişe ait bu yapıtların uğradıkları bozulmayı sorgular. O, bunu yaparken bozulmayı kasıtlı olarak gerçekleştirir. O, referans aldığı yapıtlara ya da onları yapan sanatçılara saygıyla sunulmuş bir itaatkârlıktan ziyade, kopya ve orijinal kavramlarını sorgulamaya açar. Sherman, bu seriyi Roma’da kaldığı yıllar esnasında yaratmıştır. Roma, onun için çeşitli obje ve kostümleri bulması adına da elverişli bir ortamdı. Sağ elinde kitap, inci bilekliği ve derin dekolteli dantel elbisesi ile Sherman’ın kadını, Boucher’nin kadınının zarafetinden ve pahalı şıklığından oldukça uzaklaşır. Model olarak kendini kullanan sanatçı, büzüştürdüğü dudakları, belirgin sahtelik içindeki dekoltesinden görünen göğüsleri, yeşilimsi rengi kullanarak fotoğrafa kattığı ürkütücü atmosfer ile bu kadını zarif olmaktan uzaklaştırır. Boucher’nin romantik ve samimi bir bahçe içinde sunduğu modelin aksine, Sherman’ın kadını sahte kadınlık maskesinin ardında hiçbir şey sunmaz. Bu sahte kadınlık yalnızca kadınsılığın temsilini sorgulamaz aynı zamanda birçok sanatçı tarafından ele alınan fetişizmi de sorgular. O, bize normlardan farklı olarak Batı sanatı yapıtlarında belirgin olan kadın vücudunun nasıl olduğunu göstermeyi amaçlar (Hinderliter, 2004).

Sherman aynı zamanda bu seride, hem artist hem model ilişkisini kendisi üstlenerek, geleneksel portre kavramını da bir adım ileriye götürür. Bu açıdan bakıldığında Sherman usta ressamdır ve sahne ayarlanır ayarlanmaz, kameranın önüne kendini atarak model rolünü oynamaya başlar (Skarstedt Gallery).

## 2.8.Luigi Ontani/Çıplak Otoportre (Chirico’dan Sonra)



Resim 8a. Giorgio de Chirico, Çıplak Otoportre,  
1945, T.Ü.Y., Özel Koleksiyon



Resim 8b. Luigi Ontani, Çıplak Otoportre  
(Chirico’dan Sonra), 1978, Fotoğraf

Sanat tarihinin yapıtlarını yeniden canlandıran sanatçılardan biri de Luigi Ontani’dir. Nitekim bu eserlerin en ilginç yönlerinden biri de farklı performansları, fotoğrafları ve resimleri birleştirmesidir. Dönemin performans eğilimlerinin aksine Ontani, fotoğrafı eylemlerini belgeleyen bir araç olarak görmez. Onun yerine resme benzeyen bir sanat çalışması yapmayı amaçlar. Bunu da kendi sözleri ile şöyle ifade eder:

“Bir resim olmaksızın resim olan basit poz fikrini sevdim ve fotoğraf fikri bana, resim ortamına bağlı olmayan bir resim olasılığını ifade etmek için imkan tanıyabilirdi” (Ontani, 2007, Akt. Mecugni, 2009).

Ontani, Chirico ile benzer bir pozda durmasına rağmen, Chirico'nun yaşlı vücudunun aksine, daha diri vücudu, abartılmış dik duruşu ve bel giysisi ile ve ışık-gölgenin onu daha güçlü kıldığı bu sahnede adeta Aziz Sebastian ya da Hristiyan şehitleri gibi bir görüntü çizer.

### 3.SONUÇ

Sanatta esinlenmenin sadece doğa ve insan kaynaklı olmadığı, daha önceden yapılmış hatta farklı bir sanat disiplininin olan yapıtların esin kaynağı oluşturabileceğine tanıklık etmekteyiz.

Kaynağını resimden alan fotoğraflar, geçmişti tazelemenin yanı sıra, bazen Silvers'in yaptığı gibi yapıta ve sanatçısına kendi yöntemi ile takdirini sunarken, bazen Sherman'ın yaptığı gibi deha, sanatçı, kopya ve orijinallik kavramlarını sorgulamaya açar, bazen de Grangruth ve Kinser'in yaptığı gibi sanatçı/ilham perisi ilişkisine cinsiyet rolleri değişimi üzerinden meydan okur. Ya da Mamedov'un ki gibi sağlıklı bedenlerin yerine down sendromlu çocukları yerleştirerek evrensel bir söylem dili yakalar. Bazen Ontani'nin yaptığı gibi resimdeki modelin pozuna bürünerek, resmi anımsatmayı seçer. Ya da Witkin, Rancinan ve Qingsong'un yaptığı gibi resmi, kurgulamalarının bir aracı olarak kullanıp; politik, kültürel, ekonomik, sosyal, dini, vb. eleştirilerini kültürlerarası bir bağlama taşırlar.

Sonuç olarak; geçmiş, onu esin kaynağı olarak seçen sanatçının amacı her ne olursa olsun yeni bir dille tazelenir.

### 4.KAYNAKÇA

Bayraktaroğlu, A.M., Çalış, E. (2010). Gérard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Haziran, 1-23.

Catherine Edelman Gallery. Artist Talk: Joel-Peter Witkin:Poetic Realism, <http://edelmangallery.com/artists/artists/o-z/joel-peter-witkin.html> Erişim tarihi:16.06.2016.

Gombrich, E.H. (2002). Sanatın Öyküsü (3.baskı, Çev.E.Erduran , Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Farthing, S.(ed.). (2012). Sanatın Tüm Öyküsü (1.baskı, Çev.G.Aldoğan, F.C.Çulcu) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Galerie Lilja Zakirova. Raoef Mamedov, [http://www.zakirova.com/zakirova/mamedov/index\\_mamedov.html](http://www.zakirova.com/zakirova/mamedov/index_mamedov.html) Erişim tarihi:16.06.2016.

Gaudriault, C. Gérard Rancinan Métamorphoses & Natures Mortes. Parisart, Communiqué de Presse, <http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/metamorphoses-&-natures-mortes/gerard-rancinan/9707.html#haut> Erişim tarihi:16.06.2016.

Hinderliter, B. (2004). The Multiple Worlds of Cindy Sherman's History Portraits National Gallery of Victoria. Art Journal 44, Melbourne: NGV Publishing, <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/> Erişim tarihi:16.06.2016.

Laborie, S. Paintings French Painting-The Raft of the Medusa Department of Paintings:French Painting, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa> Erişim tarihi:16.06.2016.

Mecugni, A. (2009). Viaggio in India. Museo Magazine, <http://www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA> Erişim tarihi:16.06.2016.

Niki Grangruth Official. Muse Statement, <http://www.nikigrangruth.com/index.html> Erişim tarihi:16.06.2016.

Seymour, T. (Interview by). (2016). Joel-Peter Witkin's Best Photograph: George W Bush in The Raft of the Medusa, 18 February, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/18/joel-peter-witkins-best-photograph-george-w-bush-the-raft-of-the-medusa-interview> Erişim tarihi:16.06.2016.

Skarstedt Gallery. Press Release, Cindy Sherman History Portraits, November 8 - December 20, 2008. [http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08\\_cindy-sherman/](http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/) Erişim tarihi:16.06.2016.

Wang QingSong Studio. China Mansion.  
[http://www.wangqingsong.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=81&Itemid=15](http://www.wangqingsong.com/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=15) Erişim  
tarihi:16.06.2016.

### Resim Listesi

Resim 1a. Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Raft\\_of\\_the\\_Medusa](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa) Erişim  
tarihi:16.06.2016.

Resim 1b. Joel-Peter Witkin, George W.Bush'un Salı,  
[https://www.artspace.com/joel\\_peter\\_witkin/the\\_raft\\_of\\_george\\_w\\_bush](https://www.artspace.com/joel_peter_witkin/the_raft_of_george_w_bush) Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 2a. Leonardo Da Vinci Son Akşam Yemeği,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Son\\_Ak%C5%9Fam\\_Yeme%C4%9Fi\\_\(tablo\)#/media/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(1452-1519\)\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_\(1495-1498\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_(tablo)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg) Erişim tarihi:21.09.2016.

Resim 2b. Wang Qingsong, Çin Mansiyonu,  
[http://www.wangqingsong.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=81&Itemid=15](http://www.wangqingsong.com/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=15) Erişim  
tarihi:16.06.2016.

Resim 3a. Georges-Pierre Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Sunday\\_Afternoon\\_on\\_the\\_Island\\_of\\_La\\_Grande\\_Jatte](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte) Erişim  
tarihi:16.06.2016.

Resim 3b. Robert Silvers, La Grand Jatte, <http://www.photomosaic.com/portfolio.html> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 4a. Sandro Botticelli, Müjde, [https://en.wikipedia.org/wiki/Cestello\\_Annunciation\\_\(Botticelli\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cestello_Annunciation_(Botticelli)) Erişim  
tarihi:16.06.2016.

Resim 4b. Niki Grangruth ve James Kinser, Müjde (Botticelli'den Sonra),  
<http://www.nikiग्रangruth.com/index.html> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 5a. Hubert ve Jan Van Eyck, Ghent Altarpanosu (Detay),  
[http://www.lifeasmyth.com/journal\\_2012\\_winter\\_van\\_eyck.html](http://www.lifeasmyth.com/journal_2012_winter_van_eyck.html) Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 5b. Raoef Mamedov, Müjde(Diptik), [http://www.zakirova.com/zakirova/mamedov/index\\_mamedov.html](http://www.zakirova.com/zakirova/mamedov/index_mamedov.html)  
Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 6a. Caravaggio, İsa'nın Mezara Konulması,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Entombment\\_of\\_Christ\\_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_(Caravaggio)) Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 6b. Gérard Rancinan, İsa'nın Mezara Konulması, Metamorfoz Serisi,  
<http://www.rancinan.com/official/photos/NaitreMourirPanneauIII.jpg> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 7a. François Boucher, Madam Pompadour,  
<http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65352> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 7b. Cindy Sherman, Amerikan 1954-İsimsiz# 183-A, <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 8a. Giorgio de Chirico, Çıplak Otoportre, <http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/self-portrait-nude-1945> Erişim tarihi:16.06.2016.

Resim 8b. Luigi Ontani, Çıplak Otoportre (Chirico'dan Sonra), <http://www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA> Erişim tarihi:16.06.2016.

## KÜLTÜREL VE MİMARİ DEĞERLERİN TAKI TASARIMINA YANSIMASI

Aliye KURNAZ

Öğr.Gör, Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O., Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı,  
Ankara,akurnaz@ankara.edu.tr

### ÖZET

Anadolu;ilkçağlardan itibaren yer altı ve yer üstü zenginliklerinin olmasından dolayı pek çok uygarlığın yaşadığı,kendine özgü kültürünün olduğu bir bölge olup geçiş yollarının üzerinde kurulmuş olması sebebiyle değişik kültürlerin kaynaştığı bir coğrafi konuma sahiptir.

Toplumların yaşama biçimleri, inanç ve düşünceleri ile sembolleşen kültürel ve mimari değerlerin tarihi süreç içinde ortaya koyduğu kültürel zenginlik ve çeşitlilikleri takı tasarımına kaynak oluşturması açısından önemlidir.

Günümüzde de birçok takı tasarımcı mimari eserleri veya kültürel değerleri referans alarak tasarımlar yapmıştır.Takı ve mimari, karşılıklı etkileşim içerisinde birbirini geliştirmeye devam etmektedir.

Takı ve mimari, temelde insandan yola çıkan, benzer tasarım metotlarına sahip sanat alanlarıdır. Takı, kullandığı malzemeler, metallere, aletler, sahip olduğu tarz ve kimlik ile mimari ise kullanılan yapı malzemesi, yapı teknolojisi, iç mekan aksesuarları, değişen işlev ve kullanım ile kişisel, siyasal, çevresel ve kültürel kimliği sergilemek için bir araç olmuştur.

Bu araştırma takımın tarihçesi,geçmişten günümüze takı,takı ile kültürel ve mimari değerler ilişkisi,kültürel değerlerin takıya yansımaları gibi konular ele alınarak incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:**Takı,Takı Tasarımı,Kültürel Değerler,Mimari Değerler

## THE REFLECTION OF CULTURAL AND ARCHITECTURAL VALUES IN JEWELRY DESIGN

### ABSTRACT

Anatolia is a region where many civilizations have appeared since the ancient times due to the abundance of natural resources. It is a place where a unique culture was forged out of many cultures thanks to its location as being on the crossroads. on the crossroads.

The cultural richness and varieties symbolized in the way of life, beliefs and thoughts in a society that is put on display throughout history is an important source of inspiration in jewelry design. One of the most important issues of our age is ensuring the cultural continuity and the transfer of traditional values to the new generations. Designs that look as if they are ancient and natural while being artificial and latter construction are harmful to cultural continuity.

Jewelry design and architecture have been improving each other via mutually beneficial interaction. At times, a load bearing system, an ornamentation or a structure have each inspired and guided jewelry design.

Jewelry design and architecture are two arts that have similar design methods and are both fundamentally motivated by the needs of the people. Personal, political, environmental and cultural identities have been expressed in the case of jewelry by the materials used, metals, tools and the style, whereas for architecture the same role has been played by the materials of construction, building technology, accessories of interior space and usage following the changing functions.

The topics that will be discussed in this study include the history of jewelry, the relationship between jewelry and cultural and architectural values, and the reflection of cultural values in jewelry.

**Key Word:**Jewellery,Jewellery Design,Cultural Values,Architectural Values



## 1.GİRİŞ

Kültürel sürekliliğin sağlanması ve geleneksel değerlerin yeni nesillere aktarılması konusu, günümüzün en önemli problemlerinden birisidir. Eskiymiş gibi görünen, doğalmış gibi algılanan yapay ve sonradan oluşturulmuş tasarımlar, kültürel sürekliliğe zarar vermektedir. Bu nedenle yapılacak yeni tasarımlarda ilham kaynağı olarak geleneksel kültürden faydalanmak ve yeni çağın gerekliliklerine uygun tasarımlar yapmak kültürel mirasın korunmasına ve geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Anadolu kültüründe kullanılan binlerce yıllık teknik incelikler,detaylarda saklı kültürel yapı izlerinin zenginliği,formları,yapım ve süsleme incelikleri takı sanatına daima esin kaynağı olmuştur.Bu çalışmada kültürel değerlerin geçmişten günümüze takı tasarımlarında kullanımları incelenerek teknik,tasarım,işlev,estetik ve sanatsal anlamda ele alınacaktır.

Takı ve mimari, karşılıklı etkileşim içerisinde birbirini geliştirmeye devam etmektedir.Bazen bir taşıyıcı sistem, bazen bir süsleme veya yapının hissettirdiği anlamsal güç, takıya yansımış veya takıyı yönlendirmiştir.

Zengin Anadolu kültürünün diğer sanat alanlarında olduğu gibi takı sanatında da yol gösterici ve paha biçilmez bir kaynak olduğu inkar edilemez.Bu eşsiz hazineden faydalanmak süreci ile çağımıza uygun modern,anlamlı ve orjinaline sadık kalınarak zevkli,ihtiyaçlara yönelik ve modaya yönelik takılar yapılmıştır.Bu takılar günümüzde süsleme unsuru olarak kendini göstermiştir.

Günümüzde de birçok modacı mimari eserleri,kültürel değerleri veya akımları referans olarak tasarımlar yapmıştır. Moda,takı ve mimari, karşılıklı etkileşim içerisinde birbirini geliştirmeye devam etmektedir. Bazen bir taşıyıcı sistem, bazen bir süsleme veya yapının hissettirdiği anlamsal güç, modaya yansımış veya modayı yönlendirmiştir.

## 2.TAKI

İnsanların ayak bileği,bel,bilek,burun,boyun,kulak,parmak v.b vücudun birçok yerine çıplak ya da giyecek üzerine taktıkları değerli maden ve taşlardan yapılmış süs eşyaları. (Kuşoğlu, 2006: 216)

Takı, kişinin günlük giysileriyle bir bütünlük ve renk uyumu sağlamak,kendi stilini yaratmak ve kişiliğini yansıtmak, ayrıca hoşluk hissi duyması gibi birtakım nedenlerle tasarlanmış çeşitli şekillerde ve malzemede nesnelere ve aksesuar olarak tanımlanmaktadır. (Bilgin, 2006:3)

Takı; süsleme, form ve malzeme üçgeninin oluşturduğu düzendir. Gerekli teknik olanakları ve ustalığı kullanarak ortaya konulan fonksiyonel kullanım eşyası olarak da tanımlanır.Başka bir tanımlamaya göre; çeşitli taş, kemik, tüy, deri, metal vb. gereçlerden yararlanarak yapılmış ve her türlü giyim süslemede kullanılan kolye, bilezik, broş gibi materyallerin geneline takı denir.Giyimi süsleyen,tamamlayan ve bütünleyici bir unsurdur.(M.E.B,Kuyumculuk Teknolojisi,Tarihsel ve Kültürel Takılar,Megep,2008,Ankara)

## 3.GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TAKI

"Modern insan"yani Homo sapiens sapiens,günümüzden 50 bin yıl önce biyolojik evrimini tamamlar ve ana yurdu olan Afrika'dan Avrupa ve Asya kıtalarına kadar dünyada ayak basmadık yer bırakmaz.Ateşin keşfinden sonra uygarlık yolunda hızla ilerleyen insanın yaşam biçimi de aynı hızla gelişir.Günümüzden yaklaşık 20 bin yıl önce sanatın ilk tohumlarını eken insan,uygarlık serüvenine takıyı da dahil eder. (Türe, 2011:19)

İnsanların yazılı belgeler bırakmadan yaşadıkları tarih öncesi çağların en eskisi olan Paleolitik Çağda, mağara yaşantısı içinde olan insan, doğada bulunan kemik, hayvan dişleri, deniz ve kara hayvanlarının kabukları, çeşitli taşları toplayıp kolye şekline dönüştürerek ilk takıyı ortaya koymuştur.

İnsanlık tarihinde ilk üretime geçilen Neolitik Çağda, doğadan toplanan malzeme ile yapılan kolyelerde, sürtünmeye uygun olan yüzeyleri parlatılmıştır. En eski düz halka bilezikler de sürtülerek parlatılmıştır. Böylece günümüzden yaklaşık on bin yıl önce, ilk kuyumculuk çalışmaları başlamıştır denilebilir. Kalkolitik Çağda taşın yanı sıra maden insan hayatına girer. İlk Tunç Çağında madencilğe dayalı yaşam başlamıştır. Madenin insan hayatına girmesiyle, takılar gerek malzeme, gerek form yönünden zenginlik kazanır. Özellikle kolyelerde, altın ve küçük boncuklar son derece büyük bir uyum içinde sıralanmışlardır. Truva, Eskişehir, Kültepe, Alacahöyük mezarlarında bulunan ilk Tunç Çağına ait takılar, ilkel takı kapsamına girmekle birlikte, malzeme-form ve işçilik düzeyi düşünüldüğünde gördükleri ilgiyi hak ettikleri bir gerçektir.(Demirtaş, 1996: 10-35).

Plastik deformasyonu çok yüksek olan altının bu özelliği, ilk Tunç Çağı'nda biliniyordu. Eski çağların ustaları, saf altını döverek zar gibi inceltebiliyorlardı. Varak ve varak kaplama denilen bu teknik Mısırlılar, Çinliler, Yunanlılar tarafından kullanılmıştı. İslam sanatında altın ve gümüş varaklar, aşıp ve metal eşyanın yanı sıra minyatürlerin renklendirilmesinde, baskı motiflerinde ve elyazmalarında geniş ölçüde kullanılmıştı. Kuyumculuk tarihinin başlangıcı gibi kabul edilebilecek varakçılık sanatı, 19. yüzyıl sonlarında savaş döneminin ekonomik sıkıntıları ve değişen sosyo-kültürel koşullarda hızla gerilemiş ve unutulmuştur. Kuyumculuğun tarihi, doğal olarak sayısız tekniklerle doludur. Günümüz kuyumculuğunda seri ve standart üretim için kullanılan santrifüj (merkezkaç) veya vakum gibi döküm tekniklerinin temeli olan kaybolan mum tekniği, delikli süslemeler yapmak için kullanılan ajur, kazıma tekniği, taneleme anlamına gelen granülasyon ya da Türk kuyumculuğundaki karşılığıyla güverse, tombaklama ve mine tekniği bunların belli başlılarıdır. Uşak/Lydia hazinesi ya da popüler adı ile "Karun Hazinesi" Anadolu' da kuyumculuk ve kullanılan aletlerle ilgili önemli bilgiler sunar. Bu hazine içinde yer alan iki tane bronz üfleme borusu ile takı ve heykelticilik üretiminde kullanılan 30 parça bronz kalıptan oluşan kuyumcu aletleri özel bir öneme sahiptir. Bronz üfleme boruları metalin ergitilmesi sırasında körük uçlarına takılıyordu. Bulunan kalıpların bir bölümü stampa pirinç olanlarıydı. Bir bölümü de kalıp üzerine konulan ince soy metal levhaların, çekiçlenerek kalıbın formunu alması için kullanılan dövme kalıplarıydı.(Türe ve Savaşın, 2000:26-36-56)

#### 4.TAKI İLE KÜLTÜREL VE MİMARİ DEĞERLER İLİŞKİSİ

Kültürel mirası, insanın bilinen tüm zaman dilimleri içinde yaşadığı, biriktirdiği, geliştirerek, yeni sentezlerle varoluşunu sürdürerek, zenginleştirerek ve sürekliliğini sağlayarak kendinden sonrakilere aktardığı veriler dizisi olarak, bir anlamda yaşam karşısındaki duruşu, varlığının kanıtı olarak nitelendirebiliriz.(İsen,2011:1)

Mimari değerler, somut ve tanımlanabilir olgulardır. Sosyal normları ve sosyal değerleri, biçimler şeklinde açıklarlar. Mimari değerler, mimari elemanların ya da mekansal ve mimari uygulamaların seçimini etkileyen değerlerdir.

Günümüz değişen dünya koşulları, toplumsal yapılaşmayı, çevresel etkenleri ve doğayı etkilediği düşüncesinin artık bilinçli bir şekilde ortaya konulmaya başlanmıştır. Atılan adımlar gelişen teknolojinin, malzeme zenginliğini ve toplumsal bilincin kültürel etkilerini tasarımcılar, mimarlar, sanatçılar projelerinde, yapılarında ve uygulamalarında alana yaymak suretiyle göstermektedirler. Dolayısıyla sanatsal bir ifade biçimiyle ortaya çıkan özgün formlar hem yaratıldığı dönemi yansıtırken aynı zamanda geleceğin yapıları, mimarileri ve formları toplumsal yaşam olanaklarının boyutu hakkında geleceğe ışık tutmaya başlamıştır.(Yonuk,2015:82-83)

Yaratıcılık kültür etkileşimi çerçevesinde; kültürün yaratıcılığa kaynak olması, geçmiş kültürleri güncelleştiren yaratıcı yaklaşımlar, kültürü özgün bir biçimde yorumlayan yaratıcı yaklaşımlar, kültürel değerler ile sınırlanan yaratıcılık, kültürel bakış açısına sahip yaratıcılık ve kültür ürünü olan yaratıcılık kavramları ortaya çıkmaktadır. (Bedir Erişti ve Tekin,2015:18)

Kendini yaratan toplumun sosyal ,kültürel ve ekonomik yapısının,teknik ve estetik becerisinin ürünü olan takı,hem kendi toplumunun geçmişinden hem de etkileşim olduğu kültürlerden

beslenir,ardıllarına kaynak olur.Değişen çağlar,değişen inançlar,değişen kültürler kuyumculuğu yeni teknik ve malzemelerle geliştirir ama takının içerdiği sembolizm önemini her zaman korur.Takı yaratıldığı toplumun her zaman aynası olur.(Türe,2005:11)

Günümüzün takı anlayışındaki gelişmeler sonucunda takı, süs objesi olmanın ötesine geçerek, çağdaş sanatlar kapsamında değerlendirilebilecek çalışmalar olarak karşımıza çıktığı söylenilebilir. Takının serüveni, birçok sanatçıyı şaşırtacak şekilde ivme kazanarak yoluna devam etmektedir. Takıların artık, zanaatkarların ürettiği süslenme objeleri olma misyonunun yanında XXI. yüzyılın dünya üzerindeki etkilerini anlatan, yaşatan ve sanatsal değerler taşıyan objeler niteliğinde olduğu görülmektedir. (Demirtaş Dikmen,2011:137)

Çağdaş takı sanatçıları geçmişin gizemlerini günümüze taşıyarak mistik öğeler içeren sembollerini yüzük çalışmalarında kullanmışlardır. Takı sanatçıları manevi değerler taşıyan sembollerini ve materyalleri farklı sanat disiplinlerinin teknikleriyle karmaşık kompozisyonlar uygulayarak mistik gücü farklı bir dille anlatmaktadırlar.(Demirtaş Dikmen,2011:141)

## 5.KÜLTÜREL DEĞERLERİN TAKIYA YANSIMASI

Bu toprakların barındırdığı paha biçilmez kültürel mirası çağdaş anlatıma aktararak bugünkü insan algısının kullanımına sunmak, milattan önce on iki binlerde Göbeklitepe’ de ilk heykeli yontan, yedi binlerde Çatalhöyük’ te yaşadığı kentin planını tapınağın duvarına çizen, altı binlerde Fırat ve Dicle’nin aktığı topraklarda bağcılık yapan, iki binlerde Boğazköy’de yazılı evlilik yasalarına uyan, milattan sonra bin beş yüzlerde orta Asya’dan kuzey Afrika’ya orta Avrupa’ya Arap yarımadasına kadar gittiği her coğrafyaya zengin çok kültürlülüğünü ve hoşgörüsünü götüren atalarını anlatmak, onların ürettiklerini, yarattıklarını ulaştırır, anlaşılır kılmak çok önemli bir sorumluluktur.(İsen,2011:1)

Modern Türkiye’ nin sahip olduğu kültürel mirasın zenginliği ve çeşitliliği , tarihlere ve sayılara sığdırılamaz. İstanbul hariç, tescil kaydı yapılan taşınmaz kültür varlığı sayısı elli bine yakındır. Sit alanı olarak belirlenen ve koruma altına alınan alanların sayısı ise sekiz bine yaklaşmaktadır. On iki bin yıllık bir tarih yelpazesinin her aşamasından izler, bir diğeri ile kaynaşarak, birbirinin içinde eriyerek günümüze kadar ulaşmaktadır.(İsen,2011:2)

Takı sanatçıları geçmişten günümüze, mitolojik olayları, uygarlıkları ya da kişilerin tarihini takılarda yansıtarak, resim ya da sembol yoluyla iletişim kurmuşlardır. Günümüzde de benzer bir şekilde modern takı sanatçıları, olayları, hikâyeleri, ikonik değerlere sahip olan şekil ve görüntüleri yüzüklerine yansıtarak, yaratıcılıklarını ortaya koymaktadır. (Demirtaş Dikmen,2011:141)

Ürün tasarımında kültürel tasarım özelliklerinin seviyelerinin yanında, yararlanılan ya da gönderme yapılan kültürel kaynakların kullanılış şekilleri ve amaçları da önem taşımaktadır.Balcıoğlu (1999) kültürün ürün tasarımında kullanılış şekillerini altı yöntemde sınıflamıştır:Neolojik yaklaşım, Morfolojik uygulama, Topografik uygulama, Biçimsel yorumlama, Alegorik yorumlama, Kavramsal esinlenme.

Neolojik Yaklaşım;Bir nesnenin sadece isim düzeyinde bir kültüre bağlı olması olarak değerlendirilebilecek bu durum, yerli tasarım olmayan bir nesneye o kültüre ait bir isim verilerek aidiyet kazandırılması yoluyla gerçekleşir. (Gürpınar,2008:30)

Morfolojik uygulama;Kültürel, tarihi, geleneksel ve hatta popüler bir nesnenin şeklinin, tasarım nesnesinin üzerine bezeme amaçlı yerleştirilmesidir. Bu süreçte temel alınan form, boyut, renk, doku bağlamında değişime uğrayabilir. Bunun yanında, anlamında ve kullanım şeklinde değişimler olabilir. Burada kullanılan biçim, ortak değerlerden hareket ederek tasarlanan ürün ile kullanıcıya da onun kimliği- arasında aslında eksik olan bağı kurmaya ya da var olanı güçlendirmeye hizmet etmektedir.(Gürpınar,2008:31)

Topografik uygulama, tarihi, etnografik ya da mimari bir kaynaktan bir desenin ya da iki boyutlu bir şeklin alınmasının ötesinde bu şekle üçüncü bir boyut ve beraberinde bir kullanım sağlanması yöntemidir. Bir anlamda morfolojik uygulamada bir nesnenin şekli üç boyuttan iki boyuta indirgenirken topografik uygulamada buna ters bir yöntem uygulanarak iki boyutlu bir biçim üçüncü bir boyut kazanmaktadır. Bu yöntemde biçimler gerçek kaynaklarındaki anlamlarından sıyrılarak yeni üç boyutlu kullanım şekillerine yeni bir anlam katar.

Biçimsel yorumlama, var olan bir ürünün çalışma prensibi sabit kalacak şekilde çeşitli derecelerde değiştirilerek yeniden tasarlanması yoluyla ortaya yeni bir ürün çıkartılması olarak ifade edilebilir. Bu yöntemde ele alınan ürün çeşitli geliştirme, başkalaştırma, bozma, değiştirme ve ayarlamalara tabi tutulabilir. Ortaya çıkan yeni ürün yine bir dereceye kadar baştaki ürünün esas formlarını yansıtır ve iki ürün arasında bir bağ var olmaya devam eder.(Gürpınar,2008:32)

Alegorik yorumlama;Yerel kültürün bu şekilde kullanılması eski bir nesneye yeni bir kullanım şekli kazandırılması ve bilinen şeklinin (form, fonksiyon, vb.) değiştirilmesi olarak tanımlanabilir. “Yapılacak değişiklikler, üzerine yüklenen anlamın fonksiyonu ikinci plana itmesi ile ürüne yeni, bazı durumlarda mecazi, alegorik ve/veya ironik bir derinlik getirebilir”. Bu durumda baştaki nesne daha çok bir tetikleyici görevi gördüğünden, kendisinden esinlenilmiş olsa da, kendisine atfedilen yeni fonksiyonlar ve anlamlar sonunda asıl özelliklerini kaybetmiş olabilir. ilham kaynağı olan nesne halen tanınabilir olsa da yeni özellikler eskilerin önüne geçmiştir. (Gürpınar,2008:33)

Kavramsal esinlenme;Yerel kültürün ürün tasarımında kullanılış biçimlerinden biri olan kavramsal esinlenme, temelini kültürden alan belli bir biçim ya da ürünü esas almak yerine kültürel normların, inançların sosyal davranış biçimlerinin ve hareketlerin altyapısını oluşturduğu bir ürün tasarım yöntemidir. Daha derin bir inceleme ve kavramsal yapıların üç boyutta biçimlendirilmesini gerektirdiğinden, daha karmaşık bir yol olduğu söylenebilir.(Gürpınar,2008:35)

Takı sanatı, bugünkü mevcut konumu ile her geçen gün ortaya koymuş olduğu üretim ve örneklerle, hem kavramsal olarak hem de ruhsal olarak, sürekli bir değişim göstermiştir. Takının köken olarak üzerine oturduğu kurumsal gerçekliği fiziksel ve ruhsal gereksinimlere yanıt veriyor olmasıdır.(Yonuk,2015:26)

Sadece çağın gereksinimlerine yanıt veren değil aynı zamanda geleceğe yönelik tasarımların yapılmaya başlanmasıyla ileriye dönük mesajlar içeren mimari yapıların ortaya çıkartıldığı kadar; özgün, simgesel, sembolik ve doğrudan işaret eden takı tasarımlarında da geometrik ve organik formlar yapılmaya başlanmıştır. Bu gelişim süreci içerisinde multi disiplinler bir yaratıcı düşüncenin ortaya çıkartılmasıyla tasarım dünyasında disiplinler arası iletişim kuvvetlenmeye başlamıştır.

Takı, sanatın beslendiği her kaynaktan beslenmiş ve materyalleri sınırsız kullanmaya başlamıştır.(Yonuk,2015:32)

Takı sanatçıları, tasarımlarında ele aldıkları biçimler, kullandıkları malzemeler ve üretim tekniklerinde gösterdikleri performanslarıyla “Çağdaş Sanat” kapsamında girecek çalışmalar yaparak dünya sanat platformunda yer almaya başlamışlardır. Dünya genelinde isim yapmış birçok Kuyumculuk Firması, belli periyodlarla takı sanatçılarına özel koleksiyonlar hazırlatarak hedef kitlelerine sunmaktadırlar. Bu koleksiyonlardaki parçalar, vücuda uygunluk (ergonomi), kullanılabilirlik gibi ölçülerin ötesine geçen, sanatsal değere sahip tasarımlardır ve koleksiyonerler tarafından merakla izlenmektedirler.(Demirtaş Dikmen,2011:144 )



**Fotoğraf 1.** Tasarım Sevan BIÇAKCI ; (a) Ayasofya ve Silüeti, (b)

1965 yılında Samatya'da doğan, 12 yaşında Kapalıçarşı'nın eski ustalarından Hovsep Çatak'ın yanına çırak olarak verilen Sevan Bıçakçı, birçok koleksiyona imza atan, mücevherlerinde, ihtişamlı saray yüzüğü tasarımlarından mitolojik ve natürel figürlere, Ayasofya gibi anıtsal eserlerden Osmanlı'ya dair sembollere kadar birçok konuyu işliyor. (Akbulut, 2014: <http://bonemagazine.com/tr/entry/bcakcs-jewellery>)

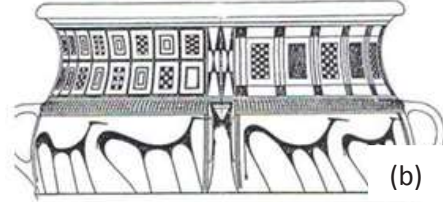


**Fotoğraf 2.** Tasarım Kutlay Tansel SUSAM- Tulip Bed / Lalezar Tasarımı; (a) Osmanlı Lale Motifi, (b)

Bir mücevher tasarımcısı olan Arkeolog Kutlay Tansel Susam, 2010 Yılından itibaren kendi firmasını kurarak bu tarihten itibaren eserlerini Tamga Kuyumculuk çatısı altında üretmeye başlamıştır. Tamga Kuyumculuk geliştirmiş olduğu kendine özgü teknikleri kullanarak mücevher tasarımına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Tamga Kuyumculuk üzerinde yaşadığımız bu toprakların bize taşıdığı kültürel mirastan güç alarak, mücevher yapımı çalışmalarını sürdürmektedir. (<http://tamga-jewellery.com/index.html>)



(a)



(b)

**Fotoğraf 3.** Atasay -Myras- "Altı Dokunuş-Frigya" Koleksiyonundan Yüzük Örneği; (a) Frig seramik kab ve çizim, (b)

Boyalı Frig kabı üzeri stilize hayvan (dağ keçisi) betiminden esinlenerek tasarlanmıştır. Tahta ve maden işçiliğinde ustalaşmış olan, geometrik ve stilize hayvan desenleriyle kendilerine özgü stilde bir çok seramik eserler bırakan "Frigya Uygarlığı", Moda Tasarımcısı Özlem Süer danışmanlığı, Özgül Sokullu koordinatörlüğü ve Arkeolog Editör Nezh Başgelen danışmanlığında hazırlanan Myras'ın "Altın Dokunuş: Frigya" koleksiyonuna ilham vererek buram buram tarih kokan ve göz kamaştırıcı mücevherlere dönüştürüyor.



(a)



(b)

**Fotoğraf 4.** Rumi Mücevher- Tasarım Erdal TEKİŞALP- Selçuklu Koleksiyonu; (a) 1156-1192 yılları arasında II. Kılıç Arslan tarafından yaptırılmış bir köşkün duvar süsü, (b)

Şekil.'deki duvar süsü 1156 ve 1192 yılları arasında II. Kılıç Arslan tarafından yaptırılmış bir köşkten kalmıştır. Bir zamanlar Anadolu Selçuklu mimarisinin en önemli örneklerinden olan bu köşk artık ayakta değildir. Bu duvar süsü, Selçuklu döneminde köşkeri süsleyen kabartmaların ayakta kalmış önemli örneklerindedir. Üzerindeki başlıca figürler rumî motifler, yapraklar ve kıvrımlı desenlerden oluşan bir arka planda birbirine saldıran iki atlıdır.(www.rumi-jewelry.com)

Anadolu kültürünü mücevherle buluşturan RUMÎ, geçmişin zengin izlerini kalite, sadelik ve modernlikle birleştiriyor.Koleksiyonlarda Hitit,Timur,Türkmen,Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinin geçmişteki dokuları modern bir şekilde yorumlanıyor.

Şık, sade ve farklı tasarımlarıyla dikkat çeken Rumi, Anadolu’da yüzyıllar boyunca var olmuş medeniyetleri günümüz çizgileriyle birleştiriyor. Tasarımı ve kaliteyi arayanlara özel koleksiyonlar sunulan Rumi’de, her parça ayrı bir değere ve hikâyeye sahip. Anadolu’ya ait kumaş dokuları, taş kabartmaları, çini desenleri ve farklı işlemlerden ilham alıyor; altın, pırlanta ve yarı değerli taşlardan eşsiz mücevherler yaratıyor. (<http://www.rumi-jewelry.com/hakkimizda>)



**Fotoğraf 5.** Rumi Mücevher- Tasarım Erdal TEKİŞALP- Selçuklu Koleksiyonu; (a) Hayat Ağacı–İnce Minareli Medrese’nin Taç kapısı [Konya,1258–Selçuklu], (b)

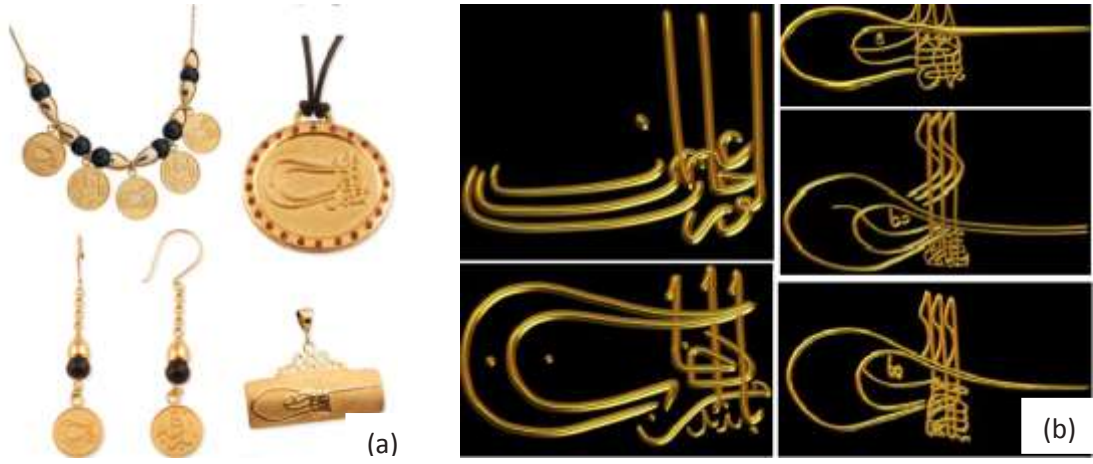
Selçuklu sultanları dönemlerinde camiler, medreseler, hastaneler, görkemli saraylar ve koruyucu duvarlar yaptırıldılar. Bu yapılar ortaçağda Anadolu’daki Selçuklu egemenliğinin sembollerindendi. Anıtsal taç kapılar Selçuklu mimarisini tanımlayan önemli öğelerdendir. Bunları geliştiren Selçuklular, Anadolu mimarisine büyük katkılarda bulunmuşlardır. Taç kapılar, ayrıntılı ve karmaşık geometrik desenler ve sürekli tekrarlayan yıldız motifleri ile süslenmiştir. Zaman içerisinde, geleneksel geometrik desenlerin yerini bitki/çiçek motifleri almıştır. Tarih boyunca en çok kullanılan sembolik motiflerden biri olan “Hayat Ağacı”, Türk (Selçuklu) mitolojisinde cennet, doğurganlık ve evren ile hayat arasındaki bağı sembolize etmiştir. (<http://www.rumi-jewelry.com/hayat-aac-kolye>)

Selçuk mimarisinin en güzel örneklerinden biri olan Mevlana Türbesi, Mevlana’nın ölümü üzerine Mimar Tebrizli Bedreddin’e yaptırılmıştır. Türbenin inşaatı 1274 yılında tamamlanmıştır. O günden sonra yapı faaliyetleri hiç bitmemiş, 19. yüzyılın sonuna kadar yapılan eklemelerle devam etmiştir. Osmanlı sultanlarının bir kısmının Mevlevi tarikatından olması türbeye özel bir önem verilmesini ve iyi korunmasını sağlamıştır.

"Kubbe-i Hadra" (Yeşil Kubbe) denilen Mevlana'nın türbesi dört “fil ayağı” (kalın sütun) üzerine yapılmıştır ve üç tarafı açıktır. Kubbe 16 dilimden oluşan bir huni şeklindedir, dıştan çinilerle kaplıdır. İçerisi ise alçı üzerine kalem işi süslemelerle donatılmıştır. (<http://www.rumi-jewelry.com/kolon-suslemesi>)



**Fotoğraf 6.** Rumi Mücevher- Tasarım Erdal TEKİŞALP- Mevlana Koleksiyonu; (a) Mevlana Türbesi – Kolon Süslemesi, (b)



**Fotoğraf 7.** Goldaş -Osmanlı Koleksiyonu II; (a) Orhan Gazi, Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman, Yıldırım Bayezid tuğraları, (b)

Goldaş'ın özgün tasarım anlayışının en güzel örneklerine sahip Osmanlı Koleksiyonu II, Osmanlı'nın muhteşem tarihi ve kültürünü yansıtan takı ve aksesuarlardan oluşuyor. Orhan Gazi, Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman ve Yıldırım Bayezid'in tuğralarının kullanıldığı tasarımlar, koleksiyonun dikkat çeken parçalarından. (<http://fashionwithsisters.blogspot.com.tr/2009/11/goldas-osmanl-koleksiyonu-osmanl-taklar.html>)



İstanbul'da bulunan tarihi kuleler,takı tasarımcıların ve kuyumcu firmalarının,kültürel ve mimari değer ile ilgili takı koleksiyonlarında yer almıştır.

İstanbul'da bulunan Adalet kulesi,Beyazıt Kulesi,Galata Kulesi,Kız Kulesi'nin tarihi değerleri şöyledir:

Adalet Kulesi,Fatih Sultan Mehmed döneminde (1441-46/1451-81) bir kule köşk olarak yaptırılan kule Kanuni Sultan Süleyman döneminde yenilenmiştir. Yapının üzerinde konik külahlı ahşap bir cihannüma kasrı bulunuyordu. Sultan II. Mahmud döneminde 1820 yılında yükseltilmiş ve Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) üzerine ampir üslupta bir köşk yaptırılmıştır. Beş katlı olan kulenin merdivenleri 19. yüzyıla aittir. Kule, geleneksel saray kulelerinin bir örneği olarak padişahın şehri, sarayı ve özellikle kafesli odasıyla Divan toplantılarını izlemesi için inşa edilmiştir. (<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/adalet-kasr%C4%B1>)

Beyazıt Kulesi, yangınları gözetlemek ve haber vermek amacıyla İstanbul'un Beyazıt semtinde 1749 yılında inşa edilen 85 metre yüksekliğinde kule. Gözetleme yerine kadar çıkan merdivenler 180 basamaktan ibarettir.

Başlangıçta ahşap olarak inşa edildi. 1756'daki Cibali yangınında yandı. 1826'da yeniden yapılan kule yeniçeri ayaklanmasında tekrar yandı. Kule üçüncü kez Sultan II.Mahmut zamanında, 1828 yılında Senekerim Balyan'ın mimarlığı altında tekrar yapıldı. Beyazıt Yangın Kulesi,Nöbet Katı,İşaret Katı,Sancak Katı olmak üzere üç bölümden oluşur.

Galata Kulesi, İstanbul'un Galata semtinde bulunan ve şehrin en önemli sembollerinden biri olan 528 yılında inşa edilmiş bir kuledir.



**Fotoğraf 8.** Favori Kuyumculuk -İstanbul 4 Kule Koleksiyonu; (a) Adalet Kulesi,Beyazıt Kulesi,Galata Kulesi,Kız Kulesi, (b)

Galata Kulesi dünyanın en eski kulelerinden biri olup, Bizans İmparatoru Anastasius tarafından 528 yılında Fener Kulesi olarak inşa ettirilmiştir. 1204 yılındaki 4. Haçlı Seferi'nde geniş çapta tahrip edilen kule, daha sonra 1348 yılında "İsa Kulesi" adıyla yığma taşlar kullanılarak Cenevizliler tarafından Galata surlarına ek olarak yeniden yapılmıştır. 1348 yılında yeniden yapıldığında kentin en büyük binası olmuştur.

Galata kulesi 1445-1446 yılları arasında yükseltilmiştir. Kule Türklerin eline geçtikten sonra hemen her yüzyıl yenilenmiş ve tamir edilmiştir. 16. yüzyılda Kasımpaşa tersanelerinde çalıştırılan

Hıristiyan harp esirlerinin barınağı olarak kullanılmıştır. Sultan III. Murat'ın müsaadesiyle burada müneccim Takiyüddin tarafından bir rasathane kurulmuş, ancak bu rasathane 1579'da kapatılmıştır.

17. yüzyılın ilk yarısında IV. Murat döneminde Hezarfen Ahmet Çelebi, Okmeydanı'nda rüzgarları kollayıp uçuş talimleri yaptıktan sonra, tahtadan yaptırdığı kartal kanatlarını sırtına takarak 1638 yılında Galata Kulesi'nden Üsküdar-Doğancılar'a uçmuştur. Bu uçuş Avrupa'da ilgi ile karşılanmış, İngiltere'de bu uçuşu gösteren gravürler yapılmıştır.

1717'den itibaren kule yangın gözleme kulesi olarak kullanılmıştır. Yangın, ahalinin duyabilmesi için büyük bir davul çalınarak haber verilmekteydi. III. Selim döneminde çıkan bir yangında kulenin büyük bölümü yanmıştır. Onarılan kule 1831 yılında başka bir yangında yine hasar görmüş ve onarılmıştır. 1875 yılında bir fırtınada külahı devrilmiştir. 1965'te başlanıp 1967'de bitirilen son onarımla da kulenin bugünkü görünümü sağlanmıştır.

Kız Kulesi, hakkında çeşitli rivayetler anlatılan, efsanelere konu olan, İstanbul Boğazı'nın Marmara Denizi'ne yakın kısmında, Salacak açıklarında yer alan küçük adacık üzerinde inşa edilmiş yapıdır.

Üsküdar'ın sembolü haline gelen kule, Üsküdar'da Bizans devrinden kalan tek eserdir. M.Ö. 24 yıllarına kadar uzanan tarihi bir geçmişe sahip olan kule, Karadeniz'in Marmara ile birleştiği yerde küçük bir ada üzerinde kurulmuştur. (<http://www.renklinot.com/soru-cevap-2/istanbuldaki-kulelerin-isimleri-nedir-resimli.html>)



(a)



(b)

**Fotoğraf 9.** Bilgin Tasarım By Kemal -Tasarım Kemal ONUK; (a) Kız Kulesi, (b)

Kemal ONUK, kuyumculuk sanatına 1978'de 11 yaşlarında başlamıştır. Tasarımlarında doğayı, tarihi eser ve yapıları, kültürümüzü yansıtan motif ve desenleri, yazı desenlerini esin kaynağı olarak kullanır. Onuk, Bilgin Tasarım By Kemal adında markası ile Ankara Hanif Çarşısındaki atölyesinde koleksiyonlarına devam etmektedir. (<http://www.bilgintasarim.com/hakkimizda.html>)



**Fotoğraf 10.** Tasarım Kemal ONUK; Selçuklu Motifli Bilezik

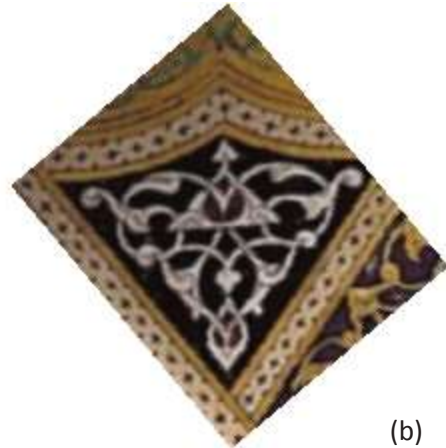


**Fotoğraf 11.** Favori Altın -Nasreddin Hoca Koleksiyonu

Anadolu topraklarında, kuşaktan kuşağa aktarılan ve nesillere ders olan fıkraların baş kahramanı Nasreddin Hoca, şimdi altın takılarda hayat buluyor. Favori Altın'ın Nasreddin Hoca'nın 800. doğum yılı anısına hazırladığı "Güldüren Bilge: Nasreddin Hoca" koleksiyonu ile Anadolu'nun haksızlıklara, bağnazlığa ve iktidara kafa tutan bilgesi Nasreddin Hoca'nın gülyüzlü felsefesi yeniden gündeme geliyor.(Hürriyet Haber,2008:<http://www.hurriyet.com.tr/nasreddin-hoca-esprilerinden-takilar-8151867>)



(a)

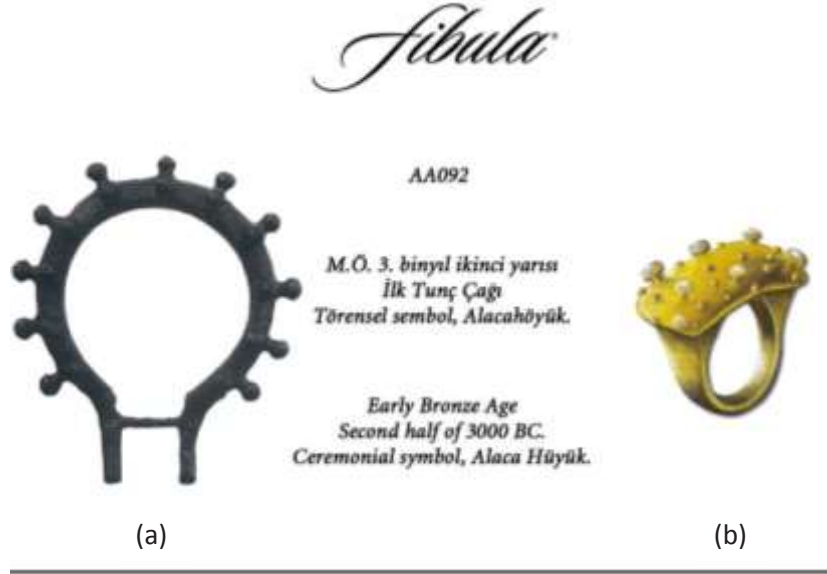


(b)

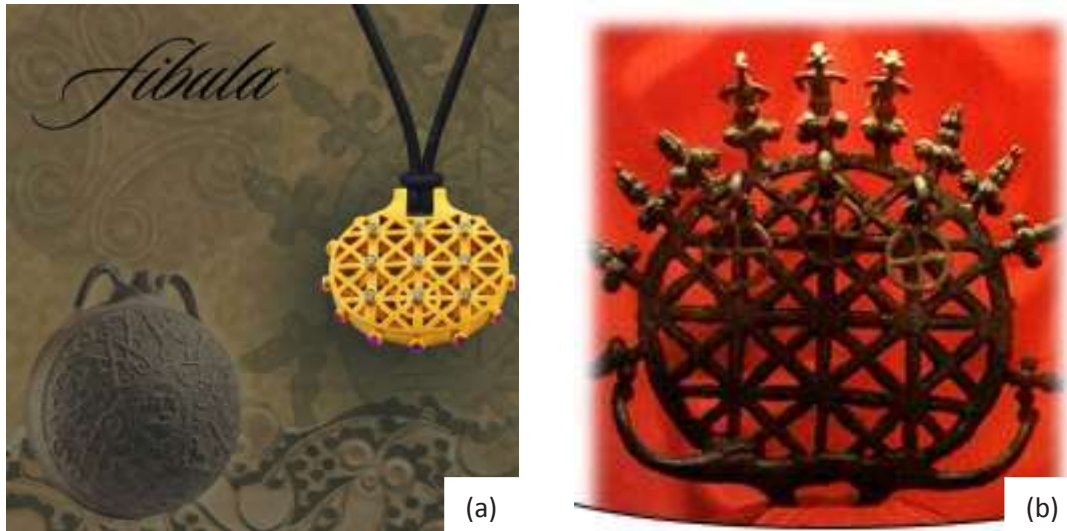
**Fotoğraf 12.** Fibula Mücevher-Kolye; (a)

Timurlenk Dönemi 1434 Kur'an Süslemelerinden Alıntı; Türk İslam Eserleri Müzesi, (b)

1968 yılında kurulan Fibula Mücevher, sanat tarihi kökenli kültürel mücevherlerde benzersiz tasarımları ve modern çağın trendlerine yorum katarak çeşitlendirdiği değişik tasarımları ile mücevherdeki öncülüğünü sürdürüyor. Koleksiyonlarıyla dünyanın ve insanlığın dününden ,bugününden ilham alıyor ve yarınını hayal ediyor,dünyaya ve insanlara yakışacak mücevherler üretiyor. (<http://www.fibuladiamond.com/turkce.htm>)



**Fotoğraf 13.** Törensel Sembol, Alacahöyük; (a) Fibula Mücevher-Yüzük,(b)



**Fotoğraf 14.** Fibula Mücevher,Kolye; (a)  
Törensel Sembol, Eski Tunç Çağı, M.Ö. 3. Binyılın ikinci yarısı., (b)

Törensel Sembol,Şekil(9); Eski Tunç Çağı, M.Ö. 3. Binyılın ikinci yarısı, Yüksekliği 24 cm. Dövme ve dökme tekniğiyle yapılmıştır. Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunmaktadır. (<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/yazdir?9705CED600B132DF1A73A0D1A8E1416>)

## 6.SONUÇ

Toplumların yaşama biçimleri inanç ve düşünceleri ile sembolleşen kale, kule,kilise, şapel, manastır, cami, mescit, medrese, türbe, kervansaray, kümbet ve çeşme gibi mimari eserlerin tarihi süreç içinde ortaya koyduğu, kültürel zenginlik ve çeşitlilikleri, el sanatları, dekoratif ürünler ve takı tasarımının sınırsızlığına zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

Tarihin emanet bıraktığı değerlerin kıymeti bilinmezse kültürel anlamda fakirlik ve dünyada baskın kültürlerin içinde yok olması söz konusudur. Tarihi mimari yapılar ve tarihi eserlerin

yaşatılması, günümüze aktarılması için el sanatları dalı, dekoratif ürünler tasarımı dalı ve takı teknolojisi ve tasarımı dalı bu amaca hizmet eden tasarım alanları olarak önem arz etmektedir.

Çağdaş takı sanatçıları geçmişin izlerini günümüze taşıyarak kültürel sembolleri ve değerlerimizi takı tasarımlarında kullanarak ,manevi değerlerimizi gelecek nesillere aktarmak için belge niteliğinde eserler üretmişlerdir.

Bu araştırmada,takı sanatında,kültürel ve mimari değerlerimizi tasarımlarında konu alan günümüz takı tasarımcılarının yorumları ve tasarımları incelenmiştir.Bunun ışığında,kültürel mirasımızı yeni kuşaklara aktarmak için takı tasarımının ,tasarımcının önemi vurgulanmak istenmiştir. Yapılan bu çalışma kapsamında mimari ve kültürel değerlerimizi oluşturan unsurların öneminin artması ve değerlerinin daha çok anlaşılabilmesi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

Kültürel Değerlerimizi ön plana çıkarmak için, her bölgeye ait mimari yapıların,Kültürel Miras eserlerinin katalogları hazırlanıp,bu yapıların farklı disiplinler arası alanlarda kullanılması için gerekli teşvikler ve olanaklar sağlanmalıdır.

Takı Sanatçıları, Türkiye'nin her bölgesine ait mimari değerleri, takı tasarımlarında esin kaynağı olarak kullanarak koleksiyonlar oluşturup müzelerde sergiler yaparak Türkiye turizmine katkıda bulunmalıdır.

Takı tasarımı eğitim kurumlarında kültürel ve mimari değerlerimize değinen dersler konulmalı, mimari ve kültürel değerlerimizi gelecek nesillere aktarılmasının sağlanması için takı tasarımlar ve koleksiyonları yapılmalıdır.

## KAYNAKÇA

Akbulut,K.K.(2014).Bıçakçı'nın Mücevherleri.Bone Magazine.Nov.28.2014 : web sayfası :<http://bonemagazine.com/tr/entry/bcakcs-jewellery> (Erişim:10 Eylül 2011)

Bedir Erişti,S.D ve Tekin Akbulut,A.S.(2014). Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu Moda Tasarımı Bölümü Öğrencileri Örneğinde Sanatsal Tasarım Ürünlerine Dayalı Kültür Algısı. Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi - ENAD.2(1),18

Bilgin,M.(2006).Takı Sektör Profili.İstanbul Ticaret Odası Dış Ticaret Şubesi Uygulama Servisi

Demirtaş Dikmen,P.(2011).Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi.(20), 137-138-141-144

Demirtaş, P. (1996). Takı Kültürü ve Tasarımı Üzerine Bir Araştırma.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Göstergeler Üzerine Bir Analiz. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.istanbul:İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Gürpınar,A.(2008).Tasarım ve Kültür:Ürün Tasarımı Eğitiminde Kavramsal Örüntüler ve Kültürel

Hürriyet Haber. (2008).Nasreddin Hoca Esprilerinden Takılar, 02 Şubat: web sayfası : <http://www.hurriyet.com.tr/nasreddin-hoca-esprilerinden-takilar-8151867>(Erişim:10 Eylül 2011)

İsen,Prof.Dr.M. Türkiye'nin Kültürel Zenginlikleri. Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarı. web sayfası:<https://www.hazine.gov.tr/File/?path=ROOT%2F1%2FDocuments%2FGenel+%C4%B0%C3%A7erik%2FTC3BCrk20KC3BCltC3BCr20MirasC4B1.pdf>(Erişim:10 Eylül 2011)

Kuşoğlu,M.Z.(2006).Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü.İstanbul:Ötüken Yayınları

Türe,A.(2011).Dünya Kuyumculuk Tarihi -1 Eski Çağlardan Ortaçağa.İstanbul:İKO Yayınları.

Türe,A.(2005).Dünya Kuyumculuk Tarihi -1 Takımın Öyküsü.İstanbul:Goldaş Yayınları .

Türe ve Savaşçın.(2000).Kuyumculuğun Doğuşu. İstanbul:Goldaş Yayınları .

Yonuk,C.(2015).Mimari ve Takı İlişkisinin Form Tasarımı Yönünden İrdelenmesi.Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.Mersin:Toros Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/adalet-kasr%C4%B1>(Erişim:12 Eylül 2011)

<http://www.renklinot.com/soru-cevap-2/istanbuldaki-kulelerin-isimleri-nedir-resimli.html>(Erişim: 12 Eylül 2011)

<http://www.bilgintasarim.com/hakkimizda.html>(Erişim:12 Eylül 2011)

<http://www.fibuladiamond.com/turkce.htm>(Erişim:12 Eylül 2011)

### **Fotoğraf Kaynakçaları**

AntikŞehirler,Alacahöyük:websayfası:<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/yazdir?9705CED600B132DF1A73A0D1A8E1416F>(Erişim:12 Eylül 2011)

Frigya Uygarlığı ; web sayfası : <http://tarihmayasi.tr.gg/Phryg-Sanat%26%23305%3B-.htm>(Erişim:10 Eylül 2011)

Hürriyet Haber.(2008). Nasreddin Hoca Esprilerinden Takılar. 02 Şubat, web sayfası :<http://www.hurriyet.com.tr/nasreddin-hoca-esprilerinden-takilar-8151867> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://ayasofyamuzesi.gov.tr/foto-galeri#> (Erişim:10 Eylül 2011)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sil%C3%BCet> (Erişim:10 Eylül 2011)

<http://pirlantasarrafi.blogspot.com.tr/2013/05/istanbulun-en-gozde-mucevherleri.html> (Erişim:10 Eylül 2011)

<http://tamgajewellery.com/index.html> (Erişim:10 Eylül 2011)

<http://www.atasay.com/tr/myras-fantezi-yuzuk.html> (Erişim:10 Eylül 2011)

<http://www.rumi-jewelry.com/hakkimizda> (Erişim:10 Eylül 2011)

<http://www.rumi-jewelry.com/hayat-aac-kolye> (Erişim:11 Eylül 2011)

<http://www.rumi-jewelry.com/kolon-suslemesi> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://fashionwithsisters.blogspot.com.tr/2009/11/goldas-osmanl-koleksiyonu-osmanl-taklar.html> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://biriz.biz/osmanli/tugralar.htm> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/adalet-kasr%C4%B1> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://www.renklinot.com/soru-cevap-2/istanbuldaki-kulelerin-isimleri-nedir-resimli.html> (Erişim:12 Eylül 2011)

<http://www.kizkulesi.com.tr/>(Erişim: 12 Eylül 2011)

<http://www.hurriyet.com.tr/nasreddin-hoca-esprilerinden-takilar-8151867>(Erişim: 12 Eylül 2011)

<http://www.fibuladiamond.com/>(Erişim: 12 Eylül 2011)

<https://www.facebook.com/FibulaDiamond/photos/pb.2380011362695652207520000.1474046954./831683270234679/?type=3&theater>(Erişim: 12 Eylül 2011)

<http://tarihmayasi.tr.gg/Phryg-Sanat%26%23305%3B-.htm> (Erişim: 12 Eylül 2011)

<http://www.bilgintasarim.com/bileklikler.html> (Erişim: 12 Eylül 2011)

## ALACA – HÜSEYİN GAZİ KÜLLİYESİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

Oktay GÜNDOĞDU

Uzman, Sanat Tarihçi, oktaygundogdu.og@gmail.com

### ÖZET

Çorum ili, Alaca ilçesinde bulunan Hüseyin Gazi Külliyesinin mimari kurgusu, süsleme kompozisyonları ve dönem içerisindeki yeri üzerinde durulmuştur. Yapıldığı tarih kesin olarak bilinmemekle birlikte kaynaklarda, 13. yüzyılda inşa edilmiş olarak tanımlanan yapı kompleksi: Medrese, mescit, türbe, aşevi-imaret ve misafirhaneden oluşmaktadır. Yapı kompleksi ile birlikte, Alaca'nın tarihsel gelişimi ve 13. Yüzyıldaki yeri, Hüseyin Gazi'nin kimliği açıklanmaya çalışılmıştır.

Selçuklu döneminde açık avlulu medreselerin bir örneği olarak karşımıza çıkan Hüseyin Gazi Külliyesi, yalnız mimari açıdan değil, özellikle korunmuş ve çalışılmamış olması nedeniyle önemlidir. Külliye üzerinde durulan konuların başında: Planda Selçuklu kompleksinin varlığı, yapı tipolojisindeki yeri ve önemi, başka yapılarla olan benzer ve farklı yönler tartışılmıştır. Yine süsleme programını oluşturan öğelerin ikonografik anlamları ve külliye ile bağlantısı irdelenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma: Alaca'da, Selçuklu yapısının varlığını güçlendiren detaylar barındırmakla beraber Selçuklu ticaret güzergâhları ve bağlantılarının aydınlatılması açısından önemli fikirler ve yenilikler sunacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Alaca, Hüseyin Gazi, Külliye, Selçuklu, Beylikler Dönemi.

### ABSTRACT

As an abstract, in this work Hüseyin Gazi Külliyesi architect(complex of buildings adjacent to a mosque) which exists in Çorum's town Alaca is taken consideration. The time of construction of it is not known exactly but in researches it is known that it was built in 13th century and it is formed with medresse, tomb, small restaurant, fountain with spout and a pond. With the complexity of building, the historical improvement of Alaca and its place in 13th century tried to explain the identity of Hüseyin Gazi.

In the period of Selçuklu, Hüseyin Gazi Külliyesi which came out as an example for open courtyard is not just in the case of architecture but also in the case of its originality, protected condition and also not worked on it is very important. The main point in this Külliye is the existence of Selçuk complexity, its place in construction typologically and its importance, similarities and differences with other constructions. Again the elements' iconographic meaning in decoration programme and its connection with Külliye are examined.

As a conclusion, this work which includes growing details of Selçuk's building's construction is very important for its existence and it is also very important for trade's enlightenment.

## 1. GİRİŞ

Hitit tarihi zemini üzerine kurulu, ismiyle münhasır, köklü bir Anadolu diyarı olan Çorum – Alaca, dini ve sosyal müesseseleriyle dikkat çekmektedir. Külliye, Anadolu Selçuklu döneminin karakteristik özelliklerini yansıtan kavramlarıyla, Ortaçağ kültürünün şekillendirici unsurları olan ulaşım ve ticaret ağı içerisinde değerlendirilmiştir. Bu özgün yapının Anadolu Selçuklu medreseleri içerisindeki yeri tartışılmış, planı ve bezeme üslubu benzer yapılarda aranmaya çalışılmıştır.

Külliye üzerinde durulan konuların başında, planda Selçuklu kompleksinin varlığına, yapı tipolojisindeki yeri ve önemine, başka yapılarla olan benzer ve farklı taraflarına dikkat çekilmektedir. Bunun yanı sıra türbe ve mescit bölümünde yer alan kalem işlerindeki zengin sunum nedeniyle dile getirilmesi gereken önemli bir yapıdır. Hem mescit hem de türbede yer alan süsleme unsurları bölgedeki üslup anlayışını ortaya koymakla birlikte külliye birimlerinin tarihlendirilmesi açısından da önemli veriler sağlamaktadır. İlçe içerisinde benzer örneğine rastlanmayan bu kompozisyonun tasvir edilmesi hem menşesine yönelik tespitleri hem de literatüre kazandıracağı yenilikleri gerekli kılmıştır.

Bu çalışma, Alaca'da, Selçuklu yapısının varlığını güçlendiren detaylar barındırmakla beraber Selçuklu ticaret güzergâhları ve bağlantılarının aydınlatılması ve sorgulanması nedeniyle önemli



görülmüştür. Bunun yanı sıra mimari birimlerin tanıtılması, mevcut halinin rölövesi alınarak güncel çizimlerinin yapılması, tahribat nedeniyle yok olmak üzere olan süsleme kompozisyonlarının çizim ve fotoğraflarla belgelenmesi, bu çalışmaya kadar münferiden değerlendirilmemiş türbe bölümünün ayrıntılı ele alınması, bölgede ve yapıda kullanılan devşirme malzemelerin yapı ile ilişkisinin ortaya çıkartılması, bugüne kadar kayıtlarda belirtilmeyen belgelerin sunulması açısından önemli fikirler ve yenilikler sunacaktır.

Araştırmanın sınırlarını öncelikle Alaca tarihçesi ve dolayısıyla Selçuklu sahası belirlemektedir. Selçuklu dönemi için bir vakıf arazisi olarak karşımıza çıkan ve tanımlanan topraklarda yer alan Karahisar Temürlü sahası ve dolayısıyla etkilenen Alaca - Hüseyin Gazi Külliyesi, müştemilatı ile birlikte ele alınmıştır. Yapı birimleri, kompleks ve bugün Mahmudiye Köyü içerisinde yer alan Karahisar Temürlü Külliyesi üzerine düşünceler bu çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır.

## 2. HÜSEYİN GAZİ'NİN KİMLİĞİ

Seyyid Hüseyin Gazi<sup>1</sup>, 7. ve 8. Yüzyılda İslam ordularının Anadolu'da Bizans üzerine yaptıkları akınlarda İslamiyet'in yayılması uğruna şehit düşmüş İslam askeridir. Seyyid Hüseyin Gazi ve oğlu Cafer hakkındaki bilgilerimiz ekseriyetle İslamiyet öncesi edebi türlerden olan destanlar yoluyla sözlü olarak günümüze kadar gelmiştir. Battal Gazi destanında Seyyid Battal Gazi'nin soyundan övgülerle söz edilmekte ve silsile aktarılırken "O, Seyyid Zeydin'in Torunu, Seyyid Ali'nin oğlu Hüseyin Gazi'nin oğludur." ifadesi kullanılmaktadır. Destanda battal Gazi'nin dedesi Seyyid Alinin Hasan ve Hüseyin isminde iki çocuğu olduğu belirtilmektedir. Oğlu Hüseyin için güçlü, kuvvetli ve savaşçı ibareleri kullanılmış olup Malatya Beyi Emir Ziyad'ın ordusunda Bizans akınlarını yöneten komutanıdır. Erdoğan (2007)...

Seyyid Hüseyin Gazinin şehit edilmesiyle ilgili farklı rivayetler bulunmaktadır. Bunlar arasında Hüseyin Gazi'ye rüyasında bir çocuğu olacağı bildirilmesi ve ona sırtında değerli eşyalar bulunan bir geyiği bulup getirmesi söylenir. Bu arayış içinde Bizans askerleri ile girdiği mücadelede şehit olduğu ile ilgili rivayet tekrarlananlar arasındadır. Özen (1997)... Diğer bir rivayet ise Hüseyin Gazi, Tokat, Çorum ve Ankara civarına seferler düzenlemekte ve insanlara İslamiyet'i tanıtmaktadır. Bu seferler sırasında şehit olmuş ve yaralı bedeni veya kolunun Alaca-Hüseyin Gazi Külliyesine atı tarafından getirildiğine inanılmaktadır. Komisyon (2002)... Ankara yer alan türbesiyle ilgili olarak ise çevrede yapılan taarruzda yaralanmış ve Mamak'ta bulunan tepede şehit olmuştur<sup>2</sup>. Öz (2011)...

## 3. YAPI TANITIMI

Yapı kompleksi, medrese, türbe ve imaret ile aynı avluya açılarak bütünlük içerisinde yer almaktadır. Bu müştemilatın parçası olan diğer yapılar ise; misafirhane, çeşme ve havuz ise avlu dışında yer almaktadır. Yapıldığı tarih kesin olarak bilinmeyen fakat Anadolu Selçuklu dönemine ait olduğu düşünülen bir yapılaşmaya sahiptir.

<sup>1</sup> Hüseyin Gazi ile ilgili mevcut bilgiler hem yeterli değil hem de Hüseyin Gazi'nin kimliğini yansıtmak üzere değildir. Onunla ilgili bilgiler daha çok efsanelere dayanmaktadır. Bilinen gerçek ise Battal Gazi'nin babası olduğudur. Ayrıca türbesinin yerine yönelik bilgiler net olmayıp farklı yerlerde türbesi vardır. Hüseyin Gazi'ye atfedilen makamlar arasında Sivas-Divriği, Çorum-Alaca, Tokat-Niksar ve Ankara yer almaktadır.

<sup>2</sup> "Anadolu halkı tarafından Hüseyin Gazi'ye yüklenen misyonla verilen tarihsel bilgiler tam bir çelişki içindedir. Hüseyin Gazi veya Battal Gazi Seyit unvanıyla nitelendiriliyor, ancak bu nitelemenin ardından Emeviler adına savaşan bir komutan ya da kahraman olarak karşımıza konuluyor. Bunu anlamakta güçlük çekiyor insan. Seyitlik bilindiği gibi Hz. Ali'nin ikinci oğlu İmam Hüseyin'in soyundan gelenlere verilen unvandır. Ehlibeyt ise Hz. Muhammed'in kızıdan olan yakınlarına verilen addır. Yani Hz. Ali'nin çocukları ve torunlarıdır. Bunlar ise Emeviler ile her zaman düşmanlık içindedir. Emevi hanedanlığı Ehlibeyt'in yakaladığı bütün nesillerini katletmektedir. O nedenle de Hüseyin Gazi Malatya seraskerinin kardeşi olamaz. Dolayısıyla de Anadolu'da yaşadığı söylenen tarihte de bir yanlışlık vardır. Emeviler'in yıkılış tarihi 750'dir. O tarihten önce Hüseyin Gazi'nin Anadolu'da yaşıyor olması, savaşıyor olması mümkün görünmüyor."

### 3.1. Medrese

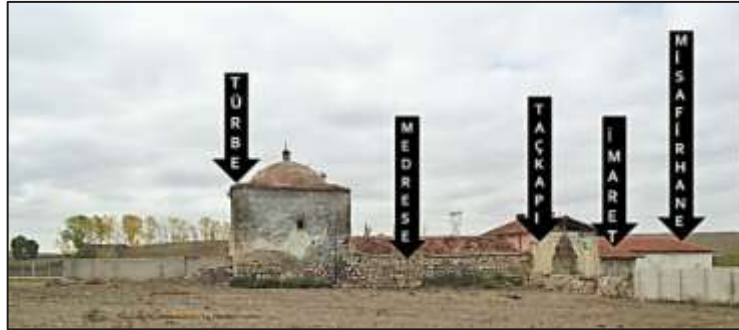
#### 3.1.1. Konum ve Kütle Kompozisyonu

Çorum iline bağlı Alaca ilçesinin 3 kilometre güneyinde, Söğütözü mevkiinde, yeni adıyla Özhan Mahallesi'nin (Tezekan) güney sınırları içerisinde, günümüzdeki yerleşim yerlerinin dışında inşa edilmiş bir külliye'dir. Yapı birimlerinin isimlerine yönelik elimizde kitabelerin yanı sıra geç tarihli Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinden alınan belgeler bulunmaktadır. Bu bilgiler hem yapıyı hem de ilçeyi belgeyle buluşturmuştur. İlçenin ismine yönelik kayıtların bulunması, külliye etrafındaki yerleşimle ilgili bilgilerin verilmesi nedeniyle oldukça önemlidir. Hüseyin Gazi Medresesinin inşa tarihi ve banisi bilinmemekle birlikte 13. yüzyıla ait (Alâeddin Keykubat veya II. Kılıç Arslan dönemi) Selçuklu medresesi olduğu belirtilmektedir. Kuran (1969)...



**Harita 1:** Alaca, İmar Planı; Külliye'nin Konumu (Alaca Belediyesi, Fen İşleri Müdürlüğü, 2012).

Hüseyin Gazi Külliyesi, Anadolu Selçuklu yapıları içerisindeki tasniflemelerde olduğu gibi medrese ve türbenin ağırlığını koyduğu tek katlı-açık avlulu yapılar içerisinde yer almaktadır. Külliye, kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen bir alan içerisinde olup doğuya açılan bir taç kapıdan koridor ile imaret ve güneyindeki medrese avlusuna açılmaktadır. Avlunun güney doğu köşesinde türbesi ve imaretin kuzeybatısında ise mescit ve misafirhanesi bulunmaktadır.



**Fotoğraf 1:** Külliye Genel Görünüş (O. Gündoğdu, 2011)

Kütle kompozisyon içerisinde en anıtsal boyutlara sahip yapı birimini medrese oluşturmaktadır. Kabayonu moloz taşlarla sınırlandırılmış bir avlu içerisinde, yaklaşık kare planlı bir şema etrafına düzensiz olarak yerleştiği, yoğun dolgu üzerinde yapılan rölöve çalışmaları sonucunda anlaşılabilir medrese odalarından oluşan kompozisyon bütünüdür. Sınırlarını temel ve dado seviyesinde görmeye çalıştığımız medrese, günümüzde yoğun dolgu ve tahribatın etkisi altında kalmıştır.



**Fotoğraf 2:** Medrese Avlu Dolgusu, Güneyden Kuzeye Genel Görünüş(O. Gündoğdu, 2011)

Alaca - Hüseyin Gazi Külliyesi için hem tarihlemeye hem de medreseye ilişkin verileri savunmada en önemli mimari eleman taçkapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu medreseleri içerisinde taçkapı yönelişi genelde eyvan aksında veya Batı'da vurgulansa da burada doğu yönünde bir yöneliş söz konusudur. Buradan hareketle bugün mevcut olmayan bir kervan ağı veya ara yoldan söz edilebilir. Taçkapı, Selçuklu karakterleri yansıtmakla birlikte gerek kitabesinin gerekse külliye etrafında bu karakterde örgelerin olmaması yaklaşımımızı zorlaştırmaktadır.

Renkli malzemeden yapılmış taçkapı binanın doğusuna açılmaktadır. Kapının üzerinde Selçuklu karakteri gösteren bitkisel öğeler ile kitabe levhasının iki yanında kabarcıklar bulunmaktadır. Medrese

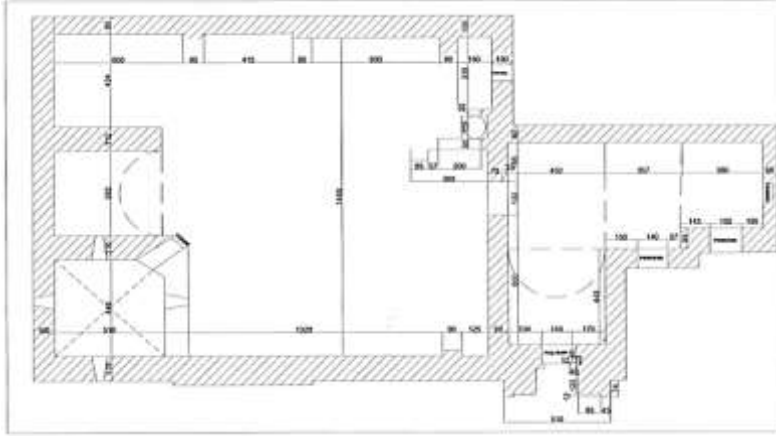


beden duvarları ile taçkapı arasında bağlantının olmaması ve dilatasyonların yer alması nedeniyle taşınma ihtimalini de düşünmek gerekmektedir. Nitekim bu nitelikte kesme taş malzemenin taçkapı ve holü avluya bağlayan kemerli kapıda görülebiliyoruz. Beden duvarlarının köşelerine, pencere lento ve sövelerine, türbe ve misafirhane kapılarına yerleştirilen kesme taş malzemeler taçkapıdan tamamen farklıdır. Nitelikli bir bütünlüğün bulunmaması bu ihtimali diri tutmaktadır.

### 3.1.2. Plan Tanıtımı

Külliye üzerinde tespit edebildiğimiz ilk çalışma 1966 yılında yapılarak plan şeması çıkartılmış ve fotoğrafları çekilmiştir. Açık avlulu medreseler grubu içerisinde tek veya iki eyvanlı şemaya bağlı olan Alaca Hüseyin Gazi medresesi, tek katlı yapılmıştır. Boyuna dikdörtgen bir avlu içerisinde medrese birimleri; giriş eyvanı hemen karşısında ana eyvan ve iki yanında biri türbe olmak üzere yaklaşık olarak eyvan boyutlarında iki oda ile güney cepheyi kapatmaktadır. Simetrik olmayan bir düzen içerisinde doğu ve batı beden duvarına bağlı üçer oda ve batı beden duvarı ile giriş eyvanının batı cephesine birleşen küçük bir mekândan meydana gelmektedir. 5.10 m. genişliğinde taçkapı, 1.20 m. derinliğindeki kapı nişi ile 9.15 x 4.44 m. uzunluğundaki hole bağlanmaktadır. Burada yer alan detaylar taçkapının beden duvarı ile birlikte çalışmadığını gösterecek kadar açıktır. Hol güney beden duvarının taçkapı ile birleştiği güneydoğu köşede yer alan dilatasyon buranın sonradan eklenmiş olabileceğini veya taçkapının daha sonradan taşınmış olabileceğini düşündürmektedir.<sup>3</sup> Selçuklu karakterinde bir taçkapının hatta renkli malzeme

<sup>3</sup> Alaca kültür potasında Selçuklu izlerini görebildiğimiz yerlerin başında Karahisar Temürlü(Mahmudiye) sahası gelmektedir. Taşınabilir malzeme söz konusu olduğundan öncelikli olarak bu havza ile ilişkilendirmek gerekmektedir. Nitekim Çorum Ulu Camii minberi Mahmudiye Köyü sınırları içerisinde yer alan Karahisar



**Fotoğraf 3:** Taçkapı, Doğu Cephe (O. Gündoğdu, 2011).

**Çizim 1:** Medrese, Türbe, İmaret Planı (O. Gündoğdu, 2012).

İmaret bölümünün hemen karşısında siyah – beyaz kesme taş kaplamalı yuvarlak kemerli 1.30 m. genişliğindeki kapı ile yaklaşık olarak 22.00 m. x 15.00 m. ölçülerindeki avluya açılmaktadır. Bu kapı ile birlikte giriş eyvanına ulaşılmaktadır. Bu giriş eyvanının tam karşısında 5.00 m. x 3.92 m. ölçülerindeki ana eyvan daha sonra 1.10 m. genişliğindeki beden duvarları ile iki yana açılmaktadır. Bunlardan doğu kısmında kareye yakın dikdörtgen planlı 5.50 m. x 4.25 m. ölçülerindeki türbe bölümüne ulaşılmaktadır. Örtü sistemi, türbe bölümünde çapraz tonoz, medrese ve imaret bölümünde ise beşik tonoz kullanılmıştır. İki eyvanlı medreseler içerisinde yerini alan Alaca Hüseyin Gazi külliyesi ana eyvanı diğer birimlerden belirgin bir şekilde yüksektir. Avlu etrafında aynı aks üzerinde yer alan ana eyvan beden duvarları ile giriş eyvanının beden duvarları arasındaki doğrusal bağlantı kesin olmamakla birlikte revak sistemini hatırlatmaktadır. Avluya bakan medrese odalarının cephe duvarlarının örgüsünden hareketle geç dönemlerde onarıldığı veya tamamlandığı anlaşılmaktadır.

Kompleks olarak büyük ölçekli olan yapı, bugün kısmen ayakta. En çok hasar gören yerler; medrese odaları, eyvanlar, giriş cephesi, beden duvarları, misafirhanesi, havuzun bulunduğu alandır. Giriş cephesinin üzerine geç dönemlerde koruma amaçlı olarak hol beden duvarları üzerine ahşap ayaklar yardımıyla yükseltelen beşik çatı ile kapatılmış durumdadır. Yapılacak kazı veya temizlik çalışması sonucunda hem beden duvarları temel seviyesine hem de beklenen zemin yani inşaa dönemindeki yol kotuna ulaşılacaktır ki böylece hem medresenin yeri ve şekli hem de medreseye bağlanan güzergâh açıklığa kavuşacaktır.<sup>5</sup> Bunun yanı sıra bugün göremediğimiz diğer müstemilata ilişkin detaylara ulaşılacaktır.

Selçuklu ve beylikler dönemi medreselerine bakıldığında giriş eyvanının tertibi ile başlayan bir hazırlık düzeni her iki yandaki odalarda kendini göstermektedir. Sözen (1970)... Bu çizgiselliği ile Selçuklu plan tipolojisiyle uyum içindedir. Hüseyin Gazi medresesi şimdiki durumuyla moloz taşlardan yapılmış yalın bir yapıdır. Duvarların dış ve iç yüzeylerindeki tahribat gerçek şeklinin anlaşılmasını önlemektedir. Bu nedenle süsleme programı için fikir verecek detaylara ulaşamamaktadır.

Temürlü Medresesinden taşındığı da düşünülmektedir. Yine Oktay Aslanapa tarafından 1965 yılında yapılan kazı çalışmaları sonucunda bulunan çini malzemelerinde buraya ait olma ihtimali üzerinde durulmuştur. Yine Köseoğlu (1938) tarafından yapılan çalışmada görüldüğü gibi malzemelerin bu havza içerisinde taşındığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla Hüseyin Gazi Külliyesi taçkapisının da buradan taşınma ihtimali üzerinde durulmalıdır.

<sup>4</sup> Anadolu Selçuklu yapıları içerisinde renkli mermer malzemenin kullanıldığı yapı sayısı sınırlıdır. Bunlara örnek olarak Konya-Karatay Medresesi, Konya-Ulu Camii, Sivas-Gök Medrese doğrudan sayılabilecek örneklerdir.

<sup>5</sup> Arkeolojik verilerin yardımıyla külliye için bazı bilgiler netlik kazanacak ve değerlendirmesi sağlıklı yapılacaktır.

### 3.1.3. Mimari Unsurlar

Mimari unsurlar içerisinde taşıyıcılar ve geçiş unsurları, örtü sistemi, malzeme ve teknik değerlendirilecektir. Hüseyin Gazi Külliyesi medrese bölümü içerisinde yer alan odalar içerisinde taşıyıcıları beden duvarları oluşturmaktadır. Yapılan röleve çalışması, 1969 yılında yapılan plan çizimi daha önce elimize geçen yapı fotoğraflarından hareketle birimlerin örtülerinde daha çok beşik tonoz kullanıldığı anlaşılmaktadır. Temel seviyesinde takip edilebildiği kadarıyla dikdörtgen bir kurgu söz konusudur. Dolayısıyla dikdörtgen bir mekânı kapatabilecek en önemli örtü sistemi tonoz olmaktadır. Sadece giriş eyvanının batısındaki küçük ölçülerdeki yapı biriminin örtüsünde kubbe kullanıldığı Abdullah Kuran tarafından yapılan çizimlerde görülmektedir.

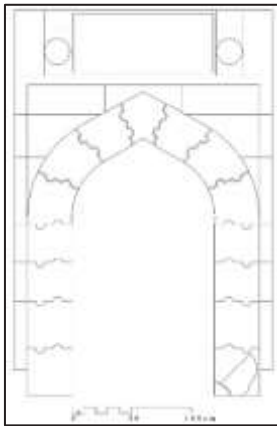
Yapıda örgü malzemesi olarak kabayonu moloz taş, kaplama malzemesi olarak taçkapıda, türbede, duvarlarının köşelerinde, avluya açılan kemerli kapıda kesme taş, kesme tuğla malzeme kullanılmıştır. Bağlayıcı malzeme duvar örgüsünde beyaz kireç harcı ve horosan harç kullanılmıştır. Yapının bezemeleri kesme taş malzemeden yapılmış ve mermer kullanılmıştır. Kitabe şeridi, mukarnaslar, kapı lentosu ve söveleri, sütuncelerin başlıkları, kemer yüzeyi, alınlık çerçevesi, kitabe panolarının çerçeveleri, nişlerin yüzeylerinde tamamen kesme taş malzeme kullanılmıştır. Bunların yanı sıra çok sayıda Roma ve Bizans dönemine ait devşirme malzemeyi bünyesinde barındırmaktadır. Hüseyin Gazi Külliyesinde taçkapı'nın arkasında yer alan holün Güney beden duvarında toplam beş adet, taçkapı'nın arkasında yer alan yuvarlak kemerinin kuzey sövesi kaidesinde bir adet, ana eyvanın beden duvarı güney batı köşesi dış yüzünde bir adet, taçkapının kuzeyinde misafirhanenin avlusunda yer alan tuğla malzemeli çeşmenin önünde bir adet olmak üzere toplamda sekiz adet devşirme malzemenin kullanıldığı görülmektedir.



**Fotoğraf 4:** Külliye'den Antik Döneme Ait Devşirme Malzeme Detayları (O. Gündoğdu, 2011)

### 3.1.4. Tezyinat

Hüseyin Gazi Medresesinde bugün mevcut sanat değeri olan elemanların başında portal gelmektedir. 5.10 m. genişliğindeki mermer portali basit bir bordür çevreler. Kapı nişi derin ve kemeri yedi sıra mukarnas dolguludur<sup>6</sup>.



İslam kültürünün yayıldığı tüm bölgelerde görülen mukarnas uygulaması 11. Yüzyılda batıya doğru yayılım göstermiştir. Erken tarihli İran bölgesindeki yapılar tuğla ve alçıdan geliştirmişlerdir. 12. Yüzyılda ise Suriye taş işçiliğinin önemli bir merkezi olmuştur. Mukarnas uygulamasında dönem, malzeme ve gelenek etkisiyle oluşmuş farklı formlar bulunmaktadır. Kunt (1998)...

Alaca Hüseyin Gazi Medresesi taçkapısında ise mukarnasların altında, üzerinde yazı bulunmayan, siyah mermer bir kitabe levhası, levhanın yanlarında iki kabara bulunur. Üstünde sivri kemer bulunan kapının sövesi

<sup>6</sup> Abdullah Kuran tarafından taçkapının ölçüleri 4.80 m. olarak verilmesine rağmen mevcut uzunluğunun tarafımızdan 5.10 m. olarak ölçülmüştür. Mukarnas sayısı bu yayında altı sıra olarak belirtilmesine rağmen siyah mermer kitabe levhasının üst kısmından başlamak koşuluyla toplam yedi sıradır. Bu çalışmada külliye bir bütün olarak değerlendirilerek bezeme kompozisyonlarının kompleksle bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır.

bir sıra beyaz, bir sıra siyah mermerden geçmeli olarak yapılmış olup; 1.20 m. genişliğindedir<sup>7</sup>.

Portalın yanlarında mukarnaslı mihrabiyeler köşelerinde ise süs kolonları konulmuştur. 1.95 m. x 0.62 m. ölçülerindeki bu nişin 3 sıra mukarnas dolgusu vardır. Taçkapı kemerinde doğudaki kesme taş kaplamaya olan uzaklığı ise 1.20 m. dir. Bu nişin kaplamalarının üst sıradan ilk üçü ve sütunceleri mevcut olması rağmen diğer kısımlar tahrip olmuştur. Mukarnas hücrelerinin sadece bir sırasında hücrelerin geometrik formu içerisinde merkezden çıkan eksenin her iki yanında yerleştirilmiş iç bükey formu üçer küçük hücreden oluşmakta olup; toplamda yelpaze şeklindeki bir hücre altı iç bükey parçaya ayrılmıştır. Süs kolunun bağlı olduğu sütunce daha sonradan eklenen ayaklar sayesinde korunmuştur. **Çizim 2:**Taçkapı Kemer (O. Gündoğdu, 2012)

Taçkapıdaki simetrik bitkisel bezemeli sütuncelerden güneydekinin sadece gövdesi mevcut olup bitkisel bezemeli başlığı kırılmıştır fakat kuzeydekinin bitkisel motiflerle süslü yüksek başlığıyla gövdesinin üst kısmı yerinde durmaktadır. Güneyde yer alan 1.92 x 0.62 m. ölçülerindeki mihrabiye nişinin taban seviyesinden bir sıra siyah mermerden bir sıra beyaz mermerden daha sonra ise üç sıra beyaz mermerden toplamda altı sıra kesme taş kaplama ile tamamlanmıştır. Kuzey Mihrabiye nişinde bugün mevcut olmayan kaplamaların şekli ve biçimi hakkındaki detayları ise karşıdaki güney mihrabiye nişinden anlayabiliyoruz. Üç sıra mukarnas dolgunun şekli çizilmesine rağmen hücrelerin içerisi tamamlanmamış veya bu formla karakter kazanmıştır.



**Fotoğraf 5:** Taçkapı, Kuzey Sütunce



**Çizim 3:** Taçkapı, Kuzey Sütunce (O. Gündoğdu, 2012)

Taçkapının kuzey nişi üst kotu hizasındaki bu kompozisyonda sade bir silme üzerine yüksek rölyef bir bilezik ve yüksek bir başlık içerisinde merkezde sağa ve sola simetrik bir şekilde kıvrılan iki yaprak ortasından sivri bir tepe yaprağı ile oluşturulmuş büyük bir palmet onun iki yanında palmetin yaprakları ile oluşmuş yarım palmet motifi yerleştirilmiştir. Palmet merkezinde birleşen bitkisel kollar iki yanda atılmış düğümlerle üst kotta ulaşmaktadır. Bunun üzerinde ise merkezdeki ana palmetten çıkan kolların iki yana açılmasıyla oluşmuş üç tam palmet ve iki yanında yarım palmetlerden meydana gelmektedir. Burada yer alan motiflerde ise spirallerle gövdeden yükselen palmetler kendi içlerinde yapraklar yuvarlak satırlarla dilimlenmiş ve uçlarında düğme denilen kıvrılmalar ile son bulmaktadırlar. Daha sonra en üst kotta onikgen bir geometrik formla sona ermektedir.

Yelpaze şeklinde dilimlenmiş tam açılmış palmet motifini, Erzurum-Çifte Minareli Medrese ve Sivas-Gök Medrese gibi eserlerde görebiliyoruz. Yapraklar yuvarlak satırlı dilimlenmiş olup düğme spirallerle son bulmaktadır. Ögel (1987)... Siyah mermer kitabe<sup>8</sup> levhasının her iki yanına yerleştirilmiş çokgenler yardımıyla yayılan bir kompozisyon içermektedir.<sup>9</sup> Aynı eksene yerleştirilmiş

<sup>7</sup> Yapıya yönelik en önemli problemlerin başında tarihleme sorunu gelmektedir. Tüm detayların sorgulanmaya çalışıldığı bu çalışmada mukarnas dolgularının oluşturmuş olduğu formlar ve karakterler yardımıyla külliye'nin tarihlendirilmesi için yeni yön çizmiş oluyoruz. Anadolu'da Erken dönemlerde mukarnas hücrelerinin boyutlarının büyük olduğu ve hücrelerin kendi içerisinde parçalanmadıkları düşünüldüğünde bu nitelikte olan bu taçkapının mukarnas hücrelerinden hareketle erken tarihli bir Selçuklu taçkapısı olduğu düşünülmektedir.

<sup>8</sup> A. Kuran tarafından yapılan değerlendirmede kitabede yazının bulunmaması nedeniyle tarihleme hususunda kesin bilgi verilememiştir. Yalnız, medrese ve imaret karışımı tertibin XIII. Yüzyılın ilk yarısında görülen bir özellik olduğu göz önünde tutulursa binanın erken bir Selçuklu medresesi olduğu sonucuna ulaşılabilir.

<sup>9</sup> Kabaların çeşitli yapım ve süsleme teknikleri vardır. Taşın yüzeyine doğrudan işlenenler ve taşın yüzeyine eklenen veya applike edilenler. Bezeme tekniğinde en çok oyma, süsleme türünde geometrik motiflerin

siyah mermer malzeme üzerine işlenmiştir. Siyah mermer üzerinden kitabe levhasına kadar ise beyaz mermer malzeme kullanılmıştır.



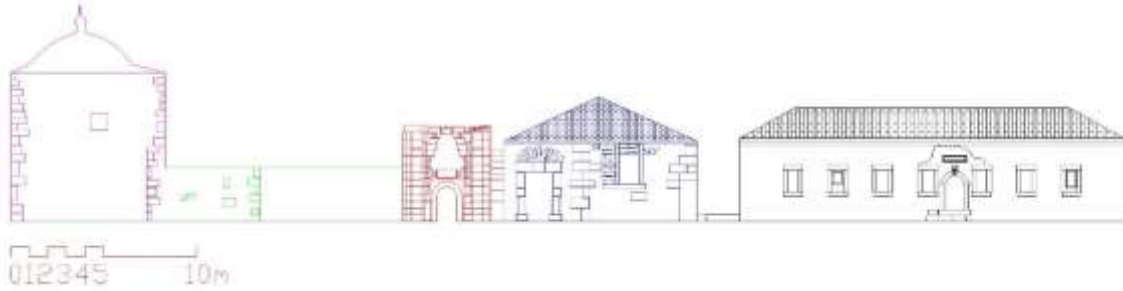
**Fotoğraf 6:** Taçkapı, Kabara Detayları (O. Gündoğdu, 2012)

Geniş açılı altıgen formlu geometrik hatların bir merkez etrafında altı defa dolaşmasıyla oluşmuş konik veya küre formlu bir bezemedir. Bu bezemenin kesiştiği köşelerde kare içerisinde üç adet, yaprak formunda merkezden 45 derece ile açılan iki doğrunun daralarak birleşmesiyle oluşmuş dörtgen formlu bir bezemeden oluşmaktadır. Bu dörtgenlerin tamamı bir altıgen içerisinde kalmaktadır. Kabaradaki yayılımı sağlayan altıgen içeride kapalı olmasına rağmen dışarda birbirine bağlanarak onikigen oluşturmaktadır. En alt seviyede ise bu onikigen çıkan kolların uçları ile de palmet motifi oluşturulmuştur. Altıgenlerin merkezlerindeki doğru ise merkezde altı kollu yıldız oluşturmuştur. Bunun içerisine de çarkıfelek işlenmiştir.

### 3.2. Türbe

#### 3.2.1. Konum ve Kütle Kompozisyonu

Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde avlunun güneydoğu köşesinde, taçkapının yaklaşık olarak 15 m. güneyinde ana eyvanın batısında yer almaktadır. Halk arasında Hüseyin Gazi tekkesi olarak bilinen yapının yuvarlak kemerli kapısının üzerindeki dört satırlık kitabesinde medfun olarak Hüseyin Gazi ismi zikredilmiş ve yapıyı tanımlar nitelikte Hüseyin Gazi Türbesi olarak belirtilmiştir.<sup>10</sup> Bunun yanı sıra arşiv belgelerinde Hüseyin Gazi Tekkesi olarak zikredilmektedir.



**Çizim 4:** Kuzey – Güney Kesit (O. Gündoğdu, 2012)

Kütle kompozisyonu olarak anıtsal görünümlü beden duvarları güney ve doğu yönden medresenin beden duvarlarına oturmuş olup; batı ve kuzey cepheler medresenin avlusuna bakmaktadır. Türbenin kapısı ise avluya 45 derecelik açı yapacak şekilde düzenlenmiştir.

oluşturduğu yıldız motifleri karşımıza çıkar. Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Sivas, Konya, Kayseri, Kırşehir vb. ayrıca kabaralar medreselerde, rasathanelerde, hanlarda, yaygın olarak kullanılmaktadır.

<sup>10</sup> Doğrudan türbe hakkında fikir verecek çalışma yoktur. Fakat bazı yerel yayımlar ve mimarlık yayınlarında dolaylı olarak bazı bilgiler verilmiştir.



Metnin Okunuşu	Metnin Yazılışı
Süleymâniyeli Pilavhorz zâde Qâdir Bey'in hafidi ve Hüseyin Gâzî	سليمانيبلى پلوهور زاده قادير بكن حفيدى و حسين غزى
Türbedârı Alî Said Babânın âşâr-ı hayriyyesidir.	تربدارى على سعيد بابانك آثار خيريه سيدر
Sene bin üç yüz yirmi üç oldu temâm	سنه بين اوچيوزيگر مى اوچ اولدى تمام
Tağmîr oldı Hüseyin Gâzî türbesi zib ilahena sene 1323	تعمير اولدى حسين غزى تربه سى زيب الالهنا سنه ۱۳۲۳

**Fotoğraf 7:** Türbe Genel Görünüş ve Giriş Cephesi Kitabesi (O. Gündoğdu, 2011)

Üst kotta dört yönde mazgal pencere ve onun üzerine yükselen beden duvarından sonra kubbe ile son bulmaktadır. Kubbenin merkezinden âlem yükselmektedir. Hüseyin Gazi Külliyesi içerisindeki ayakta olan yapılardan en sağlıklı olan birim türbe bölümüdür. Yapının avluya açılan kuzeybatı cephesindeki kapı üzerinde, mermer malzemeden, kare formlu levha içerisinde dört satırlık, celi sülüs hatla yazılmış kitabesi mevcuttur.<sup>11</sup>

### 3.2.2. Plan Tanıtımı

İçten ve dıştan kareye yakın dikdörtgen planlı olan türbe tek katlı olarak inşa edilmiştir. Yapıya giriş kuzeybatıdaki yuvarlak kemerli kapıdan sağlanmaktadır. Batı beden duvarı dışardan 5.50 m. içerden 5.10, güney beden duvarı dışardan 6.50 m. içerden 4.25 m. doğu beden duvarı dışardan 6.80 m. içerden 5.85 m. kuzey beden duvarı ise dışardan 5.25 m. içerden 3.50 m. ölçülerinde olup 0.25 m. kapı nişinde içerisinde ilerler ve 1.70 genişliğindeki kapı açıklığıyla batı beden duvarına birleşir.

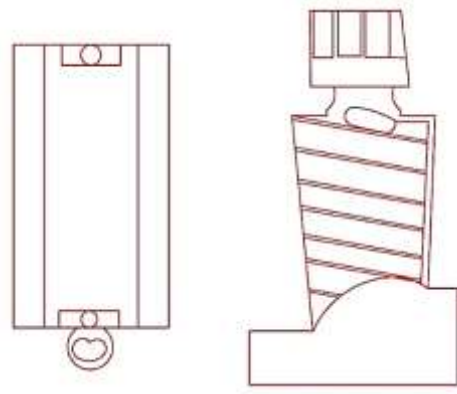
Türbe içerisinde Hüseyin Gazi'ye atıfta bulunulan mezarın ölçüleri ise 1.73 uzunluğunda 0.95 m. genişliğinde ve 0.30 m. yüksekliğindedir. Ayak taşı 0.80 m. baş şahidesi 1.02 m. yüksekliğinde olup 12 dilimli bir sarıkla son bulmaktadır. Baş taşının hemen önünde kalp şeklinde bir kurna bulunmaktadır. Fakat gövdenin üst kısmı geç dönemde çimento ile doldurulmuş ve onarılmıştır. Ayak ve baş şahideleri mermerden yapılmış olup baş şahidesinde yazı bulunmaktadır.

Ayrıca türbe içerisinde kalem işi onarım kitabeleri, Hüseyin Gazi'nin silsilesi ve bezeme şeritleri mevcuttur.<sup>12</sup> Güney beden duvarında yaklaşık 0.40 m. ölçülerinde merkezde ve batı beden duvarın 0.75 m. genişliğinde bir niş bulunmaktadır. İç hacim basık çapraz-tonozla örtülüdür.

<sup>11</sup> Bu türbenin hem içerisinde hem de giriş cephesindeki kapının üzerinde yer alan kitabeler ilk defa bu çalışmada bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak eski ve yeni alfabe ile yazılmış, fotoğrafları çekilerek mevcut halleri belgelenmiş, gerekli görülenlerin çizimleri yapılmış ve literatüre kazandırılmıştır.

<sup>12</sup> İlçe geneline bakıldığında kalem işi süslemenin bu yapı dışında görülmemesi dikkat çekicidir. Bitkisel motiflerle oluşturulmuş bu karakterler geometrik konturlarla çevrelenmiştir. Çevre il ve ilçeler tarandığında Yozgat, Merzifon, Amasya'da yoğun olarak görülmektedir. Karakterler arası benzerlikten dolayı bir etkinin söz konusu olması düşünülmektedir.





Metnin Okunuşu	Metnin Yazılışı
Hû Dost	حودوست
Fâtiḥâ-i ihvândan rahmet Hudâ'dan ey 'azîz	فاتحہ اخواندن رحمت خدادن ای عزیز
Şâd ide rûḥuñ Mehmed Baba'nuñ Rabbü'l-Ḳadîr	شاد ایده روحک محمد بابانک رب القدير
Merd-i meydân-ı tecerrüd hem ḥaḳîḳat er idi	مرد میدان تجرد هم حقیقت ار ایدی
Feyz-yâb ḥazret-i ḥünkâr pîr-i dest-gîr	فیضیاب حضرت خنکار پیر دستگیر
Post-nişîn dir ki Gazi Ali sultânken bu zât	پوست نشین درکه غازی علی سلطانکن بوزات
..... kıldı caygir	.....قلدی جایگیر

**Fotoğraf 8:** Türbe, Mezar Baş Şahidesi

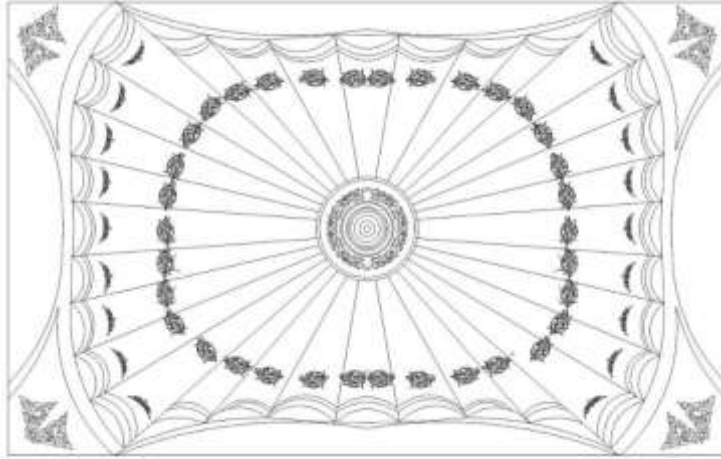
**Çizim 5:** Mezar Baş Şahidesi (O. Gündoğdu, 2012)

### 3.2.3. Mimari Unsurlar

Hüseyin Gazi Türbesi taşıyıcıları olarak beden duvarı kullanılmıştır. Dikdörtgen planlı bu mekânı örten beşik tonozun dar kenarlarına paralel, eğimli birer düzlemlerle kesilmesiyle oluşan tekne tonozla örtülmüştür.<sup>13</sup> Dikdörtgen plan ve örtüyü tamamen çevreleyen, merkezden yayılan doğruların oluşturduğu iç bükey kalem işleri bezemeler nedeniyle içerden basık çapraz tonoz olarak algılanmaktadır. Fakat tonozun ayaklarının köşelerdeki pozisyonu bu durumun çözümünde önemli etken olmuştur. Dolayısıyla burada tonoz kolları köşelere tam oturmamaktadır bu da tabandaki ölçü problemini minimuma indirmek için pratik çözüm yoludur. Düzgün geometri gösteren bir örtü aynı zamanda düzgün bir alt yapının ürünü durumundadır. Abdullah Kuran, çalışmasında basık çapraz tonoz olarak belirtilmesine rağmen daha önce sayılan gerekçeler nedeniyle örtü sistemi tekne tonoz olarak isimlendirilmiştir. İçerdeki örtü sisteminin dışarıya yansıdığı görülmektedir.

"V.G.M. Abideler arşivindeki plana göre üstte kuzey ve güneydeki iki kemerle kareye dönüştürülmekte ve içini dışarıya da yansıtan bir kubbe örtmektedir. Dört yöne açılan birer dehliz türü tepe pencereleri vardır. Zaten yüksek olan bu bölümün ayrıca dıştan bir külahla örtülmesi orantılarına elverişli değildir. Ayrıca plana göre kubbenin üstte içe çekik olması bu piramit dış örtü etekleri arasında çokça dolgu gerektirecektir ki bu da yapıya burada yoğun bir yük vererek ve medrese kitlesinin bütününde temellerin homojen yük dağılımını olumsuz etkileyecektir. Yapı bizce medresenin türbesidir."(Tuncer, 1991: 141).

<sup>13</sup> Tekne tonoz hususunda bkzn.; Sözen ve Tanyeli (2001)...; tonoz çeşitleri için ayrıntılı bilgi için bkzn.; Yavuz (2001)...



Çizim 6: Türbe, Örtü Tezyini İzdüşümü(O. Gündoğdu, 2012)



Fotoğraf 9: Türbe, Güney Cepheye Bakış, Tonoz Birleşimi Detay(O. Gündoğdu, 2011)

Türbe inşa malzemesi olarak kuzey ve batı cephede kesme taş kullanılmış diğer cephelerde kabayonu moloz taş ve bazı yerlerde tuğla kullanılmıştır.<sup>14</sup> Kemerli kapıda türbe beden duvarlarından farklı olarak kireç taşı kullanılmıştır. Mermer malzeme türbenin beşik kemerli kapısının kilit taşına applike edilen 12 kollu yıldız motifinde, kapının üzerindeki dört satırlık kitabede, baş ve ayak şahidelerinde ve baş şahidesine batıdan bitişik kalp şeklindeki kurnada görülmektedir.



Fotoğraf 10: Türbe Cephesi, Güneydoğuya Bakış, Günümüz ve 1969'dan (A. Kuran, 1969).

<sup>14</sup> Avluya bakan cephenin hareketli diğer cephelerin sağır ve sade kalması nedeniyle türbenin medrese ile birlikte çalıştığı düşünülmektedir. Aksı takdirde türbe ile taçkapının arasındaki oran ve boyut ilişkisinin tutarsız olması Anadolu için Selçuklu geleneğini ötekileştirmektedir. Nitekim Selçuklu yapılarında anıtsallığın hâkim kılındığı yer taçkapılardır. Yine medreseden önce inşa edilmiş olduğunu düşündüğümüzde türbenin yönelişiyle ilgili problemle karşılaşırız. Eğer daha önce inşa edilmiş olsaydı taçkapıda olduğu gibi giriş cephesinin yönelişi ve girişi doğudan olacaktı. Fakat burada avluya açılan cephelerin haricindeki diğer cepheler oldukça sade inşa edilmiştir.

Bu fotoğraflardan hareketle türbe kuzey cephede tuğla malzemenin kullanıldığına dair detaylar, cephe sıvasının dökülen kısımları, kapının bugünden farklı olan hali, örtüye ilişkin detaylar görülmektedir.

### 3.2.4. Tezyinat

Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde taçkapı bezeme kompozisyonlarından sonra en sağlıklı ve kaliteli tezyini unsurların türbe ve misafirhane bölümünde olduğu görülmektedir.<sup>15</sup>

Yaklaşık 1 cm. yüksekliğindeki alçı üzerine döşeme seviyesinden örtü bitimine kadar iç mekân tamamen farklı renkli boyalar kullanılarak kalem işi süsleme ile çevrilmiştir. Kuru sıva üzerine su ve tutkal karışımı toprak ve kök boylarla çalışılmıştır.<sup>16</sup> Yapıda kompozisyon belli bir programı izleyerek kubbe içlerinden, daha sonra cephelerde yer alan bordürler ve panolara içerisine daha sonra da döşeme seviyesine kadar inmektedir.

Döşeme seviyesinden 0.90 m. yükseklikte koyu kahverengi boya üzerine 10 cm yükseklikte 20 cm genişliğinde duvar izlenimi vermek amacıyla dört cepheyi dolaşan bir bezeme kuşağı oluşturulmuştur. Bu kuşağın üzerinde 12 cm'lik hardal sarısı renginde çerçeve ve bunun içerisi tamamen pembe renkte bir zemin daha sonra yaprak ve rumilerin oluşturduğu siyah renkli bitkisel kompozisyon vardır.

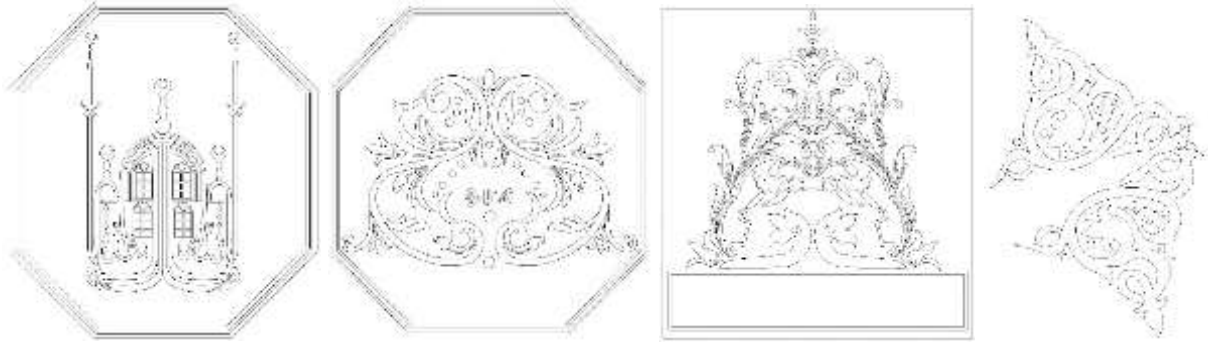
Batı cephede kapı nişinin üzeri de dâhil olmak üzere toplamda altı pano bulunmaktadır. Bunlardan ortaya yer alan panoda bir niş bulunmaktadır. Türbe girişi batı cepheden başlamak üzere 1.34 m. genişliğinde birinci pano, daha sonra güneye doğru 0.75 m. genişliğinde bir niş, daha sonra üç tane pano bulunur.

14 cm çerçeve sütunları bulunan üç tane panodan birisi 1 m. diğerleri yaklaşık 0.80 m. dir. Bunların üzerinde 0.40 m. yüksekliğinde mermer görünümü verilmiş bordür bulunur. Aynı bordür içerisinde toplam 7 adet pano bulunmaktadır. Koyu mavi, açık maviye ve beyaz renkler kullanılmıştır. Daha sonra da 0.70 m. yükseklikteki kuşak içerisinde 0.55 m. yüksekliğinde geometrik formlar içerisinde Arapça harflerle yazılmış bezeme kuşağı dolanmaktadır. Bunun üzerinde yine mavi beyaz renkli mermer görünümlü altı adet pano onunda üzerinde 0.20 m. ölçülerinde bir zencirek motifi bulunmaktadır. Daha yukarıda ise merkezdeki pencerenin iki yanında kare panolar içerisinde Allah ve Muhammet lafzı geçmektedir. Pencerenin üzerinde ise pembe zemin üzerinde beş kollu yıldız içerisinde kelime-i tevhit yazılmıştır. Daha sonra da kubbeye çıkılmaktadır. Güneydoğu cephe kitabe kuşağından başlamak koşuluyla bitkisel bezeme, “Azrâ’îl ‘Aleyhi’s-selâm”, “Âhasbün Allâhü ve ni’mel vekîl ve ni’mel Mevlâ ni’mel naşîr”, Hüseyin Gazinin silsilesi, “Muhammed - Yâ Meded ‘Alî - Fatıma- Âhasn- Hüseyin”, “innes salâte kânet alel mu’minîne kitâben mevkûtâ”, “şefati annil alel ehliil bekair”, tamir kitabesi, “Bismillâhi’r-rahmâni’r-rahîm”, “Mâşallâh”, Sanatçı imzası ve tarih (Ş .U. &.), “İsrâfil ‘Aleyhi’s-selâm”, “İsâ Rûh-ullâh”, “Mûsâ Kelîm-ullâh”, “İsmâ’îl Zebîh-ullâh”, “İbrâhîm Halîl-ullâh”, “Mikâ’îl ‘Aleyhi’s-selâm”, “İdrîs Nebî-ullâh”, “Cebrâ’îl ‘Aleyhi’s-selâm”, Kelime-i Tevhid yazılmıştır.

Sanatçının imzasının bulunduğu bu bezeme müsenna tarzda yapılmış olup iki uçundan kıvrılan bir dal üzerinde sade ve küçük boylu yapraklar, kıvrımlı yapraklar yaparak bir koldan yayılmaktadır. Yaprakların ucunda ise lale motifi kullanılmıştır. Kıvrılan iki dalın başlangıç ve bitiş noktalarında ise rumi bulunmaktadır. Merkezde yer alan kese içerisinde Ermeni harfleriyle yazılmış üç harfin (Y.M.Ch/Ç) sanatçının imzasını ayrıca yapının onarım veya inşa tarihine işaret etmektedir.

<sup>15</sup> Türbe içerisinde tezyini unsurlara ilişkin bizim ulaşabildiğimiz kaynak bulunmamaktadır. Bu yönüyle özgün olan bu çalışmada türbe bölümü bezeme kompozisyonları ilk defa ele alınmış ve detaylı olarak incelenerek çizimleri yapılmıştır. Bezeme kompozisyonunun incelenmesi ile hem Alaca içerisinde bu düzen ve kurguya yakın yapılar taranarak benzerleri ortaya çıkarılacak hem de türbenin kompleks içerisindeki yerine, tarihine ve işlevine yönelik yeni bakış açısı kazandırılacaktır.

<sup>16</sup> Bu teknik; kuru sıva üzerine sürülen kireç badana üzerine toprak, Bitkisel veya metal oksit toz boyların yapıştırıcı özelliği olan (arap zımkı, yumurta akı ve tutkal ismi altında yapıştırıcılar) malzemenin kullanılması ile uygulanan tekniktir.

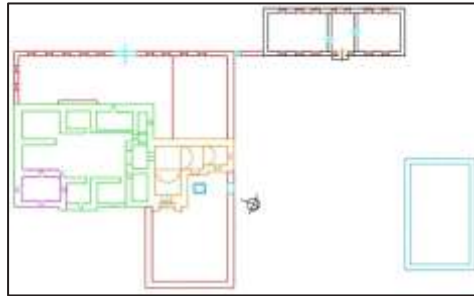


Çizim 7: Türbe Güney Cephe ve Örtü Detayları (O. Gündoğdu, 2012).

### 3.3. İmaret

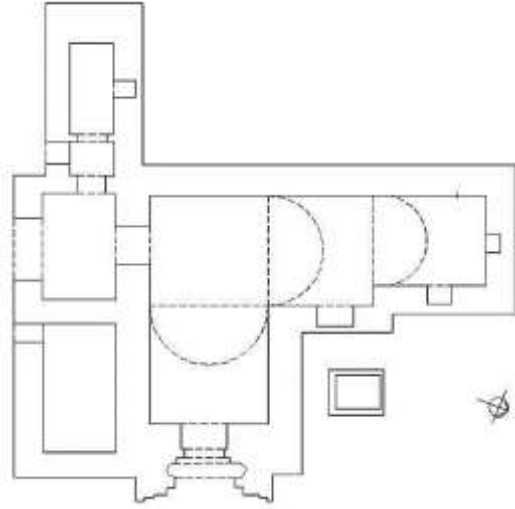
“İmaret: Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde başta camii olmak üzere anıtsal yapıları ve külliyeleeri içine alan bir terim idi. Daha sonra değişerek belli bir tesiste görevli olanlar, burada konaklayanlar ve çevredeki muhtaçlar için büyük miktarda yemeğin pişirildiği, dağıtıldığı, yendiği mekânlar anlamında kullanılmıştır. Bazı kaynaklarda tekke ve zaviyelerden de imaret olarak bahsetmektedir. Zaviyeler tarikat yapıları çerisinde önemli bir yer işgal ederler. Zaviye köşe bucak veya bir sofunun ibadet için çekildiği yer anlamına gelmektedir. Mimarlık tarihindeki yeri ise kurucu bir şeyh, tarafından kırsal alanlarda tesis edilen tarikat mensuplarının barındığı, ibadet ettiği, yolcuların misafir edildiği, halkın eğitildiği, tarım arazileri olan tarikat yapılarıdır. Zaviyeler fonksiyon olarak en küçük tekke yapılarıdır. Zaviyeler yoğun yerleşmenin dışında, içe dönük ekonomileri olan bir tür tarikat çiftlikleridir. Fethedilen yeni arazilere yerleşen tarikat mensupları toprak açarak tarımla ilgilenmişler ve çevreyi şenlendirmişlerdir. Kendi içlerinde gelişirler. Tarikat mensupları kendi aileleriyle yaşarlar ve gelip geçenlere yardım ederler.”(Karpuz, 2004; 95-96).  
Çizim 8: Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi Plan Krokisi (O. Gündoğdu, 2012).

Gerek İslamiyet öncesi gerekse Türklerin İslamiyet’i kabul etmesinden sonra açları doyurma işinin uygulandığını söyleyebiliriz. İmaret veya aşevi geleneği, Selçuklu ve Osmanlı öncesi Türk devletlerinde yolcuların ve misafirlerin doyurulması veya konaklamasına yönelik olmuştur. Bu nedenle imaretler vakıfların bünyesinde şekillendiği görülmüştür. Kılıç (2010)... Selçuklu döneminde imaretler dini ve sosyal müesseselerin bütünü olarak kabul edildiğinden münferit imareti bulmak zorlaşmaktadır. Osmanlı döneminde ise külliyein içerisinde veya zaviyenin yanında inşa edildiği için müstakil bir imaret bilgisi mevcut değildir. Fakat vakıf görevlilerinin ihtiyacını gidermek için aşevi olmalıydı. Kılıç (2010)...



### 3.3.1. Konum ve Kütle Kompozisyonu

Alaca – Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde yer alan birimlerinden birisi olarak karşımıza çıkan imaret bölümü taçkapının kuzey doğusunda, medrese avlusunun kuzeyinde yer almaktadır. Doğu'ya açılan taçkapıdan içeri girildiğinde yaklaşık 4.50 m. genişliğinde, 9 m. uzunluğunda Doğu-Batı doğrultusunda dikdörtgen planlı bir koridora açılan imarete ulaşılmaktadır. Bu kompleks içerisinde imaretin ayrı bir müştemilat olmadığı ünitelerle birlikte çalıştığı anlaşılmaktadır. Temel seviyesindeki mevcut koridor ve imaret birleşimi L şeklinde oluşmuştur. Dilatasyon izlerinden ve malzemeden, takip edilebildiği kadarıyla geç dönemlerde eklemeler sonucunda yükseltildiği anlaşılmaktadır.



Üç tarafı kapalı bir tarafı açık olan eyvan biçimli bu imaretin kuzey benden duvarı merkezinde yer alan ocak nişinden dolayı imaret olduğu düşünülmektedir. Ocak nişi, pencere açıklıkları kapı açıklıkları moloz taşla kapatılmış örtü sistemi bütünüyle yıkılmıştır. Günümüzde beden duvarları üzerine atılan ahşap hatıllar üzerine kırma çatı yapılmıştır. Batı cephede yer alan 1 m. genişliğindeki kapı yan tarafta yer alan ahır bölümüne geçmek için kullanılmış olmalıdır. Yapının tüm açıklıklarında olduğu gibi burasıda moloz taş dolgu ile doldurulmuştur. **Çizim 9:** İmaret Plan Krokisi (O. Gündoğdu, 2012).

genişliğinde iki kesme taş malzeme ile oluşturulmuş söveleri ve lentoları olup içerisi kabayonu moloz taştan doldurulmuştur. Lentonun üzerinde ise moloz taşlarla oluşturulmuş bir kemer bulunmaktadır. Ocak bölümünün bulunduğu alan ise dilatasyonlardan hareketle daha sonra inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir.

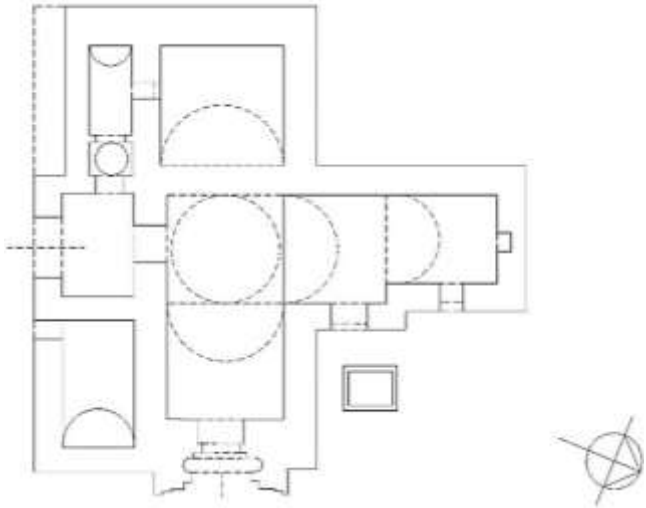
İmaret doğu cephe düzenlemesinde düzensiz yerleştirilmiş iki pencere bulunmaktadır. Bunlardan güneydeki pencere 1.14 m. ölçülerindedir. 0.33 m.

### 3.3.2. Plan Tanıtımı

Taçkapı kuzey beden duvarından batı yönünde 4.50 m. sonra L şeklinde kuzeye doğru dönmekte ve doğu-batı doğrultusundaki uzunluğu 4.77 olan ilk basamağı oluşturmaktadır. Buradan 3.57 m. kuzey yönünde devam eden beden duvarı 0.95 m. batı yönünde kırılarak ikinci basamağı oluşturmuştur. Daha sonra da 3.80 m. kuzey yönünde ilerleyerek ocak nişinin bulunduğu beden duvarına bağlanmıştır. Taçkapıdan girildikten sonra L şeklinde bir düzenlemeye sahip olan imaret kurgusu üç basamakla yükselmiştir.

Avluya açılan kemerli kapıdan toplamda 11.80 m. ile kuzeyde U şeklinde derin bir eyvan yaratılmıştır. Bu nişin doğu batı doğrultusunda uzunluğu yaklaşık 4 m.'dir. Birbirleri ile ölçü olarak tutarsız doğuya açılan iki pencere, batıya açılan bir kapı ve ocak nişinden oluşmaktadır. Güneydeki 1.40 m. kuzeydeki 1.50 m. genişliğinde pencere açıklıkları vardır. Batıda 1 m. genişliğinde bir kapı ve 0.88 m. ölçülerinde bir ocak nişi bulunmaktadır. Ocak nişi beden duvarına orantısız olarak yerleştirilmiştir. Ocak nişinin doğu beden duvarına uzaklığı 1.17 m. batı beden duvarına olan uzaklığı ise 1.90 m. olarak ölçülmüştür.

Hüseyin Gazi Külliyesi imareti için dikkat çeken unsurlardan birisi de bugün mevcut olmayan batı bölümü için bir restitüsyon hazırlandığında, imaret bölümünün plan itibarıyla zaviyelerin menşesine uygun karakter göstermesidir. Aynı aks üzerinde kademeli olarak ilerleyen bu düzenleme, örtü sistemleri, kubbeli bölümün, hazırlık mekânı sofa ve yan kanatları burada yer alması tüm detayları düşündürmektedir. Özellikle bu bakış açısıyla imaret bölümü değerlendirildiğinde bazı problemlerle karşılaşmaktadır ki imaret fikrini ortadan kaldıracaktır. Yönelişin kuzey yönünde ilerlemesi, girişin doğu bölümde olması, güney batı bölümde yer alan pencere açıklığının arkasında mekâna olması gibi teknik bazı detaylar bu bakış açısını da zorlaştırmıştır<sup>17</sup>. **Çizim 10:** İmaret Planı İçin Restitüsyon Önerisi (O. Gündoğdu, 2012). A. Kuran tarafından imaret üzerine yapılan değerlendirmede medrese ve imaret kompozisyonunun 13. Yüzyılın ilk yarısında görülen bir oluşum olması nedeniyle yapıyı erken bir Selçuklu Medresesi olarak tanımlamıştır.



### 3.3.3. Mimari Unsurlar

Dikdörtgen planlı taban üzerine yerleştiren tonozların doğrudan beden duvarlarına oturdukları anlaşılmaktadır. Mevcut ölçüler yardımıyla, medrese avlusuna açılan kemerli kapının kuzeyi kare planlı olması nedeniyle burada kubbe ile örtülecek bir mekânın varlığı aranabilir niteliktedir.

Ocak etrafında duvar yüzeylerinin sıvandıği fotoğraflar üzerinde görülmesine rağmen günümüzde mevcut değildir. Yapıda örgü malzemesi olarak kabayonu moloz taş, kaplama malzemesi olarak duvarlarının köşelerinde, avluya açılan kemerli kapıda, pencere söve ve lentolarında kesme taş, ocak nişinin kemerinde ise tuğla malzeme kullanılmıştır. Duvar örgüsünde bağlayıcı malzeme beyaz kireç harcı ve horasan harcıdır. İmarette tezyini unsur bulunmamaktadır.

### 3.4. Mescit ve Misafirhane

#### 3.4.1. Konum ve Kütle Kompozisyonu

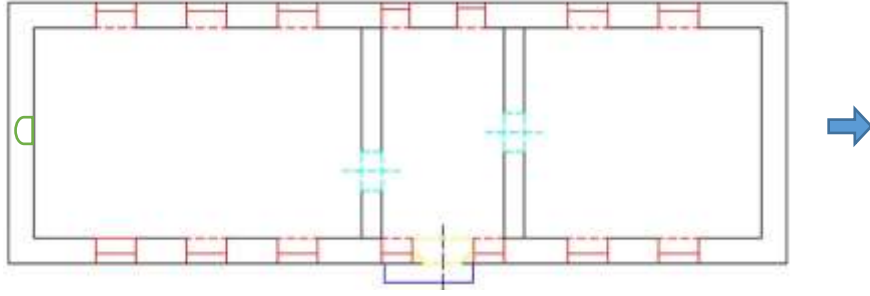
Kitabesi tahrip olduğu için inşa tarihi hakkında bilgilerimiz kesin değildir.<sup>18</sup> Kütle kompozisyonu olarak anıtsal görünüşlü beden duvarlarının sağlıklı olması nedeniyle, külliye içerisinde, ayaktaki yapılardan birisidir. Doğu cephe ise misafirhanenin avlusuna açılmaktadır. Orijinal örtüsü beşik tonoz olmakla birlikte günümüzde kırma çatı yapılmıştır.

Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde imaret bölümün kuzeyinde, Kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olan misafirhane tek katlı olarak inşa edilmiştir. Giriş doğuda yer alan yuvarlak kemerli kapıdan sağlanmaktadır. Kapının önünde, eşik seviyesinde, dikdörtgen planlı iki basamakla mekâna geçiş sağlanmaktadır. Kuzey-güney doğrultusunda 23 m. uzunluğunda beden duvarları bulunan yapının doğu-batı doğrultusundaki uzunluğu ise 7.70 m. ölçülerindedir. Üç birim haline tertip edilen yapı doğu bölündeki kapı aksıyla bir koridor ile ikiye bölünmüştür. Ana kapıdan içeri

<sup>17</sup> Burada bu görüş açısının verilmesindeki gaye ise yeni bir bakış açısı kazandırmaktır. Fakat bu kurguyu plan itibarıyla zorlamış olduğum için sadece belirtmekle yetiniyorum.

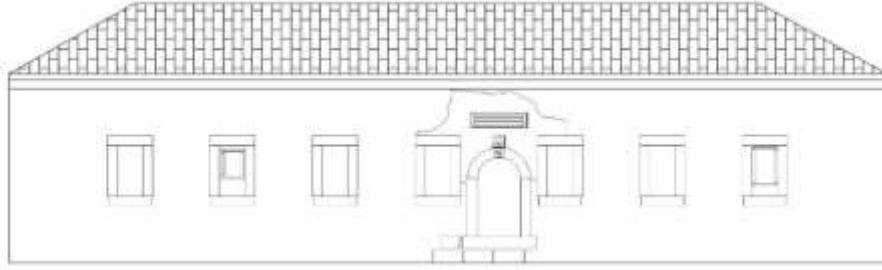
<sup>18</sup> Kitabe levhası üzerindeki satırda yer alan izlerden buranın tahrip edildiği düşünülmektedir. Buna benzer uygulamalar; 1927'de çıkarılan, 'Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde bulunan meban-i resmîye-i millîye üzerinde tuğra ve methiyelerin kaldırılması hakkındaki 1057 nolu kanun'la, binaların üzerinde bulunan Osmanlı tuğraları ve kitabeleri sökülmiş, gizlenmiş veya kazanmıştır.

girildiğinde kuzey ve güney duvarında 2 m. yüksekliğinde, 1.14 m. genişliğindeki kapılar misafirhane ve mescit bölümlerine açılmaktadır<sup>19</sup>.



Çizim 11: Misafirhane, Plan-Kroki (O. Gündoğdu, 2012).

Yapının doğu ve batı beden duvarları üzerinde ölçüleri birbirinden farklı olmak üzere 14 pencere bulunmaktadır. Doğu cephede kapının güneyinde dört, kuzeyinde üç, toplamda yedi pencere, batısında ise yaklaşık aynı kotlara yapılmış yine yedi pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerin çerçeveleri dışardan yaklaşık olarak 1.92 x 1.28 m. içerden ise 0.67 x 1.35 m. ölçülerindedir.



Çizim 12: Misafirhane ve Mescit, Doğu Cephe (O. Gündoğdu, 2012).

### 3.4.2. Mimari Unsurlar

Dikdörtgen bir taban üzerine beden duvarların yükseltilmesi ile oluşturulmuştur. Örtü sistemi mekân içerisinde beden duvarlarındaki sıvadan da anlaşılacağı üzere tonozdur. Fakat geç dönemlerde doğu – batı yönüne atılan ahşaplar beşik çatıya dönüştürülerek depo olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Cephelerde kabayonu moloz taş, köşelerde kesme taş, pencere lento ve sövelerinde kesme taş, giriş kapısı lento- söve ve kemerinde kesme taş, kitabe levhasında ve kilit taşının merkezinde yer alan ay yıldız motifinde mermer kullanılmıştır.

### 3.4.3. Tezyinat

Külliyenin içerisinde tezyini unsurların ve kompozisyon zenginliğinin en fazla olduğu yerlerden birisi de mescit bölümüdür<sup>20</sup>. Sağlıklı ve kaliteli durumda olan bu geometrik ve bitkisel kompozisyonları mekân içerisinde güneyde yer alan odanın cephelerinde görmekteyiz<sup>21</sup>.

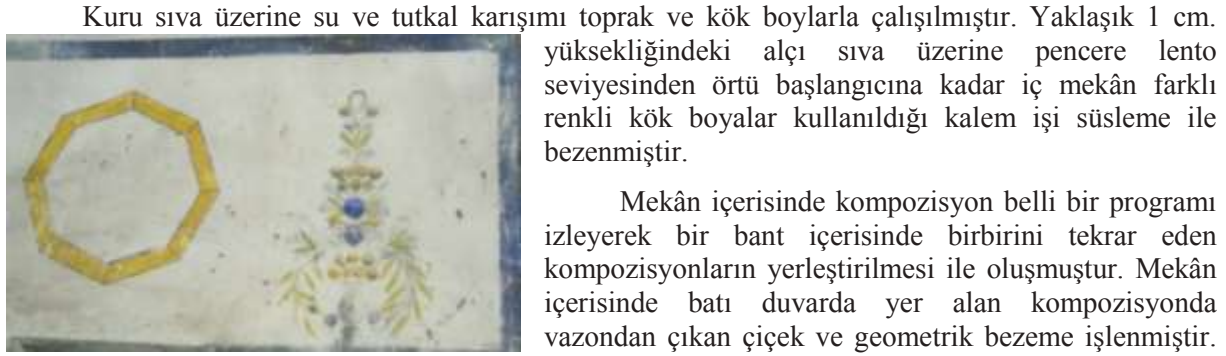
Mescit beden duvarları kartuşlar içerisine alınmış farklı türlerde kompozisyonları barındırmaktadır. Bunlardan sekizgen, daire ve sekiz kollu yıldız motifleri ile geometrik şemaları; kıvrık dallar, çiçekler türleri, yaprak motifleri, doğadan izler ile bitkisel kompozisyonları; vazo, ibrik, kap ve insan detayları ile de ve figürlü - nesneli olarak sınıflandırdığımız kompozisyonları oluşturarak

<sup>19</sup> Misafirhane ve mescit bölümünde ayrıntılı ölçü alınamamıştır. Fakat plan kurgusu gösterebilmek için genel ölçülerden hareketle krokisi hazırlanmıştır. Mekân günümüzde depo olarak kullanılmaktadır.

<sup>20</sup> Mescit içerisindeki tezyini unsurları tasvir eden, değerlendiren bizim ulaşılabildiğimiz kaynak bulunmamaktadır. Bu yönüyle özgün olan bu çalışmada misafirhane bölümü bezeme kompozisyonları ilk defa ele alınmış ve detaylı olarak incelenmiştir. Bezeme kompozisyonunun incelenmesi ile hem Alaca içerisinde bu düzen ve kurguya yakın yapılar taranarak benzerleri ortaya çıkartılacak hem de kompleks içerisindeki yerine, tarihine ve işlevine yönelik yeni bakış açısı kazandırılacaktır.

<sup>21</sup> Mülkiyet sahibi tarafından depo olarak kullanılmasından dolayı ayrıntılı çalışılmamıştır.

Alaca için farklı bir zenginliğe dikkat çekmektedir<sup>22</sup>. Malzemenin işlenişi ve kalitesinden anlaşılacağı üzerine yerel bir işçiliğin varlığı söz konusudur.



Burada pencere üzerinde yer alan iki sekizgen şema ve üç adet vazodan çıkan çiçek motif ve cephe boyunca uzanıp kompozisyonların sınırlarını çizen dikdörtgen bir çerçeveden oluşmaktadır.

**Fotoğraf 11:** Misafirhane, Batı Cephe - Mekân İçi Bitkisel ve Geometrik Süsleme (O. Gündoğdu, 2012).



**Çizim 13:** Misafirhane, Mekân İçi - Batı Cephe Bezeme Kompozisyonu (O. Gündoğdu, 2012).

Işık gölge oyunlarının gözetildiği bir örnek olarak karşımıza çıkan bu vazodan meyveler veya tomurcuklar ve her iki tarafında ise dikenli yaprakları ile zeytin dalını(yaprağını) andıran kompozisyon gövdede iki tane mavi renkte bir tomurcuk ile onun üzerinde kıvrılan dal ile sona ermektedir. Burada izlenen detay mavi ve sarı renkte olan meyve veya tomurcukları ile diğerlerinden farklı kılınmaya çalışılmıştır. İki yaprağın arasından çıkan gül motifleri oldukça sade tutulmuşken dallar ve tomurcuklar vurgulanmıştır. Vazodan çıkan çiçek motifinin hemen yanında ise sekizgen geometrik şema işlenmiştir. Burada iç içe geçmiş sekizgenin her kolunun köşelerden birbirine bağlandığı görülmektedir. İki sekizgenin arası ise tümüyle hardal sarısı kök boya ile doldurularak hacim ve renklilik kazandırılmıştır. Bunların yanı sıra misafirhanenin kapısında yer alan kilit taşı üzerinde mermerden, 12 kollu yıldız motifini onun altında ters olarak işlenmiş ay yıldız ve lale motifini bulunmaktadır. 12 kollu yıldız bekaşi simgesi olup; 12 imamı hatırlatmaktadır. Ters ay yıldız ve lale motifini ise tarihlemeye oldukça önemlidir. Bu motif geç Osmanlı dönemine işaret etmekte ve 1905-15 yılları arasında yaygın olarak kullanılmaktadır.

#### 4. DEĞERLENDİRME

##### 4.1. Şehir Dokusunda Hüseyin Gazi Külliyesi

Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi için en önemli problemlerden birisi olarak gördüğümüz bu konu Ortaçağ Alacasının şehir dokusu ile birlikte çalışıp çalışmadığı üzerinedir. Nitekim bu bilgilerden

<sup>22</sup> Alaca ilçesinde kalem işi bezemenin kalitesi ve zenginliğine, renk skalasının çeşitliliğine işaret eden bu detayları yalnızca kompleksin türbe bölümünde ve mescidinde bulabiliyoruz. Çalışmalarım sırasında bu tür verilere işaret eden detayları ilçe içerisinde bulunmaması nedeniyle karşılaştırma ve etkileşimleri Çorum, Yozgat, Merzifon, Amasya ve Zile başta olmak üzere çevre il ve ilçelerde bulunan örnekler ışığında değerlendirmeye çalışacağız.



hareket ederek buradaki mimari yayılım, şehir ile bağlantısı ve işlevi aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bu çalışmadan ve başlıktan elde edilen dönüt ise yapıya verilecek isimdir. Nitekim bu tür yapıların bir yayılım çizelgesi vardır. Tekke, türbe, imaret, ocak, tabhane veya külliye olarak isimlendirilir. Alaca Hüseyin Gazi yapı kompleksi için “Külliye” teriminin kullanılmasındaki nedeni ise sınırları çizilmiş bir alan içerisinde işlevsel bir kurgu ile bağlı kompleksin varlığıdır.

Tarikat mensuplarının oturmalarına mahsus yerler, bazı ufak anlam farkları ile tekke, zaviye, hankâh, dergâh, asitane vs. gibi isimlerle anılmaktadır. Tekke tarikat üyelerinin barındığı yer manasındadır. Hankâh tarikat kurumlarının merkezi yerine kullanılırdı. Hankâh postunda oturan şeyh, tarikatın en büyük şahsı sayılırdı. Zaviye tekkenin küçüğüne verilen isimdir. Asitane büyük tekke demektir. Çetin (1942)...

Tekke ve Zaviyelerin kurulma amaçları ve kurumsal yapıları itibariyle birbirinden pek farklı değildir. Ancak hepsine birden tekke veya zaviye denilmemesinin sebebi buldukları mekândan kaynaklanmaktadır. Belgelerde zaviye olarak adlandırılanlar genel olarak şehrin dışında yol güzergâhlarında veya stratejik mevkiilerde, tekkeler ise şehrin merkezinde veya kenarında kurulmuşlardır. Alkan (2006)... Dolayısıyla Alacadaki yapılaşma için bu yaklaşımın düşünülmesi gerekmektedir.

Alaca Hüseyin Gazi tekkesi olarak halk tarafından nitelendirilen bu yapı Bektaşî kültürü ile bütünleştirilmiş durumdadır. Alevi-Bektaşî kültürü Ahiliğin pek çok unsurunu benimseyerek devam ettirmiştir. Böylece Aleviliğin tarihî arka planındaki oluşum zemininin Ahilik olduğu belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Anadolu’da XVI. asırdan sonra Alevi zümrelerini teşkil edecek tekke, zaviye ve ocakların ilk prototipi taşradaki Ahilik uzantılarıdır. Bir başka deyişle taşradaki Ahilik, Alevi zümreler için asıl kaynak teşkil eder. Azar (2006)...

#### 4.2. Karşılaştırma ve Etkileşim

Bugün Çorum - Alaca sınırları içerisinde iki Selçuklu kompleksinden bahsetmek mümkün durumdadır. Bunlardan birisi 1965 yılında Oktay Aslanapa tarafından kazıları yapılarak gün yüzüne çıkartılarak Selçuklu merkezi olarak görülen vakfi sınırları Alacadan Tokat’a kadar uzanan Karahisar Temürlü kompleksi diğeri ise bizim konumuz olan Hüseyin Gazi Külliyesidir. Karahisar Temürlü’nün 1243 yılında Anadolu’daki karışıklıklardan istifade ederek Çorum, Alaca, Osmancık bölgelerine hakim oldukları düşünüldüğünde sınırları içerisinde iki kompleks arasında değerlendirme yapmak ve bağlantı kurmak gerekmektedir. Böylece Alaca’nın Selçuklu veya Beylikler dönemi varlığı kalıntılar üzerinde belgelenecektir. Nitekim konumuz olan Hüseyin Gazi Külliyesi için yeni bir yaklaşım olacak ve tarihleme sorununa ışık tutacaktır.

Karahisar Temürlüde yapılan kazılar sonucunda medreseden başka kervansaray ve hamam da ortaya çıkmıştır. Bu yapıların varlığı Çorum –Yozgat güzergâhı için bir kervan ağının varlığını ortaya çıkartmaktadır. Yine Merzifonda bulunan Elvan Çelebi Tekkesi bizim Selçuklu ve Beylikler dönemi için karşılaştırma yapabileceğimiz örneklerin başında gelmektedir.

Hüseyin Gazi’ye atıfla inşa edilen ve bugün ayakta kalabilmiş yapılara bakıldığında ise Ankara, Çorum – Alaca, Sivas – Divriği’de olduğu bilinmektedir. Bu yapılar arsında bağlantı kurularak tarihleme anlamında yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Ankara için en erken tarihli kayıt 1495 yılına ait olan onarım kitabesidir. En yakın ihtimaller üzerinden tasvir yapacak olursak 14. Yüzyıl sonlarında Ankara’da ve Alacada inşa faaliyetlerinin olduğunu takip edebiliyoruz.

#### 4.3. Tipoloji-Tarihleme ve Kronolojik Gelişim

Alaca Hüseyin Gazi Külliyesinin problemlerinin en önemlilerinden biriside doğrudan tarihleme yapabileceğimiz verilerin olmamasıdır. Külliye içerisinde türbe bölümündeki onarım kitabelerden başka verimiz bulunmamaktadır. Nitekim bu kitabelerde de geç dönemlere atıfta bulunulmaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda sistemli bir bakış açısı ile plan, cephe, süsleme, ve malzeme anlayışlarının detaylı analiz yapılması bunlarında varsa çevredeki yapılar ile bağlantısının kurularak tarihsel kronolojideki yerinin dönem yapılarından örnekler vererek, karşılaştırma yaparak bulmak gerekiyordu. Nitekim malzemeler detaylı incelenmiş ve kent civarındaki yapılar taranmıştır. Bu veriler ışığında bazı öneriler gerekçeleri ile birlikte ileri sürülmüştür.

Medrese açık avlulu planı, odaların dağılımı, mekânların işlev kazanması itibariyle ile Anadolu Selçuklu: medreselerinden farklı görünmemekle beraber doğrudan bu planla yapılmış bir medrese örneğine çalışmamız sırasında rastlamadık. Abdullah Kuran, bu yapıda kullanılan malzeme ve tekniği arkaik bulduğu için erken Selçuklu dönemlerine tarihlendirilmiştir.

Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi medrese bölümü konum ve kütle kompozisyonu itibariyle Selçuklu medreselerinde olduğu gibi külliyenin ana şemasının oluşturacak bir düzende konumlanmış durumdadır. Plan itibariyle açık avlulu medreselerin tamamında görülebilen bir kompozisyonu yansıtmaktadır. Yine taçkapı, yapı içerisinde en önem verilen yer olması, kemer formu ve yüksek rölyefleri ile Selçuklu karakteri yansıtmakla birlikte sade bir kompozisyonu barındırarak yaratıcılıktan uzak olması, asimetrik tasarlanmış yapılanma, kademeli yüzey bölmeleri, silmelerdeki hareket, renkli taş kullanımı, mukarnasın taçkapı kemerinin dışına taşması, derin olmayan giriş kısmı, yüksek ve dar formlar, medrese beden duvarlarının ve malzemenin taçkapı ile olan ilişkisi gibi unsurlar Hüseyin Gazi medresesinin cephe oluşumundaki düzenini Selçuklu döneminden Beylikler dönemine taşımaktadır.

Medrese taçkapısındaki bezeme, mukarnas ve malzeme kullanımı bazı öneriler için fikir vermektedir. Selçuklu yapılarında mukarnas ve işlenişi dikkatli incelendiği takdirde hücrelerin yer aldığı satırların çift sayı veya katları oldukları dikkati çekmektedir. Fakat Beylikler dönemi yapılarında ise tek sayı ve katlarında mukarnas satırı olduğu bilinmektedir bu çıkarımda hareketle Alaca Hüseyin Gazi külliyesinin taçkapısında yer alan mukarnas hücrelerinin yer aldığı satır 7 kattır. Dolayısıyla Külliye için yeni bir yaklaşımla Beylikler dönemi detaylarını ve izlerini barındırdığını düşünmek yakın bir sonuç olabilir.

Orhan Cezmi Tuncer ise “plana göre kubbenin üstte içe çekik olması bu piramit dış örtü etekleri arasında çokça dolguyu gerektirecektir ki bu da yapıya burada yoğun bir yük vererek ve medrese kitlesinin bütününde temellerin homojen yük dağılımını olumsuz etkileyecektir” diyerek türbeyi medresenin bir bölümü olarak düşünmüştür. Burada bugün görebildiğimiz kadarıyla iç kubbe ile dış kubbe arasında düşünüldüğü gibi bir dolgunun olmadığı kubbe merkezindeki boşluktan anlaşılmaktadır. Ayrıca türbe beden duvarlarındaki dilatasyon izlerinden bir ekleme olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Selçuklu medreselerinde bu durum düşünüldüğünde türbelerinin de en az yapı, taçkapı, eyvan kadar önemli oldukları bilinmektedir. Taçkapı ile türbe arasında rasyonel ve geometrik bütünlük her zaman kendisini göstermektedir. Burada ise bir bütünlük arz etmeyen bir kompozisyon olduğu görülmektedir. Türbenin kuzeydoğu köşesindeki iki duvarın birleşirken dışarı çıkıntı yaptığı anlaşılmaktadır. Bu netice ile bakıldığında onarım veya ekleme sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Yine Beylikler döneminin izleri olarak görülen; cephelerdeki yükselmeler, kapılardaki daralmalar, devşirme malzemenin yoğun olarak kullanılması, mekân içerisinde kalem işi bezemelerin kullanılması Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde görülen bir düzen olmuştur. Bunun haricinde türbe içerisinde kullanılan yazı karakterinin geç dönemlere ait olması nedeniyle de bakış açımızı Selçukludan uzaklaştırmakta ve daha sonra eklenmiş olduğunu düşündürmektedir. Yine misafirhane kapısında yer alan ters ay yıldız motifi, kullanılan malzeme türbede kullanılan malzemenin aynıdır. Külliye içerisindeki bu bağlantı sonradan onarımla eklemesi ihtimalinin yanı sıra geç dönemde inşa faaliyetleri olduğunu açık olarak göstermektedir.

#### 4.4. Plan ve Mekân Düzeni

Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi içerisinde yapılan rölöve çalışmalarından da anlaşılacağı üzere mekân içerisinde uzun yıllar biriken yoğun dolgudan dolayı sağlıklı ölçü alınmamıştır. Mevcut halin verildiği plan çiziminde medrese odalarının beden duvarları ile olan ilişkisi verilmeye çalışılmıştır.

Açık avlulu, tek katlı, iki odadan müteşekkil, giriş ve ana eyvan olmak üzere iki eyvanlı, güneyde ana eyvanın iki yanında iki odalı bir medrese planı bulunmaktadır. Bu odalardan doğuda olanı türbe olarak kullanılmaktadır. Hakkı Önkal'ın Türbe tipolojisinde belirttiği üzere medresenin bünyesine dâhil bulunan türbelerden dâhil olduğu yapının bir hacmini işgal eden türbeler sınıfına girmektedir. Ana eyvandan girildiğinde iki yanda bulunan odaların işlevine ilişkin net bilgi verilememektedir. Küçük ölçülerde hacim kazanan bu odaların bir koridor tuvalet veya eşya konulan depolar oldukları düşünülmektedir.

#### 4.5. Cephe Düzeni ve Süsleme Kompozisyonu

Süsleme programı olarak bakıldığında külliye içerisinde fikir vererek bağlantı kurulabilecek örgeler bulunmaktadır. Bunlar içerisinde türbe, medrese beden duvarlarındaki devşirme malzemeler, medrese taçkapısı, misafirhane ve mescit olarak sıralanmaktadır. Türbe gerek cephe gerekse iç mekândaki kalem işleri ile dikkati çekmektedir. İlçe içerisinde örneklerine rastlamadığımız bir üslupla bezelenen bu duvarlar hem renk kompozisyonu hem de bezeme zenginliği açısından en önemli öğeleri oluşturmaktadırlar. Türbe içerisinde kitabe şeridinde hem bitkisel hem de geometrik bezemeler vardır. Türbe giriş kapısının üzerindeki teslim taşı da Bektaşılık kültürünün önemli bir sembolizmi ve taşıyıcısı haline gelmiştir. Bununla birlikte misafirhane ve mescidin cephelerindeki bezeme ve kurgu kompozisyonları türbe ile oldukça ilgili görünmektedir. Böylelikle yakın tarihlerde inşa faaliyetlerinin bulunduğunu veya buraya gelen bir sanatçı tarafından yapıldığını düşünebiliriz.

Medrese taçkapısında ise Selçuklu kurgu dünyasının geometrik ve bitkisel örnekleri bulunmaktadır. Bunlar içerisinde bitkisel olarak palmet, rumi, kıvrılan dallar, düğüm motifleri, helezonik kıvrımlar varken; geometrik olarak kabaranın içerisine yerleştirilmiş doğruların oluşturduğu altı kollu yıldız, düzensiz dağılmış üçgen, dikdörtgen ve karelerden oluşmuş bağlantılar dizisidir. Bitkisel kompozisyonlarda yüksek rölyef kullanılmıştır. Palmet motiflerinde oldukça başarılı olduğu görülmektedir.

#### 5. SONUÇ

Çorum - Alaca Hüseyin Gazi Külliyesi adlı bu çalışma ile Alaca'nın tarihsel gelişimi ayrıntılı olarak incelenmiş özellikle Alacanın 13. Yüzyıldaki konumu ve yapı programına ilişkin veriler sorgulanmıştır. Mevcut yapılardan hareketle genelleme yapılmış ve eksiklikler vurgulanmıştır. Hüseyin Gazi Külliyesinin tarihsel kimlikle bağlantısı kurulmuş ve diğer benzer yerlerden örnekler verilerek kompozisyon ve tartışmalar pekiştirilmeye çalışılmıştır. Nitekim Sivas, Ankara, Çorum'daki yapılar bir bütün olarak düşünülmüş ve bunların arasındaki ilişkiler tartışılmıştır. Hemen arkasından yapı tanıtımı yapılarak bugüne kadar bilgi dahi verilmeyen literatürde olmayan bazı detaylar gün yüzüne çıkartılmıştır. Komleks içerisinde yer alan medrese, türbe, imaret, mescit, misafirhane, havuzlar ve çeşmenin plan, kesit, cephe görünüşleri ilk defa bu çalışma ile bir bütün olarak incelenmiş, çizilmiş, fotoğraflanmış ve literatüre kazandırılmıştır.

Türbe içerisindeki bezeme şeritleri ve kitabeler, taç kapı üzerindeki tüm bezeme detayları, mescitte bugün kaynaklarda görünmeyen kalem işi bezemeler, ayrıntılı olarak çizilmiş bulunduğu kadarıyla eski fotoğraflarla da değişimler gösterilmeye çalışılmıştır. Bunların yanı sıra kalem işlerinin sanatçısına dair detaylar bitkisel bezemenin içerisindeki Ermenice harflerden anlaşarak ilk defa sunulmuştur

## KAYNAKÇA

- Alkan, M. (2006). Osmanlı Döneminde Adana Sancağında Kurulan Tekkeler/ Zaviyeler ve Türbeler. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi. S. 39, Ankara, 21-32.
- Azar, B. (2006). Bektaşilik Ve Aleviliğin Tarihi Arka Planı Ve XIII. Yüzyılda Anadolu'nun Genel Bir Görünümü. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi. S. 39, Ankara, 79-96.
- Çetin, A. (1942). İstanbul'daki Tekke, Zaviye ve Hankahlar Hakkında 1199(1784) Tarihli Önemli Bir Vesika. Vakıflar Dergisi. C. XIII, Ankara: Başbakanlık Basımevi. 583-591.
- Erdoğan, A. (2007). Manevi Mimarlarıyla Ankara. Ankara: Ankara Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, 11-14.
- Karpuz, H. (2004). Anadolu Selçuklu Mimarisi. Konya: Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı, 95-96.
- Kılıç, O. (2010). Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Kayseri'de Aşevleri (İmaretler). Türk Kültüründe Aşevleri Kayseri Örneği. İstanbul: Yeni Ufuklar Kültür ve Sosyal Yardımlaşma Dayanışma Derneği, 14-15.
- Kılıç, O. (2010). Selçuklu ve Osmanlı Öncesi Türk-İslam Kültüründe Aşevleri ve Açları Dozurma Geleneği. Türk Kültüründe Aşevleri Kayseri Örneği. İstanbul: Yeni Ufuklar Kültür ve Sosyal Yardımlaşma Dayanışma Derneği Yayınları I, s. 25.
- Komisyon, (2002). Geçmişten Geleceğe Etonya Hüseyinabad Alaca. Yozgat: Vizyon Matbaacılık, 270-271.
- Köseoğlu, N. (1938). Karahisar Temürlü'de Bir Gezi ve Toplanan Eski Paralar, Çorumlu., S. 8. Birinci Teşrin.
- Kunt, H.İ. (1998). Konya Selçuklu Portallerinde Geometrik ve Mukarnas Tezyinat. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü s. 31-32.
- Kuran, A. (1969). Anadolu Medreseleri. Cilt I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 77.
- Ögel, S. (1987). Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 75-76.
- Öz, G. Seyyit Hüseyin Gazi ve Türbesi Çevresinde Oluşan Kültürel Değerler. <http://huseyinalgazi.org.tr/makale.asp?id=12&seyyit-huseyin-gazi-ve-turbesi-cevresinde-olusan> kulturel-degerler,5.4.2012,20:38.
- Özen, K. (1997). Divriği Evliyalari. Sivas: Dilek Matbaası, 118-120.
- Sözen M. Tanyeli, U., (2001), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Sözen, M. (1970). Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri. Cilt 1, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, s.147.
- Tuncer, O.C. (1991). Anadolu Kümbetleri 2, Ankara: Sevinç Matbaası, 141.
- Yavuz, A.T. (2001). Açıklık ve Mekân Örtüleri Terminolojisi. Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri I (Mimari Ve Mimari Süsleme). Ankara: Filizler Matbaacılık Basımevi. 153-185.

## GRAFİK TASARIM SÜRECİNDE İNFOGRAFİK TASARIMLAR

Eda CERİT

Öğr.Gör., İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu

### ÖZET

Dünyada gelişen teknoloji ile birlikte birçok alanda yenilikler yapılmaktadır. Bu yeniliklerden biri de iletişimdir. Sözlü ya da yazılı olarak aktardığımız iletişimin hedef kitleye aktarılma sürecinde grafik tasarım endüstrisi çeşitli roller üstlenmektedir. Ülkemizde yeni bilinmeye başlayan infografikler günlük yaşamımızda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Teknolojinin gelişimi ile eşdeğer bir artış gösteren infografik tasarımlar; okuması sıkıcı ve yoğun olan bilgilerin grafik, şekil, tablo, piktogram, fotoğraf ve illüstrasyon gibi görsel öğeler yardımı ile aktarıldığı grafik tasarım endüstrisinin uygulama alanlarından sadece biridir. İnfografik tasarımlarda verilmek istenen bilgi hedef kitle üzerinde farkındalık oluşturacak şekilde aktarılmalıdır. Yazı, fotoğraf, renk, illüstrasyon, fotoğraf, sembol, piktogram, şekil ve grafik yardımı ile görselleştirilen infografikler ulaşım, sağlık, haber, spor vb. alanlarda rahatlıkla uygulanmaktadır. İnfografik tasarımlar için, iyi bir gözlem yapmaya, renk ve tipografik bilgiye gerek duyulmaktadır. Teorik bilginin görsele dönüştürülmesi sürecinde etkili olan infografik çalışmalarda kalite ve basitlik ön plandayken, verilmek istenen bilginin okunur olması, etkili ve kalıcı iletişimde etkilidir. İnfografikte önemli olan; infografiğin hangi amaçla yapıldığını bilmek, konunun içeriğine uygun grafik elemanları seçmek, doğru renkleri tercih etmek ve doğru verileri kullanmaktır. Amacı insanları bilgilendirme olan yaratıcı ve keyifli infografik çalışmalar, hayatımızı kolaylaştırmaya devam ederken, kullanım alanlarını giderek genişletmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, Görsel İletişim, İnfografik, Grafik Tasarım

## GRAPHIC DESIGN PROCESS DESIGN IN INFOGRAPHICS

### ABSTRACT

There has been so much innovation in great many of areas due to the developed technology in the world. One of these innovation is communication. Graphic Design Industry has a variety of responsibility on the process that communication conveyed as spoken or written to the target group. Infographic has been just started to known in our country often has been performed.

Infographic Designs increased with the development of technology at the same rate is only one of Graphic Design Industry's practising areas. There has been too boring and intensive information to read so these information has been conveyed with visual elements such as, graphic, shape, chart, pictogram, photo and illustration. In infographic designs information which is wanted to give should be conveyed in awareness. Visualized infographics with writing, photo, colour, illustration, symbol, pictogram, shape and graphic are performed in great many of areas such as, transportation, health, news, sports, etc. For infographic designs, a good observation, colour and typographic information are necessary. In infographic works in the process that academic information turns into visual, quality and pureness are leading. Information which is wanted to convey should be easy to read because it is important in the effective and consistent communication. It is also important to know the aim of doing it, chose the graphic elements related to the content of the issue, prefer right colour and use the right datas in Infographic. Infographic works are creative and enjoyable and aim to inform people. These works go on easing our life and they have enhanced their using areas.

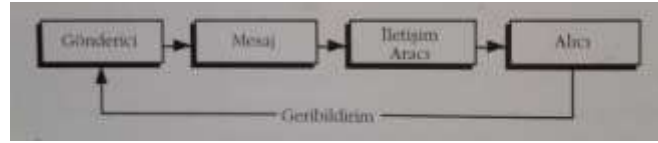
**Keywords:** Communication, Visual Communication, Infographic, Graphic Design

## 1. GİRİŞ

İletişim insanoğlunun var olduğu tarih süreci boyunca etkili olmuştur. İletişimin gerçekleşmesi için gönderici ve alıcının olması gerekmektedir. İletişim sözlü, yazılı olarak yapılmasının yanında görsel tasarım araçları ve alıcı arasında da yapılabilmektedir. İletişimin aktarılma alanlarından biri olan grafik tasarım teknolojik ve estetik açıdan gelişme göstererek, tasarımda çağ atlama noktasına ulaşmıştır. İletişimin aktarım sürecinde hedef kitlenin ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış olan infografikler önemli bir iletişim araç olarak kullanılmaktadır. Infografik tasarımlar yol gösterici özelliği sahip bilgilendirme grafikleridir. Temeli piktogramlara ve simgesel işaretlere dayanan infografik tasarımlar günümüzde çeşitli sektörler (ulaşım, sağlık, spor, teknoloji, eğitim, ekonomi, müzik vb.) tarafından kullanılmaktadır. Anlatması ve anlaşılması zor olan haber ve bilgi, alıcıya dikkat çekici, akılda kalıcı bir şekilde infografikler yardımı ile sunulmaktadır. Grafik, şekil, form kullanımının ağırlıkta olduğu tasarım çalışmasında amaç, anlatılmak isteneni kolay anlaşılır yapmak, görsel çekicilik sağlayarak öğrenmeyi kolaylaştırmaktır.

## 2. İLETİŞİM

İletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da daha fazla insan grubu arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişidir. “Bir diğer açıdan iletişim kavramı; sürecin iki tarafını oluşturan gönderici ya da kaynak ve alıcı ya da hedef arasında belli bir konu ya da durumla ilgili düşünce birliği kurma süreci olarak tanımlanmaktadır” (Elden, 2015: 23). İletişim süreci içerisinde yer alan kaynak, verilmek istenen mesaj, mesajı aktarmada kullanılan iletişim aracı, hedef kitle ve sağlanan geri dönüt değişmeyen beş temel unsurdur.



Şekil 1. Becer E, İletişim ve Grafik Tasarım, 2005.

Becer E, “İletişimin hangi türü olursa olsun, yukarıdaki unsur ve aşamalardan (Şekil 1) herhangi biri işlevini yerine getirmediği takdirde süreç tamamlanamaz” ifadesi ile iletişim sürecini tanımlamıştır. Birbirinin tamamlayıcısı olan bu beş temel unsur doğrultusunda hazırlanan iletişim türü dönüt sağladığı noktada başarıya ulaşmaktadır.

Televizyon, radyo, billboard, gazete, kitap, broşür, poster, infografik vb. kanallar alıcıya doğru ve etkili iletişim sağlayan reklam ve medya araçlarıdır. Hepsinin ortak amacı iletişimde geribildirim sağlayarak verilmek istenen haber ve bilgiyi kalıcı hale getirmektir. Bu doğrultuda tasarımcılara düşen, gelişen teknoloji ile birlikte grafik tasarım üslubunda farkındalık yaratacak çalışmalar ortaya koymaktır. Doğru iletişimin temelinde yatan iki önemli etken, seçilen iletişim aracı ile aktarılacak olan mesaja uygun kullanılacak görsel öğedir. Infografik çalışmalarda durum farklı değildir. Seçilen her görsel öğe haberle bütünleştirilerek alıcıya aktarılmalıdır. Infografikler tasarımları diğer reklam araçlarından ayıran özellik hızlı iletişim sağlamadaki başarısıdır. “İletişim için kullanılan araçlar, seçilen yöntemler de çok önemlidir. Tüm bunların yanı sıra en önemli olan ise iletişim sonrasında geri bildirimlerin hızlı, doğru ve anında değerlendirilerek gerekli yanıtların verilmesidir” (Ketenci, Bilgili, 2006: 258-259).

Hayatımızın her anında etkili olan iletişim olgusu son dönemlerde infografik tasarımlarla daha farklı bir boyuta gelerek, ülkemizde sağlık, eğitim, teknoloji, ulaşım, spor vb. alanlarında kullanılarak etki alanlarını genişletmeye devam etmiştir. Infografiklerde yer alan yazılar, fotoğraflar, piktogramlar, illüstrasyonlar, semboller, işaretler alıcıya aktarılmak istenen bilgiyi görsel bir sunuma dönüştüren

görsel öğelerdir. “İşaretler, sembol ve piktogramlar; gündelik iletişimi, hayatı ve bilgi alışverişini kolaylaştıran görsel öğelerdir” (Uçar, 2004: 23). Bilginin kolay anlaşılmasında doğru görsel öğelerin seçimi başarılı bir infografik çalışmasının ortaya çıkmasında temel noktadır.

## 2.1. İletişim ve Grafik Tasarım

Bilgi, haber ve mesaj aktarımı sağlayan grafik tasarım iletişimin aktarılmasında çeşitli roller üstlenmektedir. Bu roller doğrultusunda; amacı bir hizmeti, bir ürünü tanıtmak olan grafik tasarım her geçen gün uygulama alanlarını genişletmekte, teknoloji ile eşit düzeyde ilerlemeye devam etmektedir. Günümüzde en etkili reklam araçları olan televizyon, gazete, dergi vb. materyaller grafik tasarımın iletişim üzerindeki etkisine iyi birer örnektir. “İletişimin bir sanat ya da beceri, bu nedenle de bir çalışma alanı sayılması İ.Ö. 5. ve 4. Yüzyıllara, Platon ve Aristo’ya dek uzanır” (Ketenci, Bilgeli, 2006: 255). İletişimin çalışma alanı içerisinde yer alan grafik tasarımın görsel dilini eski dönemlerde mağara duvarlarına yapılan çizimler, resimler oluşturmaktadır. Görsel iletişim sanatı olarak tanımladığımız grafik tasarım; verilmek istenen bilgi ve mesajı, alıcıya somut, soyut, 2 ve 3 boyutlu çalışmalarla aktarmaktadır. Denge, orantı ve görsel hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük ve vurgulama ilkeleri doğrultusunda hazırlanan çalışmalarda amaç; dikkat çekici, akılda kalıcı ve estetik bir grafik çalışması ortaya koymak, bilgi ve iletişim aktarımını en üst seviyeye çıkarmaktır. “İletişim, grafik tasarımın hayatı unsurudur. Zaten, grafik tasarımı bu denli ilginç, dinamik ve çağdaş kılan şey de iletişime yönelik olmasıdır” (Becer, 2005: 34).

Çevremizde karşılaştığımız reklam materyallerinin her geçen gün değişerek farklı bir boyuta gelmesinde, tasarımcının teknolojiyi aktif kullanması ve yaratıcılığı etkili olmaktadır. Grafik tasarım ilkelerini bilmek ve bunları kılavuz olarak kullanmak, tasarımcının temel görevlerinden biridir. Tasarımda kullanılan fotoğraf, illüstrasyon, piktogram, şekil, sembol vb. elemanların yanı sıra doğru renk, doğru tipografi seçimi başarılı bilgi aktarımının olmazlarıdır.

## 2.2 İnfografik

Tarih öncesi dönemlere bakıldığında mağaralara yapılan duvar resimleri, çizimler ve haritalar birçok sanatsal alandaki gelişmenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Yaşadığımız bilgi ve iletişim çağında teknolojinin hızla ilerlemesine paralel olarak, kalıcı, etkili ve hızlı iletişim sağlamada semboller, piktogramlar ve işaretler kullanılmaya başlanmıştır. Yollar, havalimanları, hastaneler gibi alanlarda sıklıkla kullanılan semboller, piktogramlar ve işaretler toplumsal ve bireysel ihtiyaçlarımızın karşılanmasında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Trafik işaretleri bunun en güzel örneğini oluşturmaktadır. Evrensel bir geçerliliğe sahip olan infografik kavramı info+grafik birleşiminden oluşmaktadır. Info kelimesi bilgi anlamına gelen İngilizce bir kelimedir. Türkçe Sözlükte; “1. İnsan aklının erebileceği olgu, gerçek ve ilkelerin bütünü, bili, malumat. 2. Öğrenme, araştırma veya gözlem yolu ile elde edilen gerçek, malumat, vukuf olarak tanımlanmıştır” (Akalin, Toparlı ve diğerleri 2005: 267). Grafik; tipografi, renk ve illüstrasyon yardımı ile görüntünün bir yüzey üzerine aktarılmasıdır. İnfografik ise; akılda kalıcı, okuması zevkli bilgilendirme grafiği olarak tanımlanabilir.

Zihinsel çözümlere yapmayı kolaylaştıran infografikler spor, eğitim, sağlık, finans, ulaşım vb. alanlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Amaç; haberi daha etkili, daha keyifli ve kolay anlaşılır hale getirmektir. İllüstrasyonlar, ikonlar, haritalar, fotoğraflar, piktogramlar, grafikler, şekiller, tipografi, semboller infografiği meydana getiren öğelerdir. Bu öğeleri kullanırken infografiğin kolay ve hızlı okunabilmesi, hızlı anlaşılması ön planda tutulmalıdır. Seçilen yazı karakteri ve puntosu okunabilir ve okutur olmalı, yazı da kullanılan renk algılamayı olumsuz etkilememelidir. Ürünle bütünleşmeyen ve görsel devamlılık sağlamayan infografiğin dikkat çekme olasılığı düşüktür. “Seçilen yazı karakteri bir kimliğe sahiptir ama o aynı zamanda uygun olmalıdır: izleyicilerce kabul edilebilir olmalı ve ürünle bütünleşebilmelidir” (Sarıkavak, 2009: 65). Başarılı bir infografik çalışması bütünlük, denge, boşluk, görsel hiyerarşi, devamlılık ilkeleri doğrultusunda hazırlanmalıdır. Görsel öğeleri doğru ve yerinde kullanmak infografiğin amacına ulaşmasında etkilidir.

*Bilgilendirme grafikleri, interaktif, çevresel ve deneysel tasarımlar bilgilendirme tasarımının içine girer. Sıralayacak olursak: Araba kullandığınız zaman yollardaki yönlendirme sistemleri, Yolculuk yapmayı planladığınız zaman kullandığınız haritalar, Ürün veya hizmet için tasarlanan en basit broşürler, Ziyaret ettiğiniz her web sitesi, İlaç şişelerindeki prospektüslerdeki talimatlar, Şu ana kadar doldurduğunuz her form, Seçmen ve oy pusulası bilgi kılavuzları, Yeni ürün montajları ve oyuncaklar, mobilyalar, en son aygıtların kullanım kılavuzları, Müzelerdeki, bilim merkezlerindeki, kütüphanelerdeki ve diğer kültür merkezlerindeki sergiler, sunumlar, Havalimanı ve tren garı gibi seyahat noktalarındaki yönlendirmeler (Zedeli, 2014: 23).*

Bilgilendirme grafikleri olarak tanımladığımız infografikler hayatımızın her alanında karşımıza çıkmakta, iletişimin aktarılmasında büyük kolaylık sağlamaktadır. Her gün farklı tasarım ve kullanım alanları ile karşımıza çıkan infografikler grafik tasarım alanında büyük gelişmelerin göstergesi durumundadır.

### 3. YÖNTEM

“Grafik Tasarım Sürecinde İnfografik Tasarımlar” konulu araştırmada nitel araştırma içerisinde yer alan rastlantısal araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada öncelikle etkili iletişim nasıl sağlanır, bu süreç içerisinde grafik tasarımın üstlendiği roller üzerinde literatür taraması yapılarak, mevcut bilgi ve kaynakların betimlemesi yoluna gidilmiştir. İnfografik tasarımların başarılı iletişim sağlamadaki yeri ve önemi üzerinde değerlendirme yapılarak grafik tasarımın sanatının geldiği son nokta üzerinde durulmuştur.

#### 3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

“Grafik Tasarım Sürecinde İnfografik Tasarımlar” başlıklı çalışmada Sağlık Bakanlığı’nın Twiter sayfasında kullandığı infografik tasarımların bilgi aktarma sürecinde ne derece dikkat çekicilik ve kalıcılık sağladığı, grafiksel açısından değerlendirilerek ortaya konulmuştur.

#### 3.2. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma Sağlık Bakanlığı’nın Twiter sayfasında Mart, Nisan, Mayıs aylarında paylaştığı 6 adet infografik tasarım ile sınırlandırılmıştır.

#### 3.3. Araştırma Evreni ve Örneklemi

Türkiye’de tasarlanan infografik tasarımlar çalışmanın evrenini oluştururken, Sağlık Bakanlığının Mart, Nisan ve Mayıs aylarında Twiter sayfasında paylaştığı infografik tasarımlar çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır.

### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Grafik Tasarım Sürecinde ve İnfografik Tasarımlar başlıklı çalışmada örneklem olarak seçilen Sağlık Bakanlığı İnfografik çalışmalarında kullanılan renk, tipografi, illüstrasyon, piktogram, şekil, sembol başlıkları altında değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirme kapsamında infografiklerin sağladığı kolaylıklar ve tasarımdaki farklılıklar üzerinde seçilen örnekler irdelenmiştir.





**İnfografik Adı:** Hareket et Sağlığı Seç, Mayıs 2016

“Bisiklet sizi, çevrenizi ve bütçenizi korur” sloganı ile bisiklet kullanmanın maddi ve manevi olumlu özellikleri; sağlıklı olmanızı sağlar, zamandan tasarruf edersiniz, formda kalmanıza yardımcı olur, kalbinizi korur, doğa dostudur, çevre sağlığını korur, kilo vermenize yardımcı olur, benzin ve park masrafı yapmazsınız, enerji kaynağı sizersiniz başlıkları ile anlatılmıştır. Saat, karakter, yaprak, rüzgar gülü, baskül, kalp, para gibi semboller ile dikkat çekicilik sağlanmıştır. Renk kullanımında mor, yeşil, pembe, kahve tercih edilmiş, sloganda ve açıklamalarda küçük yazı karakteri kullanılmıştır. Haberin açıklayıcısı olan bisiklet üzerindeki karakter illüstrasyonu infografikğin ortasına hizalanarak, hedef kitlenin görsel algısını güçlendirmektedir.



**İnfografik Adı:** Sağlığını Korum, Mayıs 2016

Sağlığını korusu başlıklı infografikte, sağlık, yemek, dinlenme ve spor başlıkları dairesel form oluşturularak birbirini takip eden bir süreç olarak alıcıya aktarılmıştır. Dairesel form üzerindeki piktogramlar görsel dil oluşturmuştur. Steteskop, brokoli, bisiklet ve halter piktogramları sağlığına yatırım yap, sağlıklı beslen, zinde ve dinç ol, spor yap, kasların güçlensin alt başlıkları bütünlük ilkesini açıklayıcı niteliğindedir. Renk kullanımında canlı renkler tercih edilmiş arka fonda ise, açık mavi kullanılmıştır. Tipografide aynı yazı karakterinin küçük ve büyük puntoda kullanıldığı görülmektedir.



**İnfografik Adı:** Sağlığını önemse sağlığına sahip çık, Nisan 2016

Sağlıklı yaşa, hareket et, mutlu ol sloganı spor yapmanın, iyi beslenmenin önemini ortaya koymaktadır. Çoğunluk olarak mavi renk tercih edilmiş, sloganı ortaya çıkarmak için, kırmızı renkten faydalanılmıştır. İnfografikte piktogram kullanılmaması dikkati çekerken, aynı karakter tasarımından faydalandığı görülmektedir. Sağlıklı yaşama dair yapılması gereken davranışlar karakterin farklı anlatımları ile ifade edilmiştir. Dairesel formların, somut ve soyut şekillerin, çizgilerin Bir bilgiyi bir düşünceyi anlatmanın en iyi yolu olan dairese formlar, çizgiler, şekiller bu infografik çalışmasında tercih edilmiştir. Arka fonda hareketi simgeleyen beşgen ve kesik çizgiler kullanılmıştır.



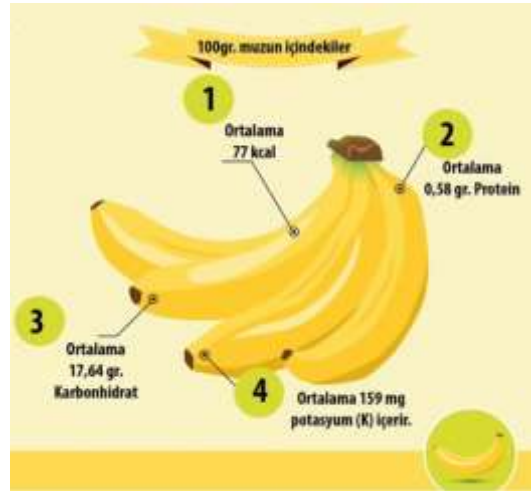
**İnfografik Adı:** Kanser Haftası, Nisan 2016

Genel olarak piktogramın kullanıldığı infografik çalışmasında “Farkındayız Kanser Yeneceğiz” sloganında büyük yazı karakteri tercih edildiği görülürken, kanseri yeneceğiz yazısını ön plana çıkarmak için yazı tipi olarak bold kullanılmıştır. Tüm kanserler ve çocukluk çağı kanserleri ayrı başlıklar halinde farklı piktogramlar ile açıklanmış, infografikte yer alan piktogram üzerinde toplam yirmi üç çeşit kanser türü grafiksel renkli çizgilerle belirtilmiştir. Renk olarak mor ve gri tercih edilmiştir,



**İnfoğrafik Adı:** B1 Vitamininin Faydaları, Mart 2016

B1 vitaminine dikkat çekilen infografik çalışmasında çeşitli sebze ve meyve illüstrasyonları bir aradadır. Sebze ve meyve isimlerinin tanımları kesik çizgi uygulaması ile belirtilmiştir. Kesik çizgi uygulaması çalışmaya hareket katmıştır. İllüstrasyonlarda grafik tasarım alanında kullanılan mesh uygulamasının yapıldığı görülmektedir. B1 vitamininin metinsel açıklaması yeşil background üzerinde siyah renk kullanılarak verilmiştir. B1 vitamini vurgusu yapılan infografikte B harfi büyük puntoda ve siyah renkte kullanılmış yazı tipi olarak bold tercih edilmiştir.



**İnfoğrafik Adı:** 100gr. muzun içindikiler, Mart 2016

“100gr. muzun içindikiler” sloganının yazımında grafik tasarım çizim programının içerisinde bulunan hazır kurdele background kullanılması çalışmayı yaratıcılıktan uzaklaştırmıştır. 100gr.muzun içerisindeki karbonhidrat, protein, potasyum, kcal numaralandırılarak dairesel formlarla hedef kitleye sunulmuş, background olarak muzun kendi olan sarının tonlarından yararlanılmıştır. Backgroundu sıradanlıktan kurtarmak için diyagonal bir çizgi çalışması yapıldığı görülmektedir. Numaralandırmayı gösteren çizgisel uygulama çalışmaya hareket katmış ve durağanlıktan kurtarmıştır. Numaralandırmalarda rahatlatıcı özelliğe sahip yeşil renk tercih edilmiştir. Muz fotoğrafının uygun görülmediği çalışmada muz illüstrasyonu kullanılmış ve mesh uygulaması yapılmıştır. Bütünden parçaya gidilmiş ve tek bir muz illüstrasyonu yeşil dairesel form içerisinde sağ altta verilmiştir.

## 5. SONUÇ

Hayatın alanında yer alan iletişim gelişmeye ve yenilenmeye devam etmektedir. Bu süreçte iletişim kanallarının başındaki medya etkin roller üstlenmektedir. Bu roller doğrultusunda görsel iletişim sanatının farklı, yaratıcı ve estetik çalışmalar ortaya koyması gerekmektedir. Çevremizde ve sosyal medyada gördüğümüz reklam araçları bunların başında gelmektedir. Son dönemlerde farkındalık yaratmak adına görsel anlatımın her gün daha fazla önem kazandığı ülkemizde, bilgiyi ya da herhangi bir mesajı en etkili ve en hızlı vermenin yollarından biri olan infografik tasarımlar etkili iletişimin vazgeçilmez bir aracı durumundadır. Günümüzde hızlı ve başarılı iletişim sağlamanın görsel sunumu olan infografik çalışmaları sağlık, ulaşım, eğitim, spor, teknoloji vb. alanlarda görmek mümkündür. Araştırmada infografik çalışmalar hakkında genel bilgi verilmiş, sağlık alanında kullanılmasının sağladığı kolaylıklar üzerinde değerlendirme yapılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akalın H.Ş. ve diğ. (2005) Türkçe Sözlük: Ankara: Akşam Sanat Okulu Matbaası.
- Zedeli R.A. (2014). İnfografiklerin Görsel ve İçeriksel Açısından Dergi Tasarımındaki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Elden, M. (2015). Reklam ve Reklamcılık: İstanbul: Say Yayınları.
- Ketenci ve Uzun. (2006). Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı: İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Sarıkavak, K.N. (2014). Çağdaş Tipografinin Temelleri: Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Uçar F.T.(2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım: İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- <https://twitter.com/saglikbakanligi>

## YENİ BİR REKLAM MECRASI OLARAK PANORAMİK SANAL TUR

Ekrem DERMAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi, İskilip MYO, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımı Prog,  
ekremderman@hitit.edu.tr.

### ÖZET

Teknolojinin hızla gelişmesi birçok alanda olduğu gibi fotoğraf alanında da kendini göstermiştir. Fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler çağın ihtiyaçlarına göre şekillenmenin ötesinde çağın gereksinimlerine yön veren ve gündelik yaşamı kolaylaştıran uygulamaların oluşmasına olanak sağlamıştır. İşte tam bu noktada panoramik sanal tur uygulamaları hayatımıza girerek, sanal gerçeklik ışığında bize bilmediğimiz, göremediğimiz yerler hakkında bilgi ve görüntü sunmuştur.

Dünya üzerinde yer alan birçok firma uzun zamandır; ürettiği, oluşturduğu ve hayatımıza dâhil etmeye çalıştığı ürünleri tanıtmak ve bunları pazarlamak için yüzlerce yöntem ve teknik geliştirmiştir. Bu yöntemler teknolojinin el verdiği olanaklarla gelişim göstererek yeni reklam mecralarının oluşmasına olanak sağlamıştır. Her ne kadar sayısal ortamlarda çevrimiçi(online) ya da çevrimdışı(offline) olarak karşımıza çıkan bu reklam mecraları rağbet görse bile; kullanılan yöntem ve teknikler nedeni ile ilerleyen yıllarda etkisini yitireceği düşünülmektedir. Bu nedenle panoramik sanal tur uygulamalarının teknik ve görsel algıda var olan olumlu etkisi düşünüldüğünde bu uygulama içerisine çeşitli tekniklerle adapte edilecek video ve görüntüler sayesinde yeni bir reklam mecrası oluşması düşünülmektedir.

Yeni bir reklam mecrası olarak öngörülen panoramik sanal tur uygulamalarının içerisine adapte edilecek video ve çeşitli görüntü elemanlarının; oluşturma yöntem, teknikleri ve perspektif düzleme montajının nasıl yapılacağı ile ilgili bilgi sağlamak için oluşturulan bu araştırma; yukarıdaki bilgiler de göz önüne alındığında bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Panoramik Sanal Tur, Reklam Mecraları, Sanal Gerçeklik

## A NEW ADVERTISEMENT MEDIA PANORAMIC VIRTUAL TOUR

### ABSTRACT

Development of technology rapidly is distinguished itself a photography like in numeraur fields. Not only developments of photo tecnology take a turn according to necessities of time, also they provide to comprise the applications when take turn the necessities of time and make easier the Daily life. Just as the applications of panoramic virtual tour come in to the at that exact moment, they have proveded us an information display about places where we don't know and see before.

Most of the company in the World has improved hundreds of tecnique and methods because of introducing and commercializing the products which has been produced and incorporated into our life for a long time. Just as there methods have made the progress with the gaportunity of developing tecnology, it has been provided to consrited of advertisement medias. Advertisement medias which experienced to form offline or online in the web site. Has been demaned, it has been thought that advertisement media lose itself effect in the upcoming years, because of using tecnique and methods. Fort his reason , when applications of panoramic virtual tour have been thought the positive effects in the tecnique and vision perceptipon.

It has been thought that a new advertisement media has consisted through videos and displays adapted many kind At tecnique in this application. Pamoramic virtual tour has been thought. A new advertisement media has come. Up for a necessity when it has taken into the accant above informations. This research created to getting information a bout creating videos and vary displays, methods, tecniques of perspective coordinatig and how to assemble with it.

**Key Wors:** Panoramic Virtual Tour, Advertisement Media, Virtual Realit

## 1. GİRİŞ

Dünya üzerinde yer alan birçok firma uzun zamandır; ürettiği, oluşturduğu ve hayatımıza dahil etmeye çalıştığı ürünleri tanıtmak ve bunları pazarlamak için yüzlerce yöntem ve teknik geliştirmiştir. Bu yöntemler teknolojinin el verdiği olanaklarla gelişim göstererek yeni reklam mecralarının oluşmasına olanak sağlamıştır. Her ne kadar sayısal ortamlarda online yada offline olarak karşımıza çıkan bu reklam mecraları rağbet görse bile; kullanılan yöntem ve teknikler nedeni ile ilerleyen yıllarda etkisini yitireceği düşünülmektedir. Bu nedenle panoramik sanal tur uygulamalarının teknik ve görsel algıda var olan olumlu etkisi düşünüldüğünde bu uygulama içerisine çeşitli tekniklerle adapte edilecek video ve görüntüler sayesinde yeni bir reklam mecrası oluşması düşünülmektedir

Bu araştırmanın amacı, modern reklam mecraları olarak sayılan sayısal ortam reklamlarına yeni bir alan kazandırma amacı ile hazırlanmıştır.

Sayısal ortamlarda karşımıza çıkan çoğu reklam mecralarının, kullanılan yöntem ve teknikler nedeni ile kullanıcıyı yoran ve çoğu zaman görsel sorunları beraberinde getiren bir yapıya sahip olması nedeni ile ilerleyen yıllarda etkisinin azalması düşünülmektedir. Bu nedenle panoramik sanal tur uygulamalarının teknik ve görsel algıda var olan olumlu etkisi göz önüne alındığında bu uygulama içerisine çeşitli tekniklerle adapte edilerek, alan perspektifine dayalı video ve görüntü eklenmesi ile alternatif bir mecraya dönüştürülmesi bakımında önemlidir. Ayrıca bu alanda eğitim gören veya özel anlamda ilgilenen bireylere kaynak olması ve oluşturulacak yeni uygulamalara ışık tutması bakımından da önemlidir

Araştırma panoramik sanal tur ve modern reklam alanlarının; tanımı, türleri, gelişim süreci ile reklam mecrası olarak ön görülen panoramik sanal tur uygulamasıyla sınırlıdır.

Yapılan araştırmada, genel tarama modellerinden doküman incelemesi ile nitel yöntemlerden gözlem ve panoramik sanal tur uygulamasından yararlanılmıştır.

Araştırmanın evrenini sayısal reklam mecraları, örneklemini ise panoramik sanal tur olmuştur.

## 2. SAYISAL REKLAM

Bir ürünün ya da bir hizmetin, bir kurumun, bir kişinin ya da fikrin kimliği belli bir sorumlusu tarafından, tarifesi önceden belirlenmiş bir bedel ödenerek kitle iletişim araçları ile kamuya olumlu biçimde tanıtılıp benimsetilmesine reklam adı verilir (Babacan, 2005:8).

Genel bir ifade ile hizmet ve ürünü hedef kitleye sunmak için görüntü, ses ya da her ikisinin bir arada olduğu, belirli kurallar çerçevesinde oluşturulan bir pazarlama ve iletişim aracıdır.

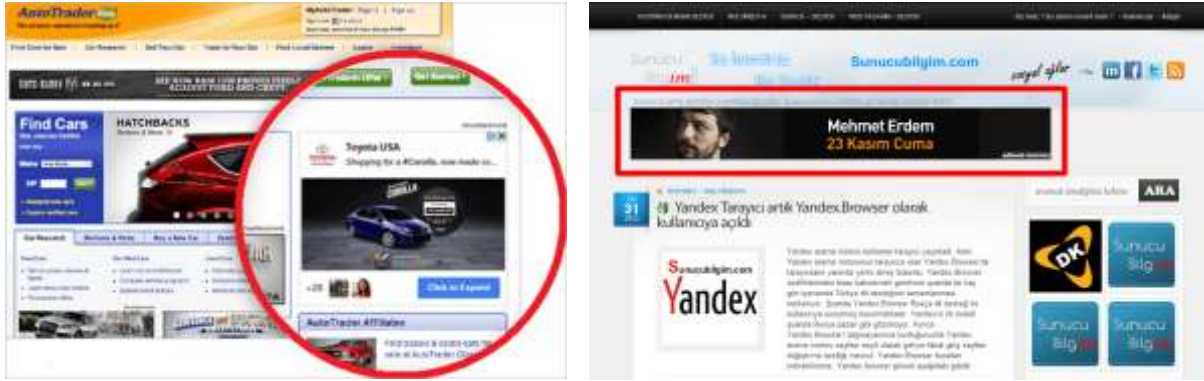
Reklamın geçmişten günümüze dek gelişen teknoloji ile birlikte her zaman mecrasının yenileyebilme özelliğine sahip bir yapısı olmuştur. Hızla gelişen teknolojinin hayatımıza bir şekilde dahil ettiği ürün ve uygulamalar, reklam olarak adlandırdığımız pazarlama iletişim aracının maddi getirisinden pay alabilmek için ürün ve uygulamalarına reklam alanları açmışlardır. İşte tam bu aşamada sayısal ortam reklamı dediğimiz yeni bir mecra ortaya çıkmıştır. Bu mecra yapı ve içerik olarak kendi içinde çoğalış farklı mecraların oluşmasına olanak sağlamıştır. Geleneksel medyalarda yapılan reklamcılığın aksine sayısal ortam reklamcılığı etkileşimli, ölçülebilir ve tüketicinin sürece dâhil olması nedeniyle firmaların ilgi odağı olmuştur.

### 2.1. Sayısal Reklam Mecraları

Algı, yönlendirme ve potansiyellerine göre farklı bir yaklaşım ve anlayışla ortaya çıkmış olan sayısal reklam mecraları bu araştırmada: İnternet reklamları, banner reklamları, zenginleştirilmiş reklam, içerik sponsorluklar ve elektronik posta reklamları olmak üzere dört ana guruba ayrılmıştır.

### 2.1.1. Banner (pankart, afiş) Reklamları

Tıklandığı zaman belli bir hedefe yönlendiren, dikdörtgen şeklindeki grafik imaja banner reklam adı verilir (Raman ve Leckenby, 1998:737).



Resim:1 Banner (pankart, afiş) Reklamları

Sık ziyaret edilen sitelere konulan, şerit veya bant biçimindeki mesajlar olup, reklamı veren siteye bağlantı sağlamaktadır. Bu siteye giriş yapan bir ziyaretçi banner üzerinde yer alan ve dikkat çeken mesaj ya da görüntülerde oluşan sembolü tıklayarak siteye ulaşabilmektedir.

Banner reklamların temel amacı web sitesine yönelen kullanıcı trafiğini arttırmak suretiyle sitenin çok sayıda müşteriye ulaşmasını sağlamaktır. Ancak teknolojinin ve yazılımların gelişmesi ile birlikte bu reklam türü etkileşimi tam anlamıyla sağlayamadığından etkinliğini yitirdiği söylenebilir.

### 2.1.2. Zenginleştirilmiş Reklam

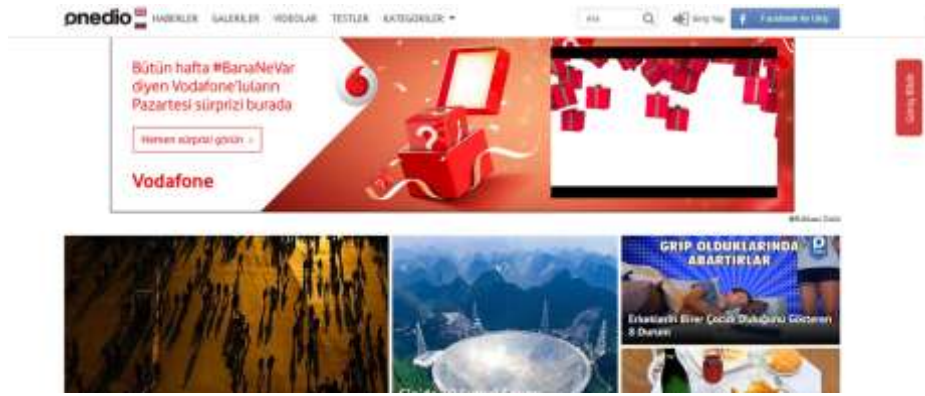
Bu reklam türleri içeriğinde hareketli görüntüler, etkileşimli uygulamaların yanı sıra çeşitli eklentiler ile özel efektler içeren etkileşimli ve dinamik bir reklam türüdür. Banner reklamlarda bahsettiğimiz yazılım araçlarında sadece temel internet teknolojilerini kullanırken, zenginleştirilmiş reklamlar kullanılan teknoloji sayesinde banner reklamlara göre çok etkili olmasına rağmen, bazı tarayıcılarda görülememe gibi bir probleme de sahiptirler.



Resim:2 Banner Zenginleştirilmiş Reklamları

### 2.1.3. İçerik Sponsorlukları

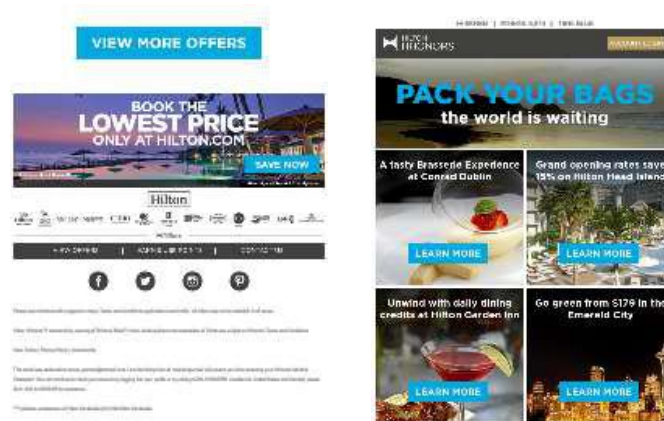
İçerik sponsorlukları, bir siteye destek vererek, belli bir içeriğin kullanıcıya ulaşmasını sağlamak ve potansiyel tüketicilerle buluşmak amacıyla güder. Buradaki amaç, diğer sponsorluklarda olduğu gibi, marka ismini tüketiciyle yakınlaştırmak ve uzun vadede satışlar üzerinde olumlu etki bırakmasını sağlamaktır.



Resim:3 İçerik Sponsorlukları

#### 2.1.4. Elektronik Posta Reklamları

Elektronik posta (e-posta) reklamları, son yıllarda oldukça popüler hale gelen bir reklamcılık uygulamasıdır. Hazırlanan reklamın kullanıcının e-posta adresine gönderilmesi anlamına gelen e-posta reklamları, diğer internet reklamlarının aksine, kullanıcının reklama gelmediği, reklamın kullanıcının ayağına gittiği bir reklam türüdür.



Resim:4 Elektronik Posta Reklamları

### 3. SANAL TUR

Sanal tur belirli bir amaç doğrultusunda kullanıcılara; bilgi, tanıtım ve hizmet sunmayı amaçlayan, içerisinde; görüntü, hareketli tasarım, yazı ile desteklenmiş sanal gerçeklik ürünüdür.

Sanal ortamlarla ilgili olarak yapılan tanımlamalar incelendiğinde sanal mekânın fiziksel mekândan farklı bir mekân olduğundan, farklı elemanlarla oluşturulduğundan ve tıpkı fiziksel mekânda olduğu gibi, kendine ait algısı olduğundan bahsedilmiştir. Sanal mekânlar bu anlamı ile gerçek mekânların simüle edilmiş durumu, kısacası gerçek fiziksel mekanın bir benzeridir. Bu şekilde görsel modelleme dili ve simülasyon teknikleri kullanılarak oluşturulmuş sanal ortamların gerçek mekan algısına yaklaşmaya çalışıldığı söylenebilir. (Özen, (2006:3-4),

Sanal tur belirli bir amaç doğrultusunda kullanıcılara; bilgi, tanıtım ve hizmet sunmayı amaçlayan, içerisinde; görüntü, hareketli tasarım, yazı ile desteklenmiş sanal gerçeklik ürünüdür

Sanal turlar kullanılan sayısal teknoloji malzemesine göre üç boyutlu modelleme (3B) ve iki boyutlu (2B) olarak sınıflandırılır.





Resim:5 360 Derece Panoramik Sanal Tur

### 3.1. İki Boyutlu (2B) Sanal Turlar

İki boyutlu (2B) sanal turlar içeriklerine göre içeriksel sanal turlar, broşür sanal turlar, eğitsel sanal turlar olarak gruplandırabiliriz. (Derman, 2012:41)



Resim:6 İki Boyutlu (2B) Sanal Turlar Tur

### 3.2. Üç Boyutlu (3B) Modelleme Esasına Dayalı Sanal Turlar

Gerçeği ile birebir tasarlanmış olan üç boyutlu (3B) modellerin, oyun motor yazılımları olarak adlandırılan "real time render" (gerçek-eş zamanlı işleme) yazılımlarla oluşturulan Sanal Turlardır. Bu tür sanal tur uygulamalarının özelliği kullanıcı müdahaleli olması görsel seyir zevki ve oyun hissi yaratması açısından kullanışlı ve çok vakit harcamaya yönelik olarak oluşturulur (Yakar, Yılmaz, 2005).



Resim:7 Üç Boyutlu (3B) Modelleme Esasına Dayalı Sanal Turlar

### 3.3. Panoramik Sanal Turlar

Panoramik fotoğraflarla oluşturulan sanal turda, kişiye sanki oradaymış hissi verilmekte ve mekânda üç boyutlu bir şekilde gezmesine imkânı verilmektedir. Sahnelere eklenen yön okları sayesinde panoramik sahneler arasında geçişler rahat ve kontrollü olarak yapılabilmektedir.

Aynı mekân içinde çekilmiş birçok panorama özel yazılımlarla birbirine bağlanmakta ve mekanda sanal gerçeklik oluşturularak ziyaretçinin rahat bir şekilde mekanı gezmesi ve fikir sahibi olması sağlanmaktadır. Aynı zamanda tanıtım amaçlı bir çok uygulama da sanal tura eklenerek görsel zenginlik oluşturulabilmektedir. (Derman, 2012:43)



Resim:8 Panoramik Sanal Tur

## 4. PANORAMİK SANAL TURLARIN REKLAM MECRASI OLARAK KULLANILMASI

Çeşitli arama motorları ve coğrafi bilgi sistemleri içerisinde yer alan panoramik sanal tur uygulamaları, fotoğraf temeline dayalı bir panoramik görüntüye ya da üç boyutlu modelleme esasına sahiptir.

Yapılan araştırmalar Google, Yandex gibi arama motorlarının kendi bünyelerinde oluşturduğu coğrafi bilgi sistemleri içerisine entegre ettiği bu uygulamayı dünya genelinde 950 milyonun üzerinde kullanıcı tarafından kullanıldığını göstermektedir. Yine aynı araştırma bu uygulamaya günde ortalama

57 milyon ziyaret gerçekleştiğini ve uygulama içerisinde ortalama kalma süresi 47,8 saniye olarak belirtilmiştir. Bu veriler bu uygulamanın nitelikli kullanıcılar tarafından ziyaret edildiğini ve reklam pazarı olarak kullanılabilir bir mecra olarak düşünülebilir.

#### 4.1. Panoramik Sanal Tur Uygulamalarına Reklam Grafiklerinin Eklenmesi

Panoramik sanal tur uygulamalarına reklam grafikleri eklemek için çeşitli sanal tur oluşturma editör yazılımlar yer almaktadır. Bunlar arasında en yaygın olarak kullanılan yazılım Easy Pano firmasının Tourweaver isimli programıdır. Bu editör program sayesinde reklam grafiklerini görüntü üzerine kusursuz bir alan perspektif açısı ile yerleştirmek mümkündür. Bu işlemler: Sabit görüntü ve basit hareketli görüntü (.gif) ekleme ve video ekleme olarak iki aşamada ele alınacaktır.

##### 4.1.1. Sabit Görüntü ve Basit Görüntü Ekleme

Sabit görüntü ya da basit hareketli görüntü (.gif) eklemek için öncelikle ilgili panoramik görüntü seçilir. Ardından panoramik görüntü editör programın “scane” paneline çağırılarak görüntüyü çalışma ekranına aktarılır. Bu görüntü üzerinde ekstra işlem yapılmak isteniyorsa: örneğin görüntünün ilk açılış ekranı belirli bir kadraj ve parametrede olması isteniyorsa alt panelde ilgili ayarlamalar yapılarak görüntünün yayınlama çıktısı alınır. (Resim:9)



Resim:9 Sahneye Görüntü Aktarma

Resim 10 da görüldüğü gibi ‘hotspot’ alanında yer alan imleç işaretlenerek görselin görüntü üzerinde nerede oluşmasını istiyorsak o noktaya sürükleyerek Resim 11 de görüldüğü gibi alan açılır.



Resim:10 Hotspot seçimi



Resim:11 Hotspotu görüntü alanına yerleştirme

Ardından editör programın alt panelinde yer alan dosya imlecinden ilgili dosya seçilerek ekrana görüntünün aktarılması sağlanır. (Resim:12) Aktarılan Görün çalışma ekranına Resim:13 de görüldüğü gibi gelir. Reklam Görüntüsünün panoramik sanal turda nasıl görüldüğünü görmek, varsa hataları düzeltmek için ön izleme komutu ile görüntünün çalışma çıktısına bakılır.(Resim:14)



**Resim:12**  
Görüntünün aktarılması



**Resim:13**  
Görüntünün aktarılması



**Resim:14**  
Reklam Görüntüsü Ön izleme

#### 4.1.2. Video Ekleme

Video ekleme de yine sabit görüntü ekleme işleminde olduğu gibi ilgili panoramik görüntü seçilir. Ardından panoramik görüntü editör programının “scene” paneline çağırılarak görüntüyü çalışma ekranına aktarılır. (Resim:15) Bu görüntü üzerinde ekstra işlem yapılmak isteniyorsa: örneğin görüntünün ilk açılış ekranı belirli bir kadraj ve parametrede olması isteniyorsa alt panelde ilgili ayarlamalar yapılarak görüntünün yayınlama çıktısı alınır.



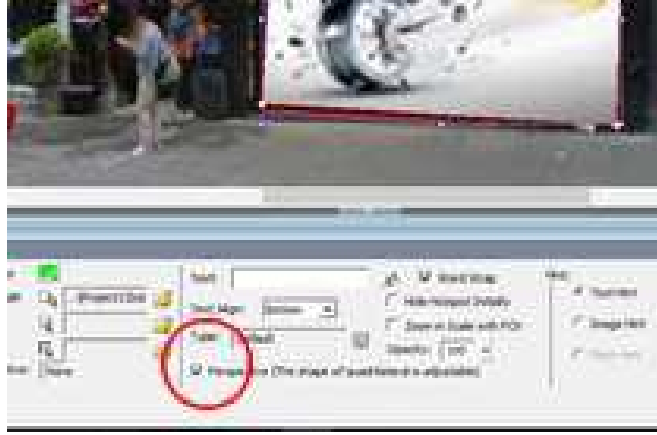
**Resim:15** Sahneye Görüntü Aktarma

Yine Basit görüntü işleminde yapılan aşamalar burada da izlenir. Resim 10 da görüldüğü gibi ‘hotspot’<sup>1</sup> alanında yer alan imleç işaretlenerek görselin görüntü üzerinde nerede konumlanmasını istiyorsak o noktaya sürükleyerek alanı açarız. Ardından ekrana gelen görüntüyü sahne üzerinde istenilen büyüklükte “transform”<sup>2</sup> ederek o alanda bütünleyici bir alan giydirmesi gibi görünmesini sağlarız.

Bu noktadan sonra hareketli görüntü ya da video alan perspektifi ile hareket etmesini ve oluşturulan görüntü düzleminde gerçek bir “giydirme” işlemi kazandırmak için editör programının alt panelinde yer alan **Perspektive** alanına tik atılarak bu özellik aktif edilir. (Resim:16)

<sup>1</sup> “hotspot” Easy Pano editör programı olan Tourweaver yazılımında; ses, görüntü ve grafik öğeleri görüntü üzerine işlemek için açılan tasarlanmış bir alan ayırıcı.

<sup>2</sup> “transform” Grafik öğelerin noktasal konumlarını distört ederek formlarında deformasyon oluşturmak ya da perspektif açılarını değiştirme işlemidir.



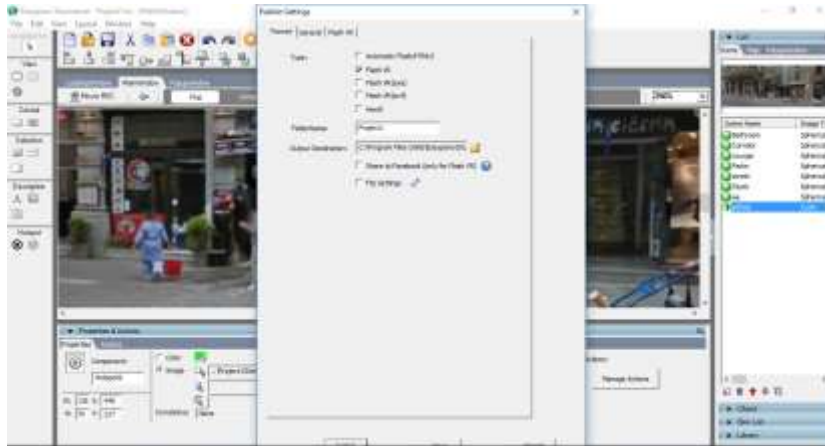
Resim:16 Alan Perspektifine Göre Görüntü işleme



Resim:17 Reklam Görüntüsü Ön izleme

Gerekli ayarlamalar yapıldıktan sonra editör program üzerinden çalışmanın ön izleme görüntü çıktısı alınır. İstenilen etkinin oluşup oluşmadığı denetlenerek ön izleme ekranı kapatılır. . (Resim:17)

Genellikle oluşturulan reklam grafiklerinin boyutlarının alana göre büyük olması alan perspektifine adaptasyonunda sorunlar teşkil edebilmekte. Bu nedenle oluşturulmak istenilen reklam grafiğinin sorunsuz ve gerçekçi gözükmesi açısından görüntü ölçüsüne dikkat edilmesi gerekmektedir.



Resim:18 Panoramik Görüntü Yayınlanma Çıktı Ayarları

Oluşturulan ve gerekli ayarlamaların yapılmasının ardında reklam grafiğinin eklenmiş olduğu panoramik sanal tur yayınlanmak üzere yayın çıktısı ayarlamaları yapılır. (**Resim:18**) Bu alanda oluşturulan panoramik sanal turun hangi formatta olması gerektiği ile ilgili düzenlemelerin yapılmasının yanı sıra, eğer panoramik sanal tur içerisinde sürekli dönmesini istenilen bir ses dosyası varsa bunu da bu alanda eklemek gerekmektedir.

Gerekli ayarlamalar ve istenilen grafik, ses dosyalarının eklenmesinin ardından alınan yayın çıktıları yayınlanmaya hazır hale gelmektedir. Bu aşamadan sonra çıktı dosyaları, yayınlanacak coğrafi sistem ya da panoramik sanal tur server dizinine eklenerek çalışır hale gelmektedir.

## SONUÇ

Teknolojinin gelişmesi birçok alanda olduğu gibi reklam ve fotoğraf alanında da gelişmelere olanak sağlamıştır. Bu teknolojik gelişmeler firmanın farkındalık yaratmak ya da kendini tanıtmak amaçlı uyguladığı tanıtım yöntemlerinin değiştirdiğini, harcanan bütçelerin klasik reklam mecralarından sayısal ortam alanlarında yer alan modern reklam mecralarına yönlendiği gözlenmektedir. Bu nedenle farklı ve yeni bir reklam mecrası olarak öngörülen panoramik sanal tur, firmaların reklam taleplerinde çeşitlilik kazandıracak yeni bir reklam mecrası olabileceği düşünülmektedir.

Google ve Yandex gibi büyük bütçelere sahip firmalar, coğrafi bilgi sistemleri içine adapte ettikleri panoramik sanal tur uygulamalarını hemen hemen her ülke ve şehir için oluşturmuş ve yayınlamış durumdadırlar. Bu uygulamalar için dünyanın her yerinde kendilerine çözüm ortakları bulup bu tarz ihtiyaçları için çok ciddi bütçeler harcamaktadırlar. Bu yeni reklam mecrasını bu büyük firmaların kullanması çok daha kolay olacağı düşünülmektedir.

Yeni bir reklam mecrası olarak panoramik sanal tur gelişen teknolojinin modern bir reklam argümanı olarak kullanılabilir bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu yeni reklam mecrası kuşkusuz ki yeni reklam alanlarının da oluşmasına olanak sağlayacaktır.

Panoramik sanal tur uygulamalarının reklam mecrası olarak kullanılması yeni bir istihdam alanı oluşmasına neden olacaktır.

Bu çalışma aynı zamanda teknolojik ve güncel gelişmeler ışığında yeni bir reklam mecrası arayışı ile çeşitli açılardan ve bütüncül bakış açısıyla incelenmiştir. Ayrıca, büyük bütçeli firmaların arge çalışmalarını yönlendirmede ışık tutulacak bir alan olarak değerlendirilebilir.

## KAYNAKLAR

BABACAN Muazzez (2005) **Reklamcılık Temel Kavramları**. Ankara: Detay Yayıncılık.

DERMAN, Ekrem. (2012). **360 Derece Panoramik Sanal Tur Uygulaması (Dumlupınar Üniversitesi Örneği)**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: D.P.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZEN, Arzu, (2006), **Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi**, Akademik Bilişim 2006+Bilgitek IV, Pamukkale Üniversitesi, 9-11 Şubat 2006, Ankara, ss.3-4.

RAMAN Niranjan V. ve John D. Leckenby (1998) **Factors Affecting Consumers Webad Visits** , European Journal of Marketing, 32(7/8), 737

YAKAR, M., A.YILMAZ, (2005), “Fotogrametride Görselleştirme Ürünleri Ve Teknikleri”, **10. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı**, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası, 28 Mart - 1 Nisan 2005, Ankara.

## ÇEYİZ YOLUYLA AKTARILAN DOKUMALARIN BAZI BOZULMALARI VE KORUNMASINA YÖNELİK ÖNERİLER

Dr. Ayşem YANAR<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü  
ayanar@ankara.edu.tr

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü  
zerdogan@ankara.edu.tr

### ÖZET

El sanatları insanların ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla var olmuştur. Her yaş ve cinsiyet tarafından üretilen el sanatı ürünleri kullanım ve giyim amaçlı olabilmektedir. Türkiye coğrafi özelliklerinden dolayı çeşitli kültürel zenginliğe sahiptir. Bu kültürel zenginlik bulunduğu bölgeye özgü el sanatlarında da çeşitlilik yaratmıştır. Gelenek ve görenekler yaşam biçimlerini şekillendirmekte ve kültürel kimliği oluşturmaktadır. Kültürel kimliğin ve gelenekselliğin devamlılığı ise toplum bireylerine bağlıdır.

El sanatlarının gelenekselliğinin sürdürülebilmesi için kültürel miras olarak nesilden nesile aktarımının sağlanması, geçmişten günümüze ulaşması kültürel birikim açısından önemlidir. Bu açıdan bakıldığında iki türlü koruma akla gelmektedir. Birincisi el sanatlarının yok olmaması adına nasıl yapıldığı, tekniğinin ne olduğu, yapımında kullanılan hammadde bilgisi gibi konuların nesilden nesile aktarılması, ikincisi ise yapılan ürünlerin korunarak günümüze kadar ulaştırılmasıdır. El sanatları açısından çeyizin sözü edilen gelenekselliğin ve kültürel mirasın sürdürülmesinde önemli rol oynadığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada Samsun ilinde yaşayan bir ailede çeyiz yoluyla edinilen ve kendisinden sonra gelinine verilen 75-80 yıllık dokumaların bazı dokuma özellikleri ile uygulanan geleneksel koruma yöntemleri incelenecek, dokumaları kullanım ve saklama sırasında meydana gelen bozulmalar gözlem yolu ile tespit edilecektir. Ayrıca bu dokumalara yörenin iklim koşulları dikkate alınarak uygun koruma yöntemi hakkında öneriler verilecektir.

**Anahtar kelimeler:** kültürel miras, el sanatları, çeyiz, koruma

## SUGGESTIONS FOR PROTECTING WOVEN MATERIALS IN DOWRIES AGAINST SOME DEFORMATION

### ABSTRACT

People make handicrafts to meet their own needs. Handicrafts that can be produced by people of all ages are made for general use or clothing. Turkey has various cultural values and cultural wealth due to its geographical location. This cultural wealth has also contributed to the special handicrafts and generated a variety of them. Customs and traditions shape lifestyles and form cultural identities. People in a society determine whether their cultural identity and traditionalism will survive.

Handicrafts should be passed down to future generations as a cultural heritage in order to maintain the tradition of handicrafts. Ensuring that handicrafts survive is important for cultural wealth. Two types of protection come to mind from this perspective. The first is to pass down how handicrafts are made and the methods and raw materials used. The second is to ensure that handicrafts are protected and survive. Dowries are considered to play a significant role in maintaining the tradition of handicrafts and cultural heritage.

This study examines the weaving characteristics of seventy-five- eighty year old woven textiles that were obtained in a dowry by a family in Samsun and the transmission of these textiles to their bride. It also examines traditional preservation methods and observes the deterioration that occurs while using and preserving the textiles. Appropriate preservation methods will be suggested considering the region's climate.

**Keywords:** cultural heritage, handworks, dowry, preservation

## 1. GİRİŞ

Yakın geçmişe kadar Türkiye'nin hemen her bölgesinde el dokuma halılar, kilimler, bezler tezgahlarda dokunmaktaydı. Ancak çeşitli nedenlere bağlı olarak bazı yörelerde dokumacılık azalmış, yok olmuş, bazı yörelerde canlandırılmaya çalışılmaktadır. El dokuma halı ve düz dokumalar her ailede bulunurdu. Kız ya da erkek çeyizlerinde yer alan önemli kültür varlıklarıydı.

Çeyiz Anadolu'da özellikle kız tarafının hazırlamış olduğu dantel, kanaviçe gibi el işleri, çeşitli dokumalar (havlu, masa örtüsü, yatak örtüsü vb.), iğne oyaları ya da boncukla süslenmiş yazmalar, örme ürünler (günlük kullanım giysi, çorap, patik gibi ürünler), yorgan, halı, kilim gibi el sanatı ürünlerinden oluşmaktadır. Çeyizin temel amacı evlenen çifte ev yaşantılarında kullanılabileceği eşyayı sağlamaktır. Çeyiz amacıyla yapılan el emeği göz nuru olan el sanatı ürünleri sandıklarda saklanan maddi kültür öğeleridir.

Maddi kültür genel olarak, objenin kendisi, objenin ortaya çıkış süreci ve onu ortaya çıkaran halk olmak üzere üç önemli açıdan değerlendirilir. Maddi kültürü tanımlama gelenek kavramının yanında, bir başka yardımcı kavram ise sanattır. Bugün maddi kültür araştırmalarının merkezinde yer alan özel bir kavram olan sanat, yaratıcının madde ile bütünleşerek, kendi hayal gücünü, zevkini, duygu ve düşüncesini ifade etmesidir (Saritaş 2008).

El sanatları içerisinde halıcılık önemli bir yer tutmaktadır. İnsanların yerleşik yaşantıya geçmelerinden sonra gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Halılar, dokuyan kişinin duygu, düşünce, gelenek ve göreneklerini yansıttığından toplumun da kültürel değerlerini ifade etmektedir. Geçmişte üretilen halılar somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmekte ve koruma altına alınması önem taşımaktadır.

Geleneksel anlamda el sanatlarının sürdürülebilirliğine katkıda bulunan çeyiz kültürel miras kapsamında önemlidir. Çünkü çeyiz günümüze kadar ulaşan geçmişe ait kültürü sergileyen ve aynı zamanda yöreden yöreye farklılık gösteren el sanatlarının belgelenmesinde önemli rol oynamaktadır.

Bu bildiride çeyiz yoluyla aktarılan 75- 80 yıl öncesine ait olan halıların fiziksel özellikleri ve halılarda meydana gelen bozulmalar tespit edilerek günümüze kadar nasıl korunduğu hakkında bilgiler; ayrıca kültür miras kapsamında ele alınan bu halıların nasıl korunması gerektiği konusunda da öneriler verilmiştir. Bu çalışmanın amacı koleksiyon değeri olmayan ancak aile büyüklerinden miras kalan halı gibi dokumaların, ailenin kültür varlıklarının gelecek nesillere iletilmesinin önemine dikkat çekmek, bunlar arasında el dokuma halıların daha uzun yıllar ailenin evinde kalabilmesi için korumaya yönelik önerilerde bulunmaktır.

## 2. MATERYAL VE METOT

Çeyiz amacıyla yaklaşık 1930'lu yıllarda İstanbul halı pazarından satın alınan iki halı araştırmanın materyalidir. Bu halılar bugüne kadar Samsun ili İlkadım ilçesinde kullanılmıştır. Bu halıların bazı fiziksel özellikleri, bozulmaları incelenmiştir. Fiziksel özellikleri ve bozulmaları tespit etmede kullanılan yöntemler Çizelge 1'de verilmiştir.

Çizelge 1. Fiziksel özelliklerin ve bozulmaların tespitinde kullanılan yöntemler

Özellik	Yöntem
<b>Halı ipliklerinin lif cinsi</b>	Çözgü, atkı, ilmelik ipliklerin lif cinsi mikroskop altında incelenmiştir
<b>En-boy</b>	Şerit metre ile beş noktadan ölçülmüştür
<b>Kilim örgü eni</b>	1 mm duyarlılıkta cetvel kullanılarak hem alt uç hem de üst uç kilim örgüsünün beş farklı yerinden ölçüm alınmıştır
<b>Saçak uzunlukları</b>	1 mm duyarlılıkta cetvel yardımı ile beş farklı yerinden ölçülmüştür
<b>Etlük dokuma eni</b>	1 mm duyarlılıkta cetvel yardımı ile her iki



	kenarından beşer ölçüm yapılarak belirlenmiştir
<b>dm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı</b>	Halı düz bir zemin üzerine ters çevrilerek serilmiş, bir cetvel yardımıyla 10 cm en ve boydaki düğüm sayıları belirlenmiştir. Halıda sağ üst köşe, sol üst köşe, göbek, sağ alt köşe ve sol alt köşe olmak üzere 5 farklı bölgeden ikişer kez sayılarak hesaplanmıştır
<b>Düğüm şekilleri</b>	'El Dokusu Halılarda Düğüm Tipleri Tayini' TS 2892 (Anonim 1992).
<b>Kalınlık</b>	Carpet Thickness Tester ile ölçülmüştür
<b>Kalite</b>	'El Dokuması Türk Halıları' TS 43 (Anonim 1987)
<b>Renk motif desen</b>	Halılarda kullanılan renkler gözlem yoluyla belirlenmiştir. Motif ve desen özellikleri ise Anadolu motifleri incelenerek tespit edilmiştir (Erberk 2002).
<b>Bozulmalar (Renk, hav ve diğer)</b>	Gözlem yoluyla incelenmiştir

### 3. ÇEYİZ YOLUYLA AKTARILAN HALILARIN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ

Halıların en, boy, kilim örgü eni, saçak uzunluğu, etlik dokuma eni, dm<sup>2</sup> deki düğüm sayısı, düğüm şekli, renk, motif ve desen özellikleri belirlenmiş ve aşağıda sunulmuştur. Bazı halı satıcılarıyla yapılan görüşmelerden ve yazılı kaynaklardan edinilen bilgilerden I numaralı halının Çanakkale/Çal (Güney halısı) halısı, II numaralı halının ise Kayseri/Bürüngüz yöresine ait olduğu kanaatine varılmıştır. Halıların ön ve arka yüz fotoğrafları Şekil 1 ve 2'de sunulmuştur.



Şekil 1. I Numaralı Halı (Çanakkale/Çal)



Şekil 2. II Numaralı Halı (Kayseri/Bürüngüz)

Halıların bazı fiziksel özellikleri Çizelge 2 ve 3'te sunulmuştur.

Çizelge 2. Halıların Bazı Fiziksel Özellikleri

Halı no		I numaralı halı			II numaralı halı		
Özellikler		$\bar{x}$	En düşük	En yüksek	$\bar{x}$	En düşük	En yüksek
En(cm)		104,9	104,0	106,5	50,6	49,2	52,4
Boy(cm)		230,7	229,3	232,0	173,2	171,0	176,0
Kilim örgü eni (cm)	Üst	---	---	---	2,4	2,3	2,5
	Alt	---	---	---	1,6	1,5	1,7
Saçak uzunluğu (cm)	Üst	---	---	---	4,0	3,7	4,0
	Alt	---	---	---	3,3	3,0	3,7
Etlik dokuma (mm)	Sol	9,0	8,0	10,0	4,4	3,0	6,0
	Sağ	8,0	7,0	9,0	6,2	5,0	8,0
Düğüm sayısı (adet/10 cm)	En	24,5	23,0	26,0	27,1	25,0	31,0
	Boy	26,8	26,0	28,0	33,3	28,0	39,0

Çizelge 2'nin incelenmesinden I numaralı halının eni 104,9 cm, boyu ise 230,7 cm'dir. II numaralı halının eni 50,6 cm, boyu ise 232,0 cm olarak belirlenmiştir.

TS 43 göre el halılar  $dm^2$  deki düğüm sayılarına göre ekstra-ekstra ince (10000-2401), ekstra ince (2400-1851), ince (1850-1401), orta (1400-701), kaba (700-215) olarak beş sınıfa ayrılmaktadır. İncelenen halılardan I numaralı halı (656,6) bu sınıflandırmaya göre kaba halı, II numaralı halı (902,4) ise orta kaliteye girmektedir. I numaralı halının saçaklarına overlok yapıldığı için kilim örgü eni ve saçak uzunluğu bulunmamaktadır. Halıların havlı yüzeyleri incelendiğinde bordür ve köşe kısımlarında havlı yüzey görülürken merkez kısmında havlarının kalmadığı görülmüştür. Bu nedenle kalınlıkları bordür, köşe ve göbek kısımlarında ayrı ayrı ölçülmüştür ve bu değerler Çizelge 3'te sunulmuştur.

Çizelge 3. Halıların dokuma kalınlığı (cm)

Dokuma kalınlığı	I numaralı halı	II numaralı halı
	<b>0,55</b>	<b>0,44</b>
Bordür en yüksek	0,95	0,65
Bordür en düşük	0,48	0,39
Köşe en yüksek	0,64	0,49
Köşe en düşük	0,46	0,32
Göbek en yüksek	0,48	0,46
Göbek en düşük	0,30	0,34

Çizelge 3'e göre I numaralı halının kalınlık değeri 0,55 cm, II numaralı halının kalınlık değeri ise 0,44 cm olarak tespit edilmiştir.

Çözü, atkı ve ilmelik ipliklerin lif cinsi mikroskop altında incelendiğinde çözü ve atkı ipliklerin pamuk, ilmelik ipliklerin yün olduğu belirlenmiştir. Halıların düğüm şekli Türk düğümüdür.

#### -Halıların renk, motif, desen özellikleri

I numaralı halının çözü ve atkısında boyasız pamuk, ilmelik olarak kırmızı, lacivert, krem, sarı, kahverengi iplikler kullanılmıştır. Dıştan içe doğru üç adet bordür bulunur. İç ve dış dar bordürlerde mine çiçeği ve geometrik şekil suyolu motifidir. Geniş bordürde çiçek ve dal dizini yer alır ve çiçek motifi ile dış dar bordürde yer alan geometrik çarpı motifi Milas halılarıyla benzerdir. Köşelerde sarı ve kırmızı zeminde bitkisel bezeme bulunur. Bordürden sonra kırmızı zemin üzerinde göbekte lacivert renkli yıldız motifi vardır. Erbek (2002), Anadolu inançlarında yıldız ile insan arasında yazgı bağlantısı olduğunu bildirir.

II numaralı halının çözü ve atkısında boyasız pamuk iplik, ilmelik olarak kırmızı, lacivert, siyah, hardal, pembe renk iplikler kullanılmıştır. Dıştan içe doğru üç adet bordür bulunur. İç ve dış dar bordürlerde mine çiçeği, geniş bordürde çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler suyolu şeklindedir. Köşelerde kullanılan lale çiçeği motifi göbekte de simetri olarak kullanılmıştır. Göbeğin orta kısmında yer alan göz motifinin altında ve üstünde el, tarak motifi yer almaktadır. Erbek (2002), göz motifinin kem göze karşı korunma amacıyla kullanıldığını bildirir. Bu halıda kullanılan göz motifi Kahramanmaraş kilimlerinde kullanılan form ile benzerlik gösterir.

#### 4. ÇEYİZ YOLUYLA AKTARILAN HALILARA BUGÜNE KADAR UYGULANAN BAKIM VE KORUMA

Çevre koşullarını kontrol altına alarak objeyi çürüme ve bozulmalara karşı kalıcı hale getirmek için yapılan koruma işleminin başarı ile sonuçlanması için kimyasal değişikliklerden, böcek ve mikroorganizmalardan, fazla ısı, ışık ve nemden, eserin sergileme, saklama biçiminden veya insan hatalarından kaynaklanan sorunların tespit edilmesi ve ortamın ona göre düzenlenerek bir çözüm üretilmesi gerekmektedir. Organik bir yapıya sahip olan geleneksel dokumalar (kumaş, halı, kilim vb.) aslında üretildiği andan itibaren bozulmaya aday yapıdadırlar (Koyuncu Okca, 2014). Çizelge 4'te Samsun ilinin 1960-2012 yılları arası aylara göre sıcaklık değerleri verilmiştir.

Çizelge 4. Samsun ili 1960-2012 yılları arası en yüksek ve en düşük sıcaklık değerleri (Anonim 2016a)

Samsun ili 1960-2012 yılları Aylara göre sıcaklık değerleri (C°)	En yüksek sıcaklık	En düşük sıcaklık
<b>Ocak</b>	<b>24.2</b>	-8.1
<b>Şubat</b>	<b>26.5</b>	-7.4
<b>Mart</b>	<b>33.6</b>	-7.0

<b>Nisan</b>	37.0	-2.4
<b>Mayıs</b>	36.4	2.7
<b>Haziran</b>	37.4	9.0
<b>Temmuz</b>	37.5	13.4
<b>Ağustos</b>	35.2	14.0
<b>Eylül</b>	38.3	7.0
<b>Ekim</b>	38.4	1.5
<b>Kasım</b>	31.4	-2.8
<b>Aralık</b>	28.9	-4.0

1960 ve 2012 yılları arasında yağış miktarı ortalaması aylara göre sırasıyla Ocak 68.1, Şubat 57.5, Mart 63.3, Nisan 57.1, Mayıs 48.7, Haziran 45.9, Temmuz 32.2, Ağustos 39.7, Eylül 51.4, Ekim 80.6, Kasım 83.8, Aralık ayı ise 78.0 (kg/m<sup>2</sup>)'dir (Anonim 2016a).

Sıcaklık ve yağış yönünden Samsun hiçbir bölgeye benzemez. Samsun ili sıcaklık ve yağışlar açısından Doğu ve Batı Karadeniz iklimine benzemektedir. Yağışı Doğu Karadeniz Bölgesine göre az, sıcaklık ortalaması açısından ise yüksektir. İlin iç kesimleri ise deniz etkisinden uzak olduğu için daha soğuktur. Kıyı kesiminde ise kışlar ılık, ilkbahar sisli ve serin, yaz mevsimi ise kuraktır (Anonim 2016).

Geleneksel olarak çeyiz yoluyla edinilen ve sonrasında kayınvaliden gelinine intikal eden halıların yıllar boyunca sıcaklık ve nem gibi iklim koşullarına bağlı olarak değişime uğradığı gözlenmektedir. Kullanıcılar tarafından bu iklim şartlarında muhafaza edilen halılar iklim şartlarının dışında kullanım hataları sonucu da bozulmalara maruz kalmıştır. Elde yıkama ve güneşe maruz kalma sonucu renkte solmalar, neme bağlı olarak yün ipliğinde çürüme, kopma, sürtünme ve ezilme gibi nedenlerle hav dökülmeleri görülmektedir.

Geleneksel yolla güveden koruma gazete kağıdı, sabun ve naftalin kullanılarak ve halılar rulo haline getirilerek sağlanmıştır. Yıkma işlemi arap sabunu ile yapılmıştır bazen toz çamaşır deterjanı da kullanılmıştır. Kullanılmadığı zamanlarda yılda iki kere havalandırılması yapılmış çoğu zaman yapılmamış hatta son 10 yıl gibi bir süre zarfında da yatak altı demir bazanın üzerine serilerek kullanılmıştır (Yanar 2016).

## 5. ÇEYİZ YOLUYLA AKTARILAN HALILARDA GÖRÜLEN BOZULMALAR

Bu halılarda görülen bozulmalar renk, hav ve diğer bozulmalar şeklinde incelenebilir. Bozulmalara ilişkin bilgiler Çizelge 5'te sunulmuştur.

Çizelge 5. Halılarda görülen bozulmalar

	I numaralı halı	II numaralı halı
Renk	Göbek ve kenarda lacivert renk gri renge dönüşmüş, köşelerde kırmızı renkte az düzeyde, turuncu renkte ileri düzeyde solma görülmekte	Özellikle mavi, siyah ve sarı renklerde solma görülmekte
Hav	Kırmızı zemin ve göbekte hav dökülmesi belirgin atkı iplikler gözle görülür düzeyde	Göbekte mavi, köşede hardal ve bordürde mavi renklerde belirgin düzeyde hav dökülmesi var atkı iplikleri görülür durumda, bir miktarda da kırmızı zeminde hav dökülmesi mevcut
Diğer	Saçak ve kilim örgü kesilmiş ve kırmızı renkte overlok çekilmiş. Overlok ve etliğin birleştiği yerlerde çözgü ve atkı iplik	Saçak, kilim örgü ve etlikte seyrekleşme ve kopma görülmekte

## dağılması görülüyor

Halıların yanlış kullanımına bağlı olarak renklerde solma ya da koyulaşma görülebilir. Bu çalışmada incelenen iki halının çeşitli deterjan kullanılarak sık yıkandığı, kullanım ve kurutma sırasında güneşe maruz kaldığı bildirilmektedir (Yanar 2016).

Halılar kaba ve orta kalite halılar grubunda yer almaktadır. dm<sup>2</sup> deki düğüm sayısı ve iplik kalınlığına bağlı olarak bu halılarda hav dökülmesi, ince kaliteli halılara göre daha hızlı olduğu bilinmektedir. Kaba kalite halıların seyrek dokunması nedeniyle ilmelik ipliklerin dokumadan sıyırılması ve ilmelik yün iplikten liflerin sıyırılması daha kolaydır. Dolayısıyla bu durum hav dökülmelerinin kaba kalite halılarda daha fazla görülmesine neden olur. Uğur (2016), Koyu renkli ipliklerin açık renkli ipliklere göre daha kolay döküldüğünü ifade etmiştir. Halılarda yırtık, delik gibi bozulmalar gözlenmemiştir.

## 6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Anadolu da yaygın yanlış kullanım ve saklama sonucu hammaddesi doğal liflere bağlı el sanatı ürünleri günümüze ulaşamamaktadır. Özellikle hammaddesi tiftik ve yün ürünler iklim şartlarına bağlı olarak çürüme sonucu yırtılma, güvelenme gibi bozulmalara maruz kalmaktadır.

Koleksiyon değeri olmayan ancak aile büyüklerinden miras kalan halı ve kilimlerin gelecek nesillere aktarılabilmesi için bazı öneriler verilebilir. Mailand (1980), Öztürk (2007) ve Maximea (2002) kaynakları esas alınarak ev ortamında ve basit düzeyde yeni ve eski halılara uygulanabilecek temel koruma işlemleri aşağıda sunulmuştur.

- Aile büyüklerinden alınan bilgiler doğrultusunda halıların kimlik bilgisi hazırlanabilir. Alındığı yer, dokuyan kişi, edinme yılı ve yeri, fiyatı kim tarafından alındığı gibi bilgiler burada yer almalıdır.
- Temizlemede ön ve arka yüzeyde düşük düzeyde vakumlu temizlik uygulanarak toz uzaklaştırılmalı su ile temastan, ıslak temizlikten kaçınılmalıdır.
- Yılda en az bir kez direk güneş almayan aydınlık, havadar düz bir alana serilerek havalandırılmalıdır.
- Depolamada silindir şekilde havlı yüzey içeride kalacak şekilde rulo haline getirilmeli, yıkanmış ağartılmamış müslin bez, Amerikan bezi gibi kumaşlar ile rulonun üzerine bir kılıf geçirilmelidir. Dokumanın birbirine değmemesi için asitsiz kağıt yerleştirilmelidir.
- Evin çatı ya da bodrum katı yerine ara katlarda tutulmalı, pencere, su ve kalorifer borularının yakınında bulunmamalıdır. Mutfak ve banyo gibi ıslak alanlara yakın olmamalı, direk güneş ışığına maruz bırakılmamalıdır. Ortam zaman zaman havalandırılmalı ve tozdan uzak tutulmalıdır.

## KAYNAKLAR

- Anonim.(1987). El Dokuması Türk Halıları. TSE yayın no:43. Ankara.
- Anonim.(1992). Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar-düğüm tiplerinin tarifi ve tayini. TSE yayını no:2892, Ankara.
- Anonim.(2016). Samsun'un iklimi.  
[www.samsunmimar.org/dosyalar/130313654815579.doc](http://www.samsunmimar.org/dosyalar/130313654815579.doc)
- Anonim. (2016a). Samsun ili 1960-2012 yılları arası en yüksek ve en düşük sıcaklık değerleri.<http://www.mgm.gov.tr/veridegerlendirme/il-ve-ilceler-istatistik.aspx?m=SAMSUN> Erişim Tarihi: 01.09.2016
- Erberk,M.(2002). Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri. T.C. Kültür Bakanlığı yayınları. Dumat Offset, Ankara.
- Koyuncu Okca, A. (2014). Geleneksel Dokumalarda Koruma ve Onarım Prensipleri. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Mailand, H. F. (1980). Considerations for the care of textiles and costumes. Indianapolis Museum of Art Indiana,p 24.
- Maximae,H.(2002). Exhibition Galleries. The Manual of Museum Exhibitions. Ed: Lord,B.&Lord,G.D., Altamira Press.s;143-185.
- Öztürk, İ.(2007). Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması- Onarımı. Ankara: Mor Fil yayınları.
- Sartaş,S.(2008). Maddi Kültür ve Onun El Sanatlarına Yansımaları. 38.ICANAS. Maddi Kültür. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu III. Cilt, s;1121-1128.
- Uğur,M.(2016). Karşılıklı görüşme. Kemaliye halı pazarı Küçükesat/Ankara. Görüşme tarihi: 01.07.2016
- Yanar, S.(2016). Karşılıklı görüşme, 19 Mayıs Mahallesi İlkadım/Samsun. Görüşme tarihi: 09.07.2016

## EDİRNE MURADIYE CAMİİ KALEM İŞLERİ VE NAKKAŞ SÂFÎ

Ali Fuat BAYSAL<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi /

Naciye DETSELİ

### ÖZET

Bünyesinde XV. yy. Osmanlı kalem işi tezyinatına ait örnekleri barındıran Edirne Murâdiye Câmii çok kaliteli çinileri ve zengin kalem işi bezemeleriyle dikkat çeker. Câminin mevcut kalem işi numuneleri aynı zamanda dönemin tezyinat anlayışına dair önemli bilgiler sağlamaktadır.

Caminin kalem işi tasarımlarda yer alan çiçek, çiçekli fidan, çalı, ağaç ve benzeri nebati tasvirler Timur dönemi tezyinat anlayışının özelliklerini yansıtır. Timur etkilerini Anadolu'ya taşıyan kişi Nakkaş Ali bin İlyas Ali'dir. Bu şahıs Timur'un beraberinde Semerkant'ta götürdüğü bir sanatkâr olup Bursa ve Edirne eserlerinde izleri vardır.

Öte yandan Nakkaş Ali'nin öğrencisi Nakkaş Safi' de, hocasının yanında ve ekolünde yetişen, vefatından sonra da hocasının üslubunu devam ettiren, dönemin en önemli nakkaşlarından biridir. Bursalı Nakkaş Safi'nin, çiçek, ağaç gibi nebati motifler konusunda oldukça yetkin bir sanatçı olduğu görülmektedir.

Muradiye Camii'nin kalem işlerindeki motiflerden ve bazı dikkat çeken özelliklerden, eserin Tebriz ekolünü devam ettiren Nakkaş Safi'ye ait olduğu izlenimi çıkmaktadır.

### Tarihçe

Muradiye Camii Sultan II. Murad tarafından 839/1436 tarihinde Edirne'nin Murâdiye Mahallesinde yaptırılmıştır. Günümüzde sağlam ve ibadete açık durumda olan cami, düzgün kesme taşlarla inşâ edilmiş olup, ortada güney-kuzey ekseninde sıralı iki kubbe, doğu-batı ekseninde yanlarda birer kubbe yer alır. Kuzey tarafta beş gözlü son cemaat mahalli ve buna ilave kuzeybatıda tek şerefeli bir minaresi bulunmaktadır. Osmanlı câmi mimarisine bir yenilik getirmeyen yapı, plân bakımından tabhaneli/zaviyeli, İznik ve Bursa'daki örneklerle benzer(Aslanapa, 1993:225).Kapısı güzel bir sivri kemer içinde yaşmakla mukarnas yapılmıştır. Konuşlandığı arazi toprak kaymalarına ve depremlere uğradığından hemen hemen bütün cepheleri yenilenmiştir(F.1).

Kuzey giriş kapısı üzerinde yer alan kitâbede, “*Sultanoğlu sultan, faydalar deryası, Osmanoğulları'ndan Murad'ın imareti yüce oldu. Nimetler bollaştı ve felekler de ona imrendi. Gerçekten binalar, yaptırının gayretini anlatır. Allah'tan, düşülen "Ale'd-dühûricerâihânsultân = Sultanın iyiliği sonsuza dek devam etsin 839" sözünü tarih olarak dilerim*” anlamına gelen metin yer alır ve yapının II. Murad tarafından inşa edildiğine işaret eder.

Câminin mimarı konusunda net bir bilgi yoktur. Bazı kaynaklarda “*Mimârî, kesin olarak bilinmeyen*” diye bir ibare bulunmakla birlikte, bazı araştırmacılar Mimâr Şehabeddîn tarafından yapıldığını ileri sürerler (Akçıl, Özer, 2006:199). Peremeci ise, “*Mimârî belli değildir, ancak Üç Şerefeli ve Dârül'hadîs'in mimârları olması kuvvetle muhtemeldir*”(Peremeci, 1940: 58) diye bir tahminde bulunur.

Yapının mimarının belirsizliğinin yanında, ne amaçla yapıldığı konusu da tartışmalıdır. Evliya Çelebi, Hıbrî, Rifat Osman, A. Süheyl Ünver, E.Hakkı Ayverdi gibi ilim adamlarının yapının mevlevihane olarak mı, yoksa cami olarak mı yapıldığı hakkında farklı görüşleri vardır. Ayverdi, yapıya ait vakfiyenin şu an mevcut olmadığını ifade ederken bir ilavede bulunur ve Mecdi Efendi'ye atıfla (Ayverdi, 1975: 405) vakfiyeyi görenlerin olduğunu söyler. Ancak sözü edilen vakfiyenin varlığı konusunda da herhangi bir bilgi yoktur (Aslanapa, 1986: 54).

Yapı hakkında farklı görüşlerin ileri sürülmesine karşılık, tarihi süreç içerisinde, Mevlevihâne Câmii denildiği (Ünver, 1998:624), mahallenin Mevlevihâne mahallesi diye anıldığı, hatta “Zaviye-i Murad” diye tanımlandığını biliyoruz (Ünver, 1952: 10). Esasında merkezde Üç Şerefeli Cami, Tunca Nehri kıyısında Dâr’ül Hadîs Camii’ni yaptıran Sultan Murad’ın, şehrin biraz dışındaki bir tepe üzerinde yer alan araziye de Mevlevihane yaptırmış olması ve bu külliye içerisinde bir mescidin bulunması da doğaldır. Günümüzde külliyenin diğer yapılarının yok olması, yapının cami olarak hizmet vermesi ve şöhretinin camiden kaynaklanmasından dolayı metin bütünlüğü içerisinde de Muradiye Camii olarak tanımlanacaktır.

## Tezyinat

Câmi dış görünüşündeki sadeliğine karşın içeride çok kaliteli çinileri ve zengin kalem işi bezemeleriyle dikkat çeker. Câmînin çini mihrabı Bursa Yeşil Câmîi’den sonra Osmanlı sanatındaki en muhteşem ve en büyük ikinci çinili mihraptır (Arlı, 1998: 414). Söz konusu mihrap, tezyinatı ve tekniğinin yanı sıra bir başka özelliği ile de dikkat çeker (F.2).

Mihrap tezyinatının kompozisyonunu oluşturan motifler, hem bu câmînin, hem de Üç Şerefeli Câmî ve Eski Câmî’nin kalem işinde kullanılan motiflerle benzerlik gösterir. Bu benzerlikler, sözü edilen câmîlerin kalem işlerinin orijinallğine delalet etmesi açısından önemlidir. Dönemin ve yörenin (Nemlioğlu, 1995: 33) özelliğini taşıyan bu tezyînâtın etkileri Edirne ile de sınırlı kalmamış, Fatih döneminde İstanbul’a da yansımıştır(Tunçay, 1964: 225). Bu yansımanın izlerini her ne kadar günümüzde mevcut olmasa da İstanbul Davut Paşa Câmîi’nde bulabiliriz.

İlk Osmanlı devrinin sayılı kalem işlerinin arasında önemli bir yer tutan Murâdiye Camii’nin günümüze kısmen ulaşabilmiş parçaları, bizlere duvarların ve kubbelerin, döneme hâkim zevki tamamen yansıtan renkli kalem işleriyle süslendiğini (Demiriz, 1998:377, Akçıl, Özer, 2006: 199)göstermektedir. XV. yüzyıla ait özgün kalem işi örnekleri ilk defa 1930 senesinde E.Hakkı Ayverdi tarafından eyvan kemerinde bulunmuş (Ayverdi,1972:411), bu örneğin yardımıyla diğer nakışlar 1953–1960 yılları arasında yapılan onarımların ardından ortaya çıkartılmıştır (Gasparini, 1985:5)(F.3).

Ancak sıvanın zayıflığı dolayısıyla tamamı ortaya çıkartılamayan nakışlar, bugün duvar yüzeyinde, parçalar halinde bulunmaktadır. Zaman içerisinde yapılan onarım ve yenilemelerle sıva altında kaybolan devrine ait orijinal kalem işi nakışlar, bizim açımızdan yapının en önemli özelliğidir ve Bursa Yeşil Külliyesi, Edirne Üç Şerefeli Câmîi gibi erken dönemin tezyinat anlayışı ve üslûbuna ait elimizde bulunan en eski örneklerdendir (Ünver, 1952: 14, Demiriz, 1998:377, Yücel, 1965: 32). Günümüze ulaşan bu örnekler yoğun olarak câmînin mihrap bölümü duvar yüzeylerinde yer alır.

Caminin kalem işlerinde dikkat çeken husus, tasarımlarda Timur dönemi tezyinat anlayışının hâkim olmasıdır. Kompozisyonda yer alan çiçek, çiçekli fidan, çalı, ağaç ve benzeri nebati tasvirler, Timur dönemi türbelerinde ve XV. yüzyıl Timur dönemi ve Türkmen devri minyatürlerinde görülmektedir (Bağcı, 1995: 34). Timur dönemi bağ, bahçe, ağaç, çiçek, köşk gibi güzelliklerin hep ön plâna çıktığı ve imarın önem kazandığı bir dönem olarak bilinir (Uluç 2006: 426). Timur’un ve Uluğ Bey’in, Semerkant’ta *Bağ-ı Boldı*, *Bağ-ı Dilgüşa*, *Nakş-ı Cihan*, *Bağ-ı Çınar*, *Bağ-ı Şimal* ve *Bağ-ı Behişt* gibi pek çok imaret ve bahçeleri bulunduğu nakledilir. Aynı şekilde Bağ-ı Dilgüşa’dan Firûze kapısına kadar yolun iki tarafına ağaçlar, kavak ağacı diktirdiği de bize ulaşan bilgiler arasındadır (Akbiyık, 2004: 154). Dolayısıyla devrin tezyînât anlayışında sözü edilen Timûri bahçelerinin etkili olması ağaç, çiçek ve tabiat tasvirlerinin tezyînâtta kullanılması olağandır. Ayrıca bu tasarımlarda nebati motiflerin etkili biçimde kullanılmasının Edirne’nin bir çiçek şehri olmasından ve şehirde çiçek kültürünün varlığından kaynaklanmış olduğu söylenebilir(F.4).

Yapının duvar yüzeylerinde mevcut kalem işlerinde, sözünü ettiğimiz Timur dönemi tasarımlarının ötesinde farklı tezyînât tabakaları da görülür ( Gasparini,1985:5). Bunları dört dönem olarak tasnif edebiliriz;



1-Eyvvan kemerindeki kırmızı zeminli tablo, mihrap bölümünün doğu, batı ve güney yönündeki duvarlarda bulunan kırmızı zeminli yazı kuşakları, kubbe yüzeyindeki küçük parça, serviler ve çiçekler yapıyla yaşıt olan en eski tezyînâtır ve birinci tabakayı oluşturur. Murâdiye Câmii ilk tabaka kalem işlerinin desenleri orijinal olup, mihrap çinilerinde bulunan desenlerle büyük uyum içerisindedir(F.5).

2- Güney cephede başlayıp, doğu duvarda bir miktar devam eden duvar çinilerinin hemen üzerindeki lacivert zemin renkli, celî sülüs istifli yazı kuşağıdır ve ikinci tabakadır (F.6).

3- Üçüncü tabaka, doğu ve batı yönlerdeki bölümlerde görülmektedir. Bir yazı frizinin parçası ve mimari elemanlarından ibaret olan bu parçaların deprem sonrası 1753 yılındaki tamirden kaldığı tahmin edilmektedir (F. 7).

4- Dördüncü tabaka ise, mihrabın hemen üstünde bulunan ve XIX. yüzyıl eseri olduğunu tahmin ettiğimiz bir mimari tasvir (Akçıl, Özer, 2006:199)(F. 8). Rivayete göre bu tasvir 1837'de II. Mahmut'un Edirne'yi ziyareti nedeniyle yapılan tamir ve bakımı esnasında yapılmıştır (Renda, 1982: 85).

Nakışların haricinde, Murâdiye Câmii kalem işlerinde hattatları bilinmeyen kûfî-celî sülüs beraberliği ve Celi sülüs ile istif edilmiş kuşak yazıları bulunmaktadır. Bu yazı istiflerinde Kur'an-ı Kerim'den ayetler, bâniye, padişaha ve devlet yönetiminin devamını dileyen dualar olduğu okunmaktadır.

## **Nakkaş**

Yapının nakkaşı veya nakkaşları hakkında yeterli bilgi yoktur. Nakkaş imzalarının eserleri üzerinde bulunmayışı eser sahibini tanıyamama zorluğuna neden olmaktadır. Biz kaynaklarda yer alan bilgileri ve bazı verileri değerlendirmek suretiyle bir sonuca ulaştığımızı ve neticede iç mekânı tezyin eden sanatkarın Bursalı Nakkaş Safî isminde hem nakkaş hem de divan sahibi bir şair zât olduğunu ifade etmek istiyoruz. Böyle bir kanaate ulaşmamızda, öncelikle o dönem içerisinde bina edilen yapılar ve bu yapıların tezyinatında çalışan ustalar etkili olmuştur.

Araştırmalarımızda Bursa Yeşil Külliyesi, Muradiye Camii, Üç Şerefeli Camii, II. Murat, Tebrizli ustalar, Ali bin İlyas Ali ve Bursalı Safî karakterlerinin birbirleri ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Bir zincirin halkası olarak kabul ettiğimizde yapılar ve şahıslar silsilesinin çözümü bizi sonuca ulaştıracaktır.

Söz konusu cami II. Murat (1421–1451) döneminde inşâ edilmiştir. Sultan II. Murat dönemi, Edirne ve imarı açısından en verimli yıllar olarak kabul edilir. Onun zamanında şehir hızla gelişmiş, cami, hamam, köprü, medrese, imaret gibi önemli yapılar bina edilmiştir. Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi Hacı İvaz Paşa'nın gözetiminde 827–1424 yılında, Edirne'de Muradiye Camii 839/1436 yılında, Üç Şerefeli Camii 'de 851–1448 yılında yani II. Murat'ın hükümlerinde tamamlanmıştır. Bu üç yapının banisi ve inşa dönemi aynı olmakla birlikte iç mekân tezyinatında da üslup birliği vardır.

1-Bunlar içerisinde ilk olarak inşaa edileni Çelebi Mehmet'in başladığı, II. Murat'ın tamamladığı Bursa Yeşil Camii'dir. Caminin hünkâr mahfilinde bulunan kitabede yapının nakkaşı olarak Ali b. İlyas Ali'nin (Nakkaş Ali) ismi vardır (F. 10). Tebrizli Ahmed oğlu Hacı Ali (F. 11) ve Mehmed Mecnun'un da kişisel imzaları olmakla birlikte tüm çalışanları ifade eden "Amel-i Üstâdân-ı Tebrîz" imzası caminin çini mihrabında yer almaktadır (Baysal, 2014:3), (F. 12). Bu imzalar önemlidir, zira diğer yapılarda böyle bir imza yoktur. Osmanlı tezyinatında adı bilinen nakkaş veya nakkaşı belli olan eser sayısı enderdir. Dolayısıyla var olan bu imzalar sayesinde Nakkaş Ali bin İlyas Ali gibi nakkaşların varlığından haberdar oluyoruz.

Nakkaş Ali'nin kim olduğu konusunda yaptığımız araştırmada, Timur'un Anadolu'yu terk ederken beraberinde Semerkant'ta kurduğu sanat merkezine götürdüğü bir sanatkâr olduğu ortaya çıkmaktadır. Sanatçının, yıllar sonra Hacı İvaz Paşa'nın davetiyle beraberinde bazı ustalarla birlikte Bursa'ya döndüğü (Haider, 2008:753) tecrübelerini Bursa'da kurduğu mektepte öğrencilerine aktardığı, kendi üslubunda öğrenci yetiştirmeye başladığı görülmektedir (Bağcı, 1995: 34, Demiriz, 1979: 51). Ayrıca Muradiye Camiinin nakkaşı olarak bahsettiğimiz Bursalı Safi'nin de bu süreçte Nakkaş Ali'nin öğrencisi, şakirdi olarak onun yanında ve ekolünde yetiştiği, Nakkaş Ali'nin vefatından sonra da hocasının üslubunu devam ettirdiği bilinmektedir (Köprülü 1921: 2). İlginç bir kişiliğe sahip olan Safi'nin Tebriz ekolü ekseninde işler ürettiği, çiçek, ağaç gibi nebati motifler konusunda oldukça yetkin bir sanatçı olduğu görülmektedir.

2-Murâdiye Câmii'nin kalem işi tezyînâtının nakkaşı veya nakkaşları konusunu araştırdığımızda karşımıza Nakkaş Ali ve ekibi çıkmaktadır. S.Bağcı ve Y. Demiriz çalışmalarında Muradiye'yi kasıtlı, tezyinatı Nakkaş Ali'nin bizzat çalıştığı veya şakirtlerinin çalıştığından bahsederler (Bağcı, 1995: 34, Demiriz, 1979: 51). Yeşil'in çini mihrabı ve kalem işleri ile Muradiye'nin çini mihrabı ve kalem işleri arasında üslup birliği vardır. Bahse konu şakird (öğrenci), büyük ihtimalle Nakkaş Ali'nin öğrencisi Bursalı Safi olmalıdır. Köprülü, Safi'yi tanıtırken; "*Nakkaş Ali'nin şakirdlerinden addetmemek için hiç bir sebep bulamayız*".der (Köprülü 1921: 2). Latifi de, tezkiresinde Nakkaş Safi'yi tanımlarken servi ağaçlarını resmetme konusunda oldukça mahir olduğundan bahseder. Ağaç tasarımlarına ait örneklerin Murâdiye'de yeterince var olduğu malumdur (Latifi, 1314:227). Ayrıca, tarih olarak her ikisinin de Yeşil Camii'nden on iki yıl sonra Edirne Muradiye'de çalışması mümkündür.

3-Dönemin bir diğer yapısı Üç Şerefeli Câmii'dir. Yeşil Camii'nde de bahsettiğimiz gibi bani, dönem ve üslup aynıdır. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde, caminin tezyinatı hakkında övgü ile bahseder ve İran'dan getirilen, yetmiş deve yükü boya ile ve Acem Mâni isminde bir nakkaş tarafından yedi yılda yapıldığını söyler (Evliya Çelebi, 1970: 314). Rifat Osman'ın da Çelebi'nin bu iddiasına benzer sözleri vardır (Rifat Osman, 1999: 53). Söz konusu iddiaları dikkate aldığımızda; II. Murat döneminde bir İran/Tebriz etkisi vardır ve bu etki nakkaş Ali ve Tebrizli ekibi ile birlikte önce Bursa'ya ardından da Edirne'ye taşınmıştır. Muradiye Camii için ismi geçen şakirt Bursalı Nakkaş Safi, Evliya Çelebi'nin kastettiği İranlı usta veya Acem Mani dediği şahıs da Ali bin İlyas Ali veya öğrencisi Nakkaş Safi olmalıdır. Köprülü Latifi' ye atıfla Nakkaş Safi'nin, Timurlu tezyinatının etkisi altında kaldığını (Köprülü, 1921: 2) ifade eder. Bu bilgiler de Muradiye Câmii'nin nakkaşının Bursalı nakkaş Safi olduğunu işaret etmektedir. Yakın dönemlerde inşa edilen her iki caminin tezyinatları için farklı farklı ustaların İran'dan getirilmesi maddi ve manevi açıdan, dönemin şartlarını da göz önüne aldığımızda zor, hatta imkânsızdır.

## **Nakkaş Safi**

Bursa'da Nakkaş Ali'nin öğrencisi olan Bursalı Safi, nakkaş olmasının yanı sıra II. Murad devrinin (1421–1451) meşhur şairidir (Timurtaş, 1990: 225). Bu özelliği sayesinde Sultan II. Murad'ın takdirini kazanmış ve ona yakın olmuştur. Sultanın sarayında tertip edilen şiir meclislerine kabul edilmiş ve huzurda şiirler terennüm etmiştir (Köprülü 1921: 2). Sanatçı hakkındaki bilgileri elde etmemizde nakkaşın şair kimliği önemli rol oynamıştır.

Tezkirelerde geçen tanımlamalar dışında hayatı hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığımız Nakkaş Safi'nin, Bursalı olduğunu, *Tezkire-i Latîfi*, *Tezkire-i Sehî*, *Mehmed Süreyya'nın Sicilli Osmanî*, *Kâtip Çelebi'nin Keşfü'z-Zünûn Zeyli'nde*, Sultan II. Murat devrinde yaşadığını, *Tezkire-i Sehî*, *Mehmed Süreyya'nın Sicilli Osmanî*, *Tuhfe-i Nâilî*.den, Timuri etkisinde, usta nakkaş olduğunu *Tezkire-i Latîfi'de* ve *Tezkire-i Sehî'den*, Edirne'de vefat ederek orada medfun bulunduğunu da *Tezkire-i Sehî*, *Tuhfe-i Nâilî*, *Kâtip Çelebi'nin Keşfü'z-Zünûn Zeyli'nden* öğreniyoruz.

Nakkaş hakkında elde edilen bilgilerin birçoğu Sehî ve Latîfi tezkireleri kaynaklıdır. Söz konusu tezkirelerde Nakkaş Safi hakkında orijinal olarak şu bilgiler yer alır;

**Tezkire-i Sehî'de**, “*Bursevidir. Üstâd nakkâş idi. Resm edip nakşettikte Erjeng, ânın nakşına hayrân ve Mâni-i çîn tasvirinde ser gerdân olurdu. Gasâidilâtif ve dil-pezir ve gazeliyatı hoş âyende ve bînazîr ve divanı meşhûr ve ebyâtiel-i arasında mezkûrdur. Sultan Murad Hazretlerinin sohbet-i nefiselerine enîs ve meclis-i şeriflerine celîs olup, muvaneset (ünsiyet) kesb etmişti. Padişah hizmetine kadîm ve hemdemnedîm olan şairlerden bazı reşk(kıskanma) idüp, cev-f-u (kof) dimağlarına hakd (kin) ve hased hulûl ve hâtürkînekazarlarına(kirlenme) kibir ve nifak yol bulup asitane-i saadetten dür ve hizmet-i musahabetten mehcûr etmek için “küfür söyledi” deyu bir suretle telbîs-ü iblisidüphaps ittirdiler. Bir nice gün hapis'te yatup, ol zamanda kâd-ı asker olan Molla Veliyüddîn adına bir kaside deyüp gönderüp, ol kasidede arz-u hâl eyleyüp, Molla Veliyüddîn ahvale vakıf ve esrâra mükâşif olup, mehr ve eşfâg gösterüp hapisten ıtlak eylemiş. Saye perverd ve nazik mizaç olduğundan zindan havasına mütehammil olmayıp, çıktığı gibi birkaç günden sonra mizacı munharif olup, Allah emrine vardı. Mezarı Edirne'dir”*”(Sehi, 1325: 60).

**Tezkire-i Latîfi de ise**; “*Şehr-i Burûsadan hayl-i füsehâdan Sultan Mehmed Hân Gazi madihlerindendir. Şa'irü nakkâş ve ayyaş u kallaş kimesneydi. San'at-ı nakşdemanend-i Mani ve tahrir(ü)tasvirede Erjengisani idi. Her ne suret ki tasvir etse suret virür 'aynına döndürürdi ve her ne serv-i sehi ki tahrir etse üstüne kuşlar kondururdu. Ammânakş-bend-i eş'âr ve ressâm-ı nazm-ı âbdârdegül idi. Dîbâ-yışi'rinakş-ı hayalden sâf u sâde ve kayd-ı alâyık-ı nükâtdanâzâde ve küşâde idi. Ber-vech-i hikayet: “Âlem ki 'ayn-ı elem ve mihnet-gede-i gamdur. Âlâm-ı eyyâmın 'amme-i enâmaümûm u şümûlinden tegafül ü tecahül idüpçarh-ı cevvarun cefa ve cevri ancak kendüyemuhtass ve münhasır bilir. “La tesübb ü ed-dehr” men'u nehyinden ıgmaz-ı aynidüpdahr-i pür-kahra hicvü hezelle sebb ve zemîn ü zamânda olan cinn ü inse kemâl-i hayretinden şetmitdükte ve erbâb-ı tasavvuf ıstilahınca dekâyıktan dem urup vücüdü'l-mutlak ve hakikatülhakâyıkamüte'allik bir beyt demişti ve edasında hatasın bulupe'imme-i ülemâ tekfir ve kelaminunmuhassalın ve me'âlin küfre iledüp, recm ü ihrakiçün fetva virecek bu husus çok hâdiseye ve azîm mübâhaseyemütesaddiolupmahbes-hane-i Stanbulda nice rüzgâr mahbûs ve ümîd-i halastan nevmid ü me'yûsolmuşdı. Ahir Mehmed Han dâr-ı dünyadan saray-ı ahrete müntakil ve mürtehil olup zindanilerirühiçünkayd-ı habsden ıtlak itdükte bu bahane ile ol dahi halâs oldu.*

*Ve min-ba'deşârdan ve nâsezâğüftârdan ağzına bir lafz almaz ve diline getirmez olup bakıyye-i ömrünişamt u sükûn ile geçürdi. Ya'ni “men sumtüneçâ” ilehemvâreâmil olup tefekkürî pîşe ve ahvâl-i ukbâyı endişe idindi* (Canım, 2000:357).

Geniş kapsamlı ve edebi anlatımların bulunduğu bu iki tezkirenin haricinde, incelediğimiz diğer tezkirelerde ise Nakkaş Safî, bir cümlelik kısa ifadelerle tanıtılır.

**Keşfü'z-Zünûn Zeyli'nde**, “*Dîvân-ı Safî Türkî, hüve Safiyüddîn-ül Burseviyyül müteveffâ, biedrene sene...*”(Katib Çelebi,1945:514)” ibaresi yer alırken, **Sicilli Osmanî'de**, “*Bursa'lıdır, asr-ı Murâd Hân Sâni şu'arâsındandır*” diye bir kayıt vardır (Mehmed Süreyya, 1311: 231). **Tuhfe-i Nâilî'de** ise, “*Safî Çelebi, Nakkaş, Çelebi Sultan Mehmet ve Murad-ı Sani devri şairlerindendir. Edirne'de medfundur*” (İnehanzâde Mehmet Nâil, 2001: 563) diye bahsedilir. Bunların dışında bazı tezkirelerde ise sadece ismi geçmektedir.

Safî hakkında edindiğimiz bilgilerden bir kısmı da **İ. Erünsal'a** aittir. Erünsal da Latîfi ve Sehi'nin tezkirelerini kaynak alarak aktarmış, ancak tezkireler arasındaki farklı bilgileri değerlendirmeye tabi tutmuştur. “*Öncelikle bazı kaynaklarda yer alan ve Safî'nin yaşadığı dönemin, Fatih dönemi olarak gösterildiğini, ancak bunun yanlış algılamaktan kaynaklandığını ifade eder. Nakkaş Safî'nin, Atâ'nin çağdaşı olduğunu ve Fatih döneminde değil, II. Murad devrinde yaşadığını, Latîfi'nin tezkiresinde yer alan “Sultan Mehmet Hân Gazi madihlerindendir” ibaresinin yanlış algılandığı ve bundan kastın Fatih Sultan Mehmet değil, Çelebi Sultan Mehmet olduğunu*” açıklar. Diğer yandan Erünsal, Safînin hayat hikâyesini, yine Safînin divanında bulunan beyitlerle açıklar. Söz konusu Safî'nin, farklı kişilere yazdığı beyitlerinden örnekler vererek, “*Safînin Bursalı ve Nakkaş olduğunu, bir müddet –belki hapis sebebiyle- Bursa'dan ayrı düştüğünü, vatan hasreti çektiğini, Edirne'de bulunduğunu ve yaşadığını, hayatının önemli bir bölümünü burada geçirdiğini, zulüm gördüğünü ve adalet istediğini, otuzu aşan yaşına rağmen hayatında hiç bir bir himayeye mazhar*

olmadığını, bir takım imkânlarla ulaşmak için çalıştığını ama buna da nail olamayıp mutsuz bir hayat sürdüğünü, ömrünü yokluk ve sefalet içerisinde geçirdiğini, borç yüzünden sıkıntıda olduğunu hatta bu yüzden intihar bile etmeyi düşündüğünü” bizlere aktarır (Erünsal, 2009: 105).

Nakkaş Safi hakkında en kapsamlı ve sarıh bilgileri bize Köprülü aktarmaktadır. Köprülü, “Osmanlılarda Nakış Tarihi” isimli makalesinde yine tezkirelerden elde ettiği bilgilerle sanatçının hayatından şöyle bahseder. “Edebi menbaların bize bildirdiği en eski nakkaşlardan biri, “Sultan Murad-ı Sanî” devrinde şöhret kazanan Bursalı Şâir “Safi”dir. Fikir ve sanat meselelerine daima büyük bir alaka gösterdiği cihetle zamanında büyük bir inkişaf-ı edebi ve fikri hâsıl olan “Sultan Murad” sarayındaki sair şâirlerle beraber Safi’ye de teveccüh gösteriyordu. Lakin şâirlikle beraber nakkaşlığı da şahsında cem eden “Safi”ye karşı diğer şâirler büyük bir husumet besliyorlardı. Binaenaleyh küfür söyledi diye ona iftira ittiler ve hapse attırdılar. Epeyce bir zaman hapiste kalan Safi, Kazasker “Molla Veliyüddin”e ki meşhur şâir Bursalı Ahmet Paşanın babasıdır. Bir kaside gönderdi. Bunun üzerine “Molla Veliyyu’d-din” meseleyi tahkik etti ve bu küfür isnâdının eser-i hasedolduğunu anlayarak şâiri hapisten kurtardı, “Sehi Bey” nahif ve nazik bir mizaca malik olan “Safi’nin zindan meşakkatlerine dayanamayarak kurtulduktan pek az zaman sonra vefat ettiğini ve Edirne’de medfün olduğunu söylüyor. “Latifi” ise Bursalı olduğunu ve “Sultan Mehmed” madihlerinden bulunduğunu söyledikten sonra: “..amma nakş-bend-i iş’âr ve ressam-ı nazm-ı ab-dâr değil idi, eş’ ârinukûş-ı hayalât dansâf ve sade ve renk fegânedan beyaz ve güşâdedir”.

Şâir ve nakkaş ve ayyaş u kalâş” bir adam olan ve divân tertip ettiği anlaşılan “Safi”nin nakkaşlığı hususunda gerek “Sehi” gerek “Latifi” muttefekan takdiratta bulunuyorlar. Sehi: “Üstâd nakkâş idi. Resm edip naksettikte Erjeng ânın nakşına hayran ve Mâni -i çîn tasvirinde ser gerdân” olurdu. Tarzında medhkârâne” davrandığı gibi “Latifi” de; “Sanat-ı nakışta mânend-i Mâni ve Erjeng-i sâni idi. Her ne ki tasvir etse suret verir idi. Her ne servi ki, tahrir eylese kuşlar kondurur idi.” İfadesiyle Sehi’nin takdirâtına iştirak ediyor. Lami’ nin büyük babası Bursalı Ali’nin, Mavera-ün-nehir’de nakkaşlık öğrendikten sonra Bursa’ya geldiği ve “Safi”nin yine o sıralarda Bursa’da yetiştiğini düşünürsek, “Safi”yi Nakkaş Ali’nin şakirdlerinden addetmemek için hiç bir sebep bulamayız. Anlaşıyor ki “Ali” ile Osmanlı nakkaşlığında bir “Bursa Mektebi” başlamış ve Timûriler devri nakkaşlığının secâyâ-yiesâsiyesini” Garp Türkleri arasına nakletmiş olan bu mektep “Safi” gibi muakkible devam etmiştir. Maa’t- teessüf ne “Ali”nin ne de “Safi”nin nakışlarından numunelere malik olmadığımız cihetle, bu mutalaatımızı te’yid ve daha fazla izah edebilecek vesaikten mahrumuz. Yalnız, “Latifi”nin “Safi” hakkındaki ifadesi onun eserlerinin Timûriler devri nakkaşlığı te’siri altında kaldığını az çok ima etmektedir. Mevcudiyeti vesaik-i tarihiyye delaletiyle kat’i surette sabit olan bu “Bursa Mektebi”nin her halde başka muakkibler ve şakirtler daha yetiştirdiği muhakkak ise de, “Safi”nin ancak şâirliği itibariyle tezkirelerde mezkûr olması, şâirlikle ma’ruf olmayan şâir nakkaşların unutulduğuna kat’i bir delildir”(Köprülü 1921: 2, Buttancı, 2001: 25).

## DEĞERLENDİRME

### Dönem

Cami II. Murat’ın hükümrânlığı (1421–1451) döneminde inşâ edilmiştir. Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi 827–1424 yılında, Edirne’de Muradiye Camii 839/1436 yılında, Üç Şerefeli Camii ’de 851–1448 yılında tamamlanmıştır. İç mekân tezyinatın da üslup birliği olan bu üç yapının banisi aynı, inşa dönemleri de aynıdır.

### Tezyinat

Muradiye Camiinin duvar ve kubbe yüzeylerinde yer alan kalem işlerinin pek çoğu devrine ait örneklerdir. Bu tasarımlar dönemin tezyinat anlayışında etkin olan Timuri veya Tebriz ekolü diyebileceğimiz anlayışın ürünleridir. Kompozisyon bütünlüğü içerisindeki ağaçlar, dallar, çiçekler, buketler caminin kalem işi tezyinatının baskın ana motifleridir. Murâdiye Câmii tezyînâtının Nakkaş Ali’nin kendisi veya şakirtleri tarafından nakşedildiği rivayet edilmektedir. Yeşil Camii’nin çini mihrabı ile Muradiye Camii’nin çini mihrabı arasındaki üslup birliği, Muradiye’nin Ali bin İlyas Ali

tarafından değil de Şakirtleri tarafından yapıldığını hissettirmektedir. Şakirt olarak Nakkaş Safi anlaşılmalıdır.

### **Nakkaş Ali bin İlyas Ali**

Nakkaşların eserlerine genellikle imza atmamaları ve nakkaşlar hakkında herhangi bir biyografik eserin bulunmaması bilim açısından bir eksiktir. Ali bin İlyas Ali'nin ve Tebrizli ustaların Yeşil Külliyesi'ndeki imzaları bu eksikliği bir nebze olsun gidermiş ve devrin nakkaşları, tezyinat anlayışı hakkında büyük bilgi kolaylığı sağlamıştır. Bu açıdan Yeşil Külliyesi'ndeki imzalar önemlidir. Bu imzalar aynı zamanda Muradiye'nin nakkaşı ile bir bağlantı sağlamaktadır. Zira Ali bin İlyas Ali'nin imzasının bulunması, Bursalı Safi'nin şairliğinden dolayı tezkire kitaplarında isminin yer alması onun ve Murâdiye'nin tezyînâtı hakkında bize çözümleyici bir bilgi sağlamıştır.

### **Nakkaş Bursalı Safi**

Bursalı olan ancak hayatının büyük bölümünü Edirne de sürdürdüğü görülen Safi'nin, Edirne de II. Murat'ın meclislerine katıldığı, buna rağmen zorlu bir hayat geçirdikten sonra Edirne'de vefat ederek oraya defnedildiği görülmektedir. Latifinin tezkiresinde bahsettiği gibi Safi'nin sanatında Tebriz etkisinde kaldığı, Tebriz etkisini Bursa'ya getiren Ali b. İlyas Ali'nin öğrencisi olduğu, Tebriz'li ustalarla birlikte çalıştığı bilinmektedir.

Dönemin yapısı Bursa Yeşil'de Tebriz'li ustaların çalıştığı aşikâr iken dönemin diğer yapısı Üç Şerefeli Camiyi tanıtan Evliya Çelebi'nin caminin nakkaşlarının İranlı (Tebriz) li olduğu hakkında bilgi vermesi, Çelebi'nin İran'lı diye kastettikleri ile bu ustaların aynı kişiler olması muhakkaktır. Zira kısa aralıklarla inşa edilen yapıların tezyinatı için İran'dan ayrı ayrı ustaların gelmesi dönem şartlarına göre zordur. Ayrıca her üçünde de üslup birliği vardır.

II. Murat'ın saray meclisinden tanıdığı hem de sanatında meşhur olmuş sanatkârı göz ardı edemeyeceği ve banisi olduğu yapılarda bu şahsın sanatından istifade edeceği açıktır.

### **SONUÇ**

Değerlendirme sonucunda yukarıda bahsedilen, devrin tezyînât anlayışı, devrin yapıları, nakkaşın özellikleri ve diğer bilgileri yan yana getirdiğimiz zaman, bu bilgilerin birbirlerini tamamladığını ve sonucunda da Murâdiye Câmii'nin nakkaşının, “*Nakkaş Safi*” ve ekibi olduğunu görüyoruz. Her ne kadar Nakkaş Ali veya şakirtleri diye açıklansa da tezyînâtında imzası olan Nakkaş Ali'nin Yeşil Külliyesi, Timurlu etkilerine daha açıktır. Oysa Muradiye daha özümsemiş ve yorumlanmış aynı zamanda yerel bir tasarıma sahiptir. Her iki yapının çini mihrap desenleri bunu açıkça ortaya koymaktadır.

### **KAYNAKÇA**

- Akbıyık, H. A. (2004).Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatkârları. *Bilig.* 30 (154), 151-171.
- Akçıl, N.Ç.- ÖZER, C.(2006). “Murâdiye Külliyesi ”, *TDVİA*, C.31,İstanbul, (199), 199 - 201.
- Arlı Demirsar, B.(1998). “Edirne Yapılarında Çini Bezeme”, *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul, (414) ,413-427.
- Aslanapa, O.(1993). Edirne'de Türk Mimarisinin Gelişmesi, *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara, s.223-232.
- Aslanapa, O.(1986).*Osmanlı Devri Mimarisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul.
- Ayverdi, E.H.(1972).*Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, İstanbul.

- Bağcı, S.(1995). “Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler”,*In Memoriam İ. Metin Akyurt ve Bahattin Devam Anı Kitabı*, İstanbul, (34), 33-40.
- Baysal, A. F.(2014). XV. Yüzyıl Osmanlı Kalem İş Tezyinatında İran Etkileri. 8.Uluslararası Türkiye İran İlişkileri Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.
- Buttanrı, H. (2001). Fuad Köprülü'nün “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair” İsimli Beş Makalesi. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2 (25), 17- 46.
- Canım, R.(2000). “Safi”*,Latîfî Tezkiretü’ş - şu’arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ, (İnceleme Metin)*, Ankara;
- Demiriz, Y.(1998). “Edirne Câmilerinde Kalem işleri”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul, (327), 371-380.
- Demiriz, Y.(1979).*Osmanlı Mimarisi 'nde Süsleme-Erken Devir (1300-1453)*. İstanbul.
- Edirneli Sehî Çelebi.(1325 ).“Safi”, *Âsâr-ı Eslâftan Tezkire-i Sehî*.
- Erünsal, İ. (2009). “II. Murad Devri Şairlerinden Nakkaş Safi ve Divanı”, *Osmanlı Araştırmaları*, XXXIV. İstanbul, (105), 105-118.
- Evliya Çelebi (1970).*Seyhatname, Zuhûri Danışman Derlemesi*, İstanbul.
- Gasparını, E.(1985). Le Pitture Murali Della Murâdiye Di Edirne, Padova.
- Haider, G.S.(2008). “İslâm Mimarisi ve Şehirciliği”, *İslâm'da Kültür ve Bilgi*, C.V, Ankara, (753), 721-790.
- İnehanzâde Mehmet Nâil (2001).*Tuhfe-i Nâilî*, tıpkıbasım, haz. Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Ankara.
- Katib Çelebi.(1945). “Safi”*,Keşf el-Zünûn Zeyli*, C.1,haz, Şerafettin, Yaltkaya, İstanbul.
- Köprülü, F.(1921). “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul.
- Latîfî,(1314). “Saffî”, *Tezkiret-ül Latîfî*. İstanbul.
- Mehmed Süreyya,( 1311 ).“Safi”, *Sicilli Osmanî*, C.3, İstanbul.
- Nemlioğlu, C. (1995). Saray-ı Cedid Yapılarındaki Orijinal Kalem İşleri, I. Edirne Sarayı Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.
- Peremeci, O.N. ( 1940). *Edirne Tarihi*. İstanbul.
- Renda, G. (1982). “Restorasyon Çalışmalarında Kalem işleri ve Duvar Resimlerinin Yeri”, *Röleve ve Restorasyon Dergisi Özel Sayı*, (85), 79-90.
- Rifat Osman.(1999). Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler, yay. Ülkü Ayan Özsoy. Ankara.
- Timurtaş, F.K.( 1990).*Tarih İçinde Türk Edebiyatı*. İstanbul.
- Tunçay, R.(1964). “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*. 2 (225), 223-244.
- Uluç, L.( 2006). *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*. İstanbul.
- Ünver, A.S. (1998). “Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul, (624) ,623 - 627.
- Ünver, A.S. (1952). *Edirne Murâdiye Câmi*. İstanbul.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Murâdiye Câmiî belgeleri.
- Yücel, E.(1965). “Bursa Yeşil Külliyesi”, *Arkitekt*, No.318, İstanbul, (32), 31–35.

## FOTOĞRAFLAR



**Fotoğraf 1 - Edirne Muradiye Camii**



**Fotoğraf 2 - Edirne Muradiye Camii mihrabı**



**Fotoğraf 3** - Edirne Muradiye Camii kemer içi kalem işi



**Fotoğraf 4** - Edirne Muradiye Camii doğu duvar yüzeyi kalem işi





**Fotoğraf 5** – Edirne Muradiye Camii orijinal kalem işi örnekleri



**Fotoğraf 6** – Edirne Muradiye Camii II. dönem kalem işi örneği



**Fotoğraf 7** – Edirne Muradiye Camii III. dönem kalem işi örneği



**Fotoğraf 8** – Edirne Muradiye Camii IV. dönem kalem işi örneği



Fotoğraf 9 - Bursa Yeşil Camii mihrabı



Fotoğraf 10 - Ali bin İlyas Ali'nin isminin yer aldığı kitabe



**Fotoğraf 11** - Bursa Yeşil Türbe'nin türbenin ahşap kapısında bulunan "Amel-i Hacı Ali bin Ahmed-i Tebrîzî" imzası



**Fotoğraf 12** - Bursa Yeşil Camii mihrabında bulunan "Amel-i Üstâdân-ı Tebrîz" imzası

## SANAT ESERLERİ VE MÜZE SİGORTALARI: ULUSLARARASI UYGULAMALAR KAPSAMINDA BİR ARAŞTIRMA

**İsmail YILDIRIM**

**Yrd. Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Finans, Bankacılık ve Sigortacılık Bölümü**  
**ismailyildirim@hitti.edu.tr**

### ÖZET

Uluslararası sigorta uygulamalarında “FineArtsInsurance” olarak nitelendirilen sanat eserleri ve müze sigortaları, sanat eserlerini sergileyen galeriler, müzeler, bireysel ve kurumsal koleksiyon sahipleri, sanat eserleri satıcıları vb. kapsayan bir sigorta türüdür. Sanat eserleri ve müze sigortalarında uluslararası alanda farklı uygulamalar yer almaktadır. Avrupa tek sigorta piyasası sanat eserlerinin sigortalanması hususunda büyük ölçüde Lloyds tarafından belirlenen teminat, sigorta kapsamı, hasar hesaplamaları gibi kriterlerden yararlanmaktadır. Türkiye’de sanat eserleri ve müze sigortalarında paketlenmiş teminatları(yangın ve hırsızlık, yurtiçi-yurtdışı nakliyat, deprem vb.) içeren uygulamalar mevcuttur. Örneğin, sigorta şirketleri tarafından verilen yangın teminatlarında bina içerisinde normal eşya olmasıyla sanat eserlerinin olması bakımından herhangi bir fark yoktur. Türkiye’de sanat eserleri ve müzelerin sigortalanmasına yönelik genel şartlar, esere ait risk koşulları, sigorta kapsamı ve sigorta kapsamı dışında kalan haller tam olarak belirlenmemiştir. Esasında sanat eserlerini ve müzeleri ilgilendiren ve poliçe kapsamı dışında tutulan yüksek sayıda risk söz konusudur. Sanat eserlerinin sigortalanmasında karşılaşılan en büyük zorluk ise sanat eserlerinin sigorta değerinin tespitinde yaşanmaktadır.

Bu çalışmada, Türkiye’de ‘Sanat Eserleri Sigortası Genel Şartları’nın oluşturulması amacıyla uluslararası uygulamalar incelenmiştir. Sanat eserlerine yönelik muhtemel riskler, verilebilecek teminatlar, sigortanın genel şartları, özel şartları (klozlar) gibi hususların tespit edilmesine yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler;** Sanat Eserleri, Müze, Sanat Eserleri Riski, Sigorta

## FINE ARTS AND MUSEUM INSURANCE: A STUDY WITHIN THE SCOPE OF INTERNATIONAL PRACTICES

### ABSTRACT

Recognized as “Fine Arts Insurance” in international insurance practices, insurance of artifacts and museums is an insurance category which involves art galleries, museums, collection owners both individual and corporate, art dealers, etc. International practices offer different applications for fine arts insurance. European insurance market uses criteria for fine arts insurance such as securities, coverage, and calculation of damages designated mainly by Lloyds. Turkish insurance practices for fine arts and museums involve package securities (fire and theft, national-international transportation, earthquake, etc.). For example, the security covered by the insurance company for an event of fire does not change whether the goods available in a building are art pieces or not. General conditions for fine arts insurance, risk conditions for the artifacts, insurance coverage, and situations out of the scope of insurance coverage are not well-defined in Turkey. There are several risk factors which are not covered by the policy while requiring close attention in terms of fine arts insurance. One of the biggest challenges of fine arts insurance is the designation of the value of an artifact.

This study explores the international practices in order to generate the General Conditions for Fine Arts Insurance in Turkey. Recommendations are offered in order to determine factors such as a priori risks for artifacts, securities that could be issued, general conditions of the insurance and custom clauses.

**Keywords:** Artifacts, Museum, Risks to Artifacts, Insurance

## 1.GİRİŞ

Sigorta hayatımızın hemen hemen bütün alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Kişilerin yada kurumların karşılaşılabilecekleri kayıpları bertaraf etme düşüncesiyle doğmuştur. İnsan hayatından tutunda sahip olduğumuz eşyalara kadar her canlı varlığın ve objenin karşılaşılabileceği tehlikelere karşı mutlaka bir sigorta ürünü vardır. Sanat eserleri ve müze sigortaları da meydana gelebilecek hasarları en aza indirme ya da ortadan kaldırma amacıyla ortaya çıkmıştır.

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) m.1/B-a'ya göre; eser, “Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulleri” dir. Bu yasaya göre herhangi bir eserin sanat eseri olarak nitelendirilip kanun tarafından koruma altına alınabilmesi için sahibinin hususiyetini taşıması aynı zamanda ilim, edebiyat, sinema, güzel sanatlar, musiki gibi eserlerden olması gerekmektedir (Budak ve Şaban, 2010).

Sigorta sözcüğü dilimize, Latin kökenli İtalyanca “Sigurta” sözcüğünden aktarılmış olup, “Güvence” veya “Tazmin” anlamına gelmektedir. Bireyler ve kurumlar, günlük yaşantı içinde, toplumsal veya ekonomik uğraşlar yahut yangın, fırtına, sel, deprem gibi sayılamayacak kadar çok rizikoların, tehlikelerin tehdidi altında bulunmaktadır (Karaman, 2013). “Sigorta; aynı veya benzer tehlikelere maruz bulunan kişiler topluluğunda, rizikonun gerçekleşmesi karşılığında giderilmesine yönelik olarak bağımsız bir hukuki talep hakkına sahip olunmasıdır”(Çeker, 2013). Bu organizasyon, sigorta teminatı veren sigortacı ve rizikoya maruz kalan sigorta ettirilen kişi ile bunların aralarında yapmış oldukları bir anlaşmadan oluşmaktadır. Sigorta, bir dayanışma organizasyonudur (Güvel ve Güven, 2006).

Klasik yatırım araçlarının beklenen getiriye sağlamaması yatırımcıları alternatif araçları arayan kişiler için sanat eserleri cazip bir seçenek olmuştur. Sanat eserleri, sanat eserleri koleksiyonları, tarihi eserler, müzeler vb. paha biçilemez değere sahip, önemli meblağlar oluşturan bir yatırım olduğu herkes tarafından bilinmektedir (Nart, 1994). Müzeler, sanat eserleri ve kolaksiyonlar eşi benzeri olmayan tek olma özelliği taşıyan eserlerdir. Bu nedenle bu eserlerin tehlikelere karşı korunması önemli bir zaruriyettir. Bu tip eserlerin korunması koleksiyoncular, sanat galerileri, müzeler için büyük öneme sahiptir. Bu kadar önemli bir değere sahip olan sanat eserleri ve müzelerin tehlikelere karşı korunması için sigortalanma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Sanat sigortaları yeni ve ülkemizde uygulama alanı olmayan bir daldır. Ekonomik ve sosyal bakımdan yaşam standartlarının yükselmesiyle birlikte sanatsal faaliyetlerin artması ile birlikte sanat eserlerine yönelik “sigorta edilebilir menfaatler” ortaya çıkmıştır.

Türkiye’de pek çok Avrupa Birliği ülkesinde rastlandığı gibi kamuya ait olan müzelerdeki sanat eserleri, tarihi eserler müzelerde sergilenirken sigorta kapsamı dışındadır. Sergilenen bu koleksiyonların bir yerden başka bir yere nakli mevzu bahis olduğunda “FineArtsInsurance” olarak adlandırılan ve “Sanat Eserlerine Yapılan Paket Sigorta Sözleşmeleri” düzenlenmektedir (Baştürk, F., vd. 2012).Türkiye’de sanat eserleri ve müze sigortaları henüz emekleme aşamasında bulunmaktadır. Sanat eserleri ve müzelerin sigortalanmasına yönelik genel şartlar, eserlere ait risk koşulları, sigorta kapsamı ve sigorta kapsamı dışında kalan haller tam olarak belirlenmemiştir. Uluslararası uygulamalarda ise sanat eserlerinin sigortalanması, sigorta sektöründe önemli bir yere sahiptir.

Sanat eserlerini ve müzeleri ilgilendiren ve sigorta teminatı kapsamı dışında tutulan çok sayıda risk söz konusudur. Sanat eserlerinin sigortalanmasında karşılaşılan en büyük zorluk, sanat eserlerinin sigorta değerlerinin tespit edilmesinde yaşanmaktadır.

Bu çalışmada sanat eserleri ve müze sigortaları ele alınmaktadır. Uluslararası uygulamalar ve ülkemizdeki uygulamalar ortaya konularak sanat eserlerinin ve müzelerin sigortalanması konusunda tavsiyelerde bulunulmuştur.

## 2.SANAT ESERLERİ VE MÜZE RİSKLERİ

Sanat eserlerinin sigortalanması all-risk şeklinde olmaktadır. Böylece sigorta konusu, bütün tehlike ve zararlara karşı teminat altına alınmaktadır. Temin edilmeyen risk ve zararlar ise, genel şartlarda sayılmaktadır. Bir başka deyişle, sigorta genel şartlarınca açıkça teminat dışı bırakılmayan bütün zarar ve tehlikeler, sigorta güvencesinden yararlanmaktadır (Şenocak, 2001)

Sigorta şirketlerinin tamamına yakını, sanat eserlerini çeşitli isimler adı altında sigorta kapsamına dahil etmektedirler. Sigorta kapsamına alınan sanat eserleri ve müzelere muhtemel hasarların neden olabileceği risklere karşı güvence verilmiş olmaktadır. Sigorta şirketleri genel olarak sanat eserleri ve müzelere yönelik, yangın, hırsızlık, deprem, su baskını, nakliyat, terör vb. risklere karşı güvence sağlamak amacıyla tek bir sigorta poliçesi ile koruma sağlama yoluna gitmektedirler. Ancak sanat eserleri ve müzelerin sigortalanması çok hassas konulardır. Çünkü bu eserlerin ve müzelerin karşılaşılabileceği risk türleri farklıdır. Sigorta şirketleri sanat eserleri ve müzelere sigorta teminatı verirken eserlerin saklama yöntemlerini, bulunduğu koşulları dikkate almak zorundadırlar. Sigorta şirketlerinin sanat eserleri ve müze sigortalarında dikkate aldığı özellikler aşağıdaki gibidir: <https://www.sigorta.com.tr/tarihi-eser-ve-muze-sigortasi-yaptirmak-icin-ipuclari>

- Tarihi eserlerin sergilendiği ve saklandığı binaların özellikleri,
- Tarihi eserlerin saklandığı ve sergilendiği binalarda meydana gelebilecek hırsızlıklara karşı alınan önlemler,
- Tarihi eserlerin saklandığı ve sergilendiği binalarda yangına karşı alınan önlemler (alarm sistemleri, yangın söndürme araçları vb.)
- Tarihi eserlerin tasnif yöntemleri
- Tarihi eserlerin ve müzelerin son zamanlarda karşılaştıkları hasar durumları

Sigorta şirketleri sanat eserleri ve müze sigortalarında sigorta teminatı vermeden önce bu tür özellikleri dikkate alarak risk analizi yaparlar. Bu özellikler sanat eserlerinin sergilendiği ve saklandığı yerlere ait özelliklerdir. Bunların haricinde sanat eserlerinin kendisinden kaynaklanan riskler meydana gelebilir. Sanat eserlerinde meydana gelebilecek muhtemel riskler işe şu şekilde olabilir:

- Sanat eserleri yada tarihi eserlerin yapımında kullanılan hammaddenin özelliğinden kaynaklanan riskler,
- Sanat eserleri yada tarihi eserlerin sergilendiği yada saklandığı ortamdan kaynaklanan riskler,
- Sanat eserleri yada tarihi eserlerin periyodik bakımlarının yapıldığı sırada oluşabilecek riskler,
- Eserlerin restorasyonu esnasında yapılan hatalardan dolayı oluşabilecek riskler,
- Eserlerin sergilendiği yerlerde ziyaretçilerden dolayı meydana gelebilecek riskler,
- Sanat eserleri yada tarihi eserlerin sergilenmek amacıyla bir yerden başka bir yere nakledilmesi sırasında oluşabilecek riskler,
- Sanat eserleri yada tarihi eserlerin uygun olmayan koşullarda sergilenmesi, depolanması ve saklanması esnasında oluşabilecek riskler,

Sigorta şirketleri için sanat eserleri ve müzelerin sigortalanması oldukça zor konulardan birisidir. Özellikle bu eserlerin sigorta değerlerinin tespit edilmesi ayrı bir uzmanlık alanı gerekmektedir. Sanat eserleri ve tarihi eserlerin sergilendiği ve saklandığı yerlerden kaynaklanan risklerin yanı sıra sanat eserleri ve tarihi eserlerin kendilerinden kaynaklanan risklerde göz ardı edilmemelidir. Sigorta şirketleri sanat eserleri ve tarihi eserleri sigortalamanın yanı sıra müşterilerine özel hasar yönetimi ve danışmanlık gibi hizmetlerde sunmaktadırlar. Meydana gelebilecek olası risklere karşı riskin en aza indirilmesi yada ortadan kaldırılmasına yönelik hizmetler de vermektedirler. Şu bir gerçektir ki normal şartlarda risk olarak görülmeyen ancak sanat eserleri ve tarihi eserlere zarar verebilecek pek çok risk olabilir. İşte bu yüzden sanat eserleri, tarihi eserler ve müzelerin sigortalanması ayrı bir uzmanlık gerektiren bir husustur.

### 3.SİGORTA DEĞERİNİN TESPİTİ

Sanat eserlerinin sigortalanmasında en önemli husus sanat eserlerinin sigorta değerinin tespit edilmesidir. Sanat eserlerinin çeşitli özelliklerine ve durumlarına göre sigorta değerinin tespit edilmesinden önce sanat eserinin gerçek olup olmadığının belirlenmesi gerekmektedir. Bu tespitten sonra eserin sigorta değerinin tespit edilmesi meselesi ortaya çıkmaktadır.

Sigorta değeri sigorta edilen menfaatin ekonomik değeridir (Kayıhan, 2004). Sigorta menfaatinin değeri belirlenirken objektif değeri ele alınır, kişisel yargılara yönelik bir değerlendirme yapılmaz. Sigorta değerinde zamanla eksilme ya da artış gerçekleşebilir ancak sigorta menfaatinin değeri poliçenin düzenlendiği zamandaki değeri esas alınarak belirlenir (Kender, 2011).

Sanat eserlerinin gerçek olup olmadığı, genellikle saat eserinin tarihçesi, dokümantasyon ile teknik ve bilimsel araştırmalara istinaden yapılır. Sanat eserinin tarihçesinin incelenmesinde, sanat eserinin yaratıldığı andan günümüze kadar olan süreç tetkik edilir. Bu sürecin incelenmesinde, sanat eserini elinde bulunduran şahsiyetlerin kimliğinin belirlenmesi önem arz eder. Şöyle ki, eserin ilk yaratıcısıyla başlayan ve ilk iktisap edeniyile devam edip günümüzdeki hali hazır malikiyle sona eren halkada bir kopukluk olmamasının tespitiyle, sanat eserinin gerçek olduğunun emin şekilde belirlenmesi yapılmış olur (Müller ve Schmit, 1982).

Daha öncede belirtildiği gibi sanat eserleri ve tarihi eserlerin değer tespiti ayrı bir uzmanlık gerektirmektedir. Bu durum sanat eserleri ve tarihi eserlerin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Sanat eserlerinin özelliklerine bakacak olursak;

- Sanat eserleri ve tarihi eserler bireyseldir. Sanat eserini ortaya koyan kişiden izler taşır.
- Sanat eserlerinin ve tarihi eserlerin ortaya çıkması tamamen yaratıcılık gerektirir.
- Sanat eserlerinde ve tarihi eserlerde estetik kaygısı vardır ve bu kaygıyla üretilirler.
- Sanat eserleri ve tarihi eserler özgün eserlerdir yani eşsiz ve tektirler. Başka bir eşi ve benzeri yoktur yani orjinaldirler.
- Sanat eserlerinin ve tarihi eserlerin kişilerde uyandırdığı haz kalıcıdır ve hayatları etki altına alabilir.
- Sanat eserleri ve tarihi eserler evrensel eserlerdir. Ortaya konan eser tüm insanlığın ortak değeri ve malıdır.

Sanat eserleri ve tarihi eserlerin bütün bu özellikleri sigorta değerinin tespit edilmesini güç kılmaktadır. Sanat eserleri ve tarihi eserlerin sigorta değerinin belirlenmesinin güç olduğu durumlarda, sigorta şirketi ile sigorta ettiren genellikle anlaşarak bir ekspertiz seçebilirler ve ekspertizin belirlediği değer sigorta değeri olarak kabul edilir. Bununla beraber, resextracommercium (Ekonomik ve değişim değeri olmayan mallardır) niteliği taşıyan sanat eserleri ve tarihi eserler için durum tartışmalıdır. Sigorta şirketi ile sigorta ettiren arasında ekspertize başvurulsa bile, bu kişi tarafından resextracommercium niteliğindeki sanat eserlerinin değeri olarak gösterilen değer, abaca Türk Ticaret Kanunu'nun ilgili maddelerinde öngörülen takseli sigortalarla ("Taraflar sözleşme ile sigorta değerini belirli bir para olarak belirlemişlerse, bu para taraflar arasında, sigorta değeri için esas olur") ne kadar bağdaşır bilinmez (Şenocak, 2001).

### 4.SANAT ESERLERİ VE MÜZELERİN SİGORTALANMASI

Sanat eserleri, tarihi eserler ve müzelerin sigorta kapsamında çeşitli risklere karşı korunması farklı yöntemler ve uygulamalar ile gerçekleştirilmektedir. Bu yöntem ve uygulamalar üç başlık altında toplanabilir (Baştürk vd., 2012);

- Devlet Tazminat Sistemi-DTS (Devlet Garantisi)
- Özel Sigorta
- Sigortasız veya Personel Korunmalı Sistemler



**Devlet Tazminat Sistemi-DTS (Devlet Garantisi):** Sanat eserleri ve tarihi eserlerin kurumlar arası ödünç alma ve verme işlemlerinde devlet garanti sistemi devreye girmektedir. Devlet Tazminat Sisteminde galeri, müze yada herhangi bir kütüphane kendi ülkesi dışındaki bir yerden ödünç eser temin ettiğinde, ödünç alınan eserle ilgili herhangi bir hasar yada kayıp oluştuğunda, devlet emanet alınan eser yada eserler için önceden tespit edilmiş bir değer üzerinden tazminatı ödemek durumundadır. Devlet Tazminat Sisteminde ilgili devlet sigorta şirketi gibi risk taşımaktadır (De Brabander, et.al, 2004).

Devlet Tazminat Sisteminin teminat kapsamı eserlerin ait oldukları yerden başka bir yere nakledilmesi, depolanması, sergilenmesi ve tekrar ait olduğu yere güvenli bir şekilde dönüşlerinin sağlanmasını kapsamaktadır. Devlet Tazminat Sisteminin sağladığı güvence kapsamına ulusal müzelerden alınan eserler dâhil değildir. Devlet muhasebe kuralına göre, kamu mallarının riskleri yine kamu tarafından karşılanması gerekmektedir. Bu yüzden ulusal müzeler Devlet Tazminat Sistemi kapsamından yararlanamazlar. Devlet ulusal müzelerdeki herhangi bir hasar yada kayıp için garanti öngörmezler, göremezler (De Brabander, et.al, 2004).

**Özel Sigorta:** Uluslararası alanda “FineArtsInsurance” olarak da adlandırılan “Sanat Eserlerine Yapılan Paket Sigorta Sözleşmeleri” ile sanat eserleri ve tarihi eserler için bazı genel şartların yer aldığı paketlenmiş teminatları içeren sigorta uygulamaları mevcuttur. Özel sigorta uygulamalarından sanat eserlerinin sergilendiği galeriler, sanat eserleri alım satımıyla uğraşanlar, müzeler, kişisel ve kurumsal anlamda sanat eserleri koleksiyonu sahipleri yararlanabilmektedirler. Sanat eserleri sigortalarında uygulama bakımından Avrupa Birliği ülkeleri ile Amerika Birleşik Devletleri sigorta piyasalarında farklı uygulamalar mevcuttur. Avrupa Birliği ülkeleri sanat eserlerinin sigortalanması kapsamında Lloyds tarafından belirlenen kriterleri benimsemektedir (Lloyd, Hiscox, Axa-art, Zurich...).(Baştürk vd.,2012).

**Sigortasız Sistemler yada Personel Korunmalı Sistemler:** Sanat eserleri yada tarihi eserlerin sigortasız olması durumunda, bu eserler kurumların kendileri tarafından yada kurum çalışanları tarafından çeşitli risklere karşı korunmaktadır. Bu gibi durumlarda eserlerin hasara uğraması yada çeşitli kayıpların oluşması durumunda herhangi bir teminat söz konusu değildir. Eserlerin korunmasına yönelik ortada herhangi bir anlaşma yoktur. Hasar meydana gelmesi durumunda hasarın karşılanması için başvurulacak herhangi bir merci yoktur. Çünkü eserler sigorta kapsamında değildir. Sigortasız bir aracın hasara uğramasıyla sigortasız bir eserin hasara uğraması arasında hasarın giderilmesi bakımından herhangi bir fark bulunmamaktadır.

Sigortasızlık durumlarında eserlerin hasara uğraması, çalınması yada ortadan yok olması gibi durumlarda bunu karşılayabilecek herhangi bir durum sözkonusu değildir. Çünkü bu gibi durumlarda herhangi bir fon ayrılmamıştır. Sanat eseri yada tarihi eser sahipleri için bu durum maddi kayıplara yol açmaktadır. Kurumlar yada eser sahibi bireyler meydana gelen hasar neticesinde eserin eski haline geri kavuşması için kendi çaba ve imkanlarını sergilemek zorundadırlar.

## 5. SANAT ESERLERİ VE MÜZE SİGORTALARINDA ULUSLARARASI UYGULAMALAR

Sanat eserleri ve müze sigortalarında ülkeler farklı uygulamalar gerçekleştirmektedirler. Uluslararası uygulamalarda sanat eserleri ve müze sigortaları için yapılan paket poliçeler;

- Fine Arts Insurance,
- Property Insurance,
- Insurance For Museum and Cultural Institutions,
- Insurance for Museum,

başlıklar altında sigorta teminatı sağlanmaktadır. Avrupa Birliği tek sigorta piyasasında sanat eserleri, tarihi eserler ve müzelerin sigortalanması konusunda Lloyds tarafından belirlenen

kurallar işletilmektedir. Uluslararası uygulamalarda sanat eserleri, tarihi eserler ve müze sigortalarının çeşitli türleri bulunmaktadır. Bunlar (Baştürk vd.,2012);

- Sanat Suçlarına Yönelik Sigortalar (Çalınma, vandalizm vb.)
- Müze Binalarının ve Eserlerinin Sigortalanması (Yangın, su baskını sigortası vb.)
- İşveren Maddi Sorumluluk Sigortaları (Müze ziyaretçileri, müze çalışanları vb.)
- Sanat Eserleri Koleksiyonlarının Sigortası
- Kamu Mali Sorumluluk Sigortası
- Diğer Unsurların Sigortası

Pek çok ülkede sanat eserleri, tarihi eserler ve kamuya ait müzeler sigorta kapsamında değildir. Örneğin, Norveçli sanatçı Edward Munch'un başyapıtı "Scream" tablosunun 4 versiyonundan biri ve "Madonna" eseri 2004 yılında Munch Müzesi'nden silahlı soyguncular tarafından gündüz vakti çalınmıştı. 1990'da ise içinde Rembrandt ve Vermeer'e ait eserlerinde bulunduğu yaklaşık 500 milyon dolar değerindeki koleksiyon Boston'daki StewartGardner Müzesi'nden çalınmıştı. Bu tür örnekler müzelerdeki sanat eserleri ve tarihi eserlerin çeşitli risklerle heran karşı karşıya kaldığını göstermektedir. Burada ilginç olan bu eserlerin çalındıkları esnada hiçbirinin hırsızlığa karşı sigortalı olmayışlarıdır (<http://sanatsigortasi.com/muzeler-koleksiyonlarini-neden-sigorta-teminati-altina-almalidir/>).

Hırsızlık yaşandığında Munch Müzesi direktörü John Oyaas, "Çalınan resimlerle ilgili bunlar yeri doldurulamayacak eserler, yani gidip sokaktan bir kopyasını alıp yerine asamazsınız. Dolayısıyla yerine yenisi konulamayacak bir eseri sigortalamanın anlamı yoktu" şeklinde konuşmuştur. Bu ve buna benzer pek çok görüş müze gibi güvenli bir yerde duran bu eserleri sigortalamayı boşa para harcamak olarak görmektedir.

Müzeler paha biçilemez esere sahip oldukları için sigorta giderlerini gereksiz görebilirler ama hırsızlar normalde koleksiyonun tamamını çalmazlar, sadece taşıyabilecekleri kadar küçük ama aynı zamanda kendilerini zengin edecek kadar değerli olan parçaları çalarlar. Yani yükte hafif pahada ağır ne varsa ona göz koyacaklardır. Dolayısıyla sigorta giderlerini gereksiz olarak gören vakıf ve devlet müzeleri koleksiyonun tamamını sigortalatmaktansa en değerli parçalarını sigortalatmayı düşünebilirler. Hem de sadece hırsızlık için değil, yangın, su baskını, kazaen kırılma-yırtılma-sıvı dökülmesi sonucunda oluşan değer kaybı ya da restorasyon masrafları, terör-istenmeyen halk hareketleri-vandalizm ve nakliye sırasında oluşabilecek hasarlara karşı sigortalayabilirler(<http://sanatsigortasi.com/muzeler-koleksiyonlarini-neden-sigorta-teminati-altina-almalidir/>).

## 6.TÜRKİYE'DEKİ UYGULAMALAR

Ülkemizde sanat eserlerine yönelik pek çok risk meydana gelmektedir. Sanat eserleri hırsızlıkları özellikle de özel koleksiyonlara ait arkeolojik eserlerin sıklıkla çalındığını görmekteyiz. Koleksiyonerlik belgesine sahip kişilerce toplanan arkeolojik eserler çalındıklarında T.C. Kültür Bakanlığı'na rapor edilmektedir. Kültür bakanlığının web sitesinde hatırı sayılır derecede çok sayıda hırsızlık olduğunu görebilirsiniz.

Türkiye'de sanat eserine yönelik standart bir paket poliçe uygulaması söz konusu değildir. Sanat eserleri için yapılan sigorta poliçeleri farklı paket içeriklerine sahip olabilmektedir. Bireysel koleksiyoncular, kurumlar ellerinde bulundurdukları sanat eserlerine yönelik yurt dışında uygulanan sanat eserleri sigortalarından uyarlamalar yapılarak sigortalandığı görülmektedir.

Türkiye'de Kamuya ait müzeler ve tarihi eserlerin yurt içinde ve yurt dışında sergilenmesi ve bu koleksiyonlara yönelik alınacak tedbirler, 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği ile düzenlenmiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliğine göre;

- “Müze koleksiyonunda bulunan müze eserleri yurt içinde sadece müze, galeri ve benzeri yerlerde sergilenmek amacıyla sigorta ve emniyet tedbirleri alınarak ve Müze Kurulunun uygun görüşü ve Bakan onayı ile geçici olarak müze dışına çıkarılabilir” (Mad.21).
- “Yurt içinde veya yurt dışında geçici sergileme amacıyla müze dışına çıkarılması istenen müze koleksiyonunda yer alan eserlerin envanter bilgileri, etkinliğin amacı, yeri, tarihi, süresi, gideceği yerin yetkili makamlarının teminatı, sigorta edileceğine dair garanti belgeleri ve diğer koşullarla ilgili bilgi ve belgeleri içeren dosya, etkinliği düzenleyen veya düzenlenmesine katkıda bulunan kurum ya da kuruluş tarafından Genel Müdürlüğe sunulur” (Mad.23/1).
- “Müze Kurulu, müze dışına çıkarılması düşünülen esere ilişkin raporunu aşağıdaki kıstaslar ve koşullar dâhilinde değerlendirir” (Mad.23/2).
- “Eserlerin sigortalanması” (Mad.23/c).
- “Eserlerin sigorta bedeli Müze Kurulunun teklifi doğrultusunda Genel Müdürlük tarafından belirlenir. Genel Müdürlük gerekli gördüğü hallerde sigorta bedelinin belirlenmesi için bilirkişilere başvurabilir” (Mad.23/4).

2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’na göre müze koleksiyonunun yurt dışında sergilenmesi; “Yurt içinde korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıkları yurt dışına çıkarılamaz. Ancak, milli çıkarlarımız dikkate alınarak, bunların hertürlü hasar, zarar, tehdit veya tecavüz ihtimaline karşı, gideceği ülke makamlarından teminat almak ve sigortalanmak şartı ile, yurt dışında geçici olarak sergilendikten sonra geri getirilmelerine; Kültür ve Turizm Bakanlığınca teşkil edilecek yükseköğretim kurumlarının Arkeoloji ve Sanat Tarihi bilim dallarının başkanlarından oluşan bilim kurulunun kararı ve Kültür ve Turizm Bakanlığının teklifi üzerine Bakanlar Kurulunca karar verilir”. (2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, Tarih: 23/7/1983 Sayı: 18113, Mad.32)

Kültür ve Turizm Bakanlığı müzelerdeki tarihi eserlerin yurt içi ve yurt dışında sergilenmesi ve korunması amacıyla özel sigorta yaptırılmasını şart koşmaktadır.

## 7.TARTIŞMA

Türkiye’deki yasa ve yönetmelikler müzelerdeki eserlerin yurt içi ve yurt dışında sergilenmesi amacıyla bir yerden başka bir yere nakillerinde sigorta yapılmasını şart koşmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus bu eserlerin sadece nakillerinde değil müzede sergilenirken de sigorta kapsamına alınması daha doğru olacaktır. Bu eserler sadece taşıma esnasında çeşitli risklere maruz kalmazlar sergilenme esnasında da risklere maruz kalmaktadırlar. İlgili kanun ve yönetmeliklerden de anlaşılacağı üzere yasal olarak kamuya ait müzelerde sergilenen sanat eserleri ve tarihi eserler için sigortalanma zorunluluğu bulunmamaktadır.

Kamuya ait müzelerde sergilenen tarihi eserlerin hasar görmesi durumunda müzelerdeki uzmanlar yada bakanlığa bağlı yenileme merkezlerinde restorasyonları yapılmaktadır. Eserlerin tamamının ortadan kaybolması veya hasar görmesi durumunda kamu çalışanlarına yönelik demirbaş malzemelerinde geçerli kural gereği, zimmet durumu işletilmektedir. Türkiye’de kamuya ait müzelerde sergilenen sanat eserleri ve tarihi eserler müzede çalışan personele zimmetlidir. Paha biçilemez nitelikteki bu eserlerin ortadan kaybolması yada tam hasara uğraması neticesinde müze çalışanlarının zor durumda kalacağı kesindir.

Kamuya ait müzeler bina olarak sigorta kapsamına dahil değildir yani sigortalanmazlar. Örneğin kamu binaları Doğal Afetleri Sigortası kapsamı dışındadır. Özel müzeler ise yangın, deprem sigortası kapsamında yer almaktadırlar.

## SONUÇ

Sanat eserleri, tarihi eserler ve müzeler herhangi bir hasarla karşı karşıya kalmaları durumunda yerleri doldurulamayacak kadar değerlidirler. Meydana gelebilecek hasarları en aza indirmek yada ortadan kaldırmak için sigorta önemli unsurlardan birisidir. Sanat eserlerinin sigortalanması sigorta sektörü açısından oldukça zor bir konudur. Sanat eserleri özellikli eserlerdir. Sigortalanması ve sigorta değerinin tespit edilmesi ayrı bir uzmanlık gerektirmektedir.

Sigorta şirketlerinin büyük çoğunluğu sanat eserlerini çeşitli isimler altında sigorta kapsamına dahil etmektedirler. Sigorta kapsamına alınan sanat eserleri ve müzeler muhtemel hasarların neden olabileceği risklere karşı güvence verilmiş olmaktadır. Sigorta şirketleri genel olarak sanat eserleri ve müzelerle yönelik, yangın, hırsızlık, deprem, su baskını, nakliyat, terör vb. risklere karşı güvence sağlamak amacıyla tek bir sigorta poliçesi ile koruma sağlama yoluna gitmektedirler. Burada en önemli husus sigorta şirketlerinin tüm riskleri içine alan bir poliçe düzenlemekten yana olduklarıdır.

Sanat eserleri ve müze sigortalarının sigorta değerleri tespit edilirken bu konuda uzman olan kişilerce özellikle sanat tarihi alanında uzman olan kişilerin görüşlerinin alınması önemlidir. Sanat eserleri ve müzelerin sigortalanması esnasında verilecek teminatların türü ve kapsamı önemlidir. Özellikle müzelerdeki tarihi eserlerin ve sanat eserlerinin hasara uğramaları durumunda bu hasarın nasıl karşılanacağından ziyade olası bir hasarın önüne geçmek için neler yapılması gerektiği de önemli bir husustur.

## KAYNAKLAR

- Baştürk, H.F. vd. (2012). Sanat Eserleri ve Müze Sigortaları, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s.27
- Budak, T., Şaban, M. (2010). Müzayede Yoluyla Satılan Sanat Eserlerinin Vergilendirilmesi, Değerlemesi ve Amortismanı, Maliye Dergisi, Sayı 159, Temmuz-Aralık.
- Çeker, M. (2013). Sigorta Hukuku, 7.Basım, Adana: Karahan Kitabevi
- De Brabander, S, Collinet, U.,Gille, S., (2004). An Inventory of National Systems of Public Guarantees in 31 European Countries, [http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc915\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc915_en.htm)
- Güvel, A.E.,Güvel, A.Ö. (2006) Sigortacılık, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 3. Baskı  
<http://sanatsigortasi.com/muzeler-koleksiyonlarini-neden-sigorta-teminati-altina-almalidir/> Erişim Tarihi: 09.09.2016  
[http://www.felsefe.gen.tr/sanat\\_felsefesi/sanat\\_eseri\\_nedir\\_sanat\\_eserinin\\_ozellikleri\\_nelerdir.asp](http://www.felsefe.gen.tr/sanat_felsefesi/sanat_eseri_nedir_sanat_eserinin_ozellikleri_nelerdir.asp) Erişim Tarihi: 10.09.2016  
<https://www.sigorta.com.tr/tarihi-eser-ve-muze-sigortasi-yaptirmak-icin-ipuclari> Erişim Tarihi: 11.09.2016
- Karaman, D. (2013). Sigorta ve Risk Kavramları, Ferudun Kaya (Ed.), Sigortacılık içinde (7-19), İstanbul: Beta Yayıncılık, 3.baskı.
- Kayhan, Ş. (2004). Sigorta Sözleşmesinde Prim Ödeme Borcu, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Kender, R. (2011). Türkiye’de Hususi Sigorta Hukuku, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği, 09.10.2010 tarih ve 27724 sayılı Resmî Gazete.
- Müller-Gotthard, E.,Schmit, R. (1982). Versicherung von Kunstwerken, ZVersWiss, Berlin.
- Nart, L. (1994). Sanat Sigortaları, Reasürans Dergisi, 15. Sayı. ss.9-10.
- Şenocak, K. (2001). Sanat Eserlerinin Sigortalanmasında Ortaya Çıkan Bazı Hukuki Meseleler, FMR Dergisi, Cilt.1, Sayı 4.
- 5879 Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, Tarih: 23.7.1983 Sayı: 18113

## DÜNÜN DİNAMİKLERİYLE BUGÜNÜ YENİDEN İNŞA ETMEK: KUMI YAMASHITA

Emine Dilek YALÇIN  
Öğr. Gör., Dicle Üniversitesi

### ÖZET

Çağdaş Sanatta, sanatçı için boyar madde hala saygınlığını koruyor olsa da, öte yandan yepyeni bir dil oluşturma çabası farklı malzeme kullanımlarını da beraberinde getirir. Şüphesiz bu noktada pek çok sanatçıya geleneklerinden süzülen kaynaklar ilham vermektedir. Dünün kültürel dinamiklerinden yola çıkarak, bugünün sanatına yeni biçimler kazandıranlardan biri de Japon sanatçı Kumi Yamashita'dır. Sanatçı, Minimalist işler üretirken uzak doğu menşei ile origami, filografi ve gölge oyunlarından beslenmekte ve bu yolla yepyeni özgün bir dil oluşturarak Çağdaş Sanata katkı sağlamaktadır.

Bu araştırmadaki amaç; kendi kültürüyle barışık, çağdaş bir sanatçı tarafından ele alınan geçmişe ait dinamiklerin, günümüz sanatına kazandırılma sürecini ortaya koymaktır. Araştırma, özellikle galerilerin sanatçıyla yapmış oldukları röportajlar göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Geçmişle sıkı bağları olan Yamashita'nın sanatı, geçmiş dinamiklerden beslendiği halde geleneksel değil, çağdaştır. İster ışığı tartarak yaptığı yerleştirmelerinde, ister filografi ya da origami ile yaptığı portrelerinde olsun Yamashita, Modernizmin tabu diyerek ötekileştirdiği geleneksel dinamiklerle çağdaş sanata insanî, dingin, damıtılmış tasarımlarıyla katkı sağlamaktadır. Onun sanatı, şeylerin her zaman görüldüğü gibi değil, daha metaforik olduğunu ve yeni bir anlam keşfedebilmek için onlara farklı bir ışık altında bakmamız gerektiğini hissettirir.

**Anahtar sözcükler:** Kumi Yamashita, Çağdaş sanat, filografi, origami, gölge sanatı.

## RECONTRACTING TODAY WITH TRADITIONAL DYNAMICS OF THE PAST

### SUMMARY

In spite of the fact that colorants still retains its reputation for the artist in contemporary art, on the other hand, efforts to create a new language brings to the use of different materials. No doubt at this point traditions have offered inspirations to many artists. One of the artists who has been creating new forms of arts based on the cultural dynamics of the past is Japanese artist Kumi Yamashita. Yamashita produces the minimalist works which are inspired of the far eastern originated traditional techniques such as, origami, filograf and shadow. In this way, she has been contributing the modern art by creating new original language of contemporary art.

The aim of this research is to investigate the pathways that dynamics of the past have been utilised by the contemporary artist who is peaceful with her own culture. The Research material were mainly based on the interviews that art galleries conducted with the artist. Although Yamashita's works which have close ties with the past, and fed by the traditional dynamic, they are not traditional, but contemporary arts. Both her installations with light weighing and her portrait with filograf and origami, Yamashita provides materials and contents to contemporary arts with the traditional dynamics which have been generally seen as taboo in Modernism. Her arts feel us that things are not always what they seem and, more metaphorically, that sometimes we have to view things in a different light to discover a new meaning

**Key words:** Kumi Yamashita, contemporary art, origami, filograf, shadow art

## GİRİŞ

Güncel sanatta farklı argüman arayışları ve giderek multidisipliner çalışmalara kayış sürerken, görsel sanatçı; boyar maddenin olanakları dışında sanatını gerçekleştirebileceği yeni malzemeler bulma çabası içine girmiştir. Modernizmin geçmişin dinamiklerini görmezden gelip, yok saymasına karşın, günümüz sanatçılarından bazıları için tavan arasının tozları arasında kalmış anılar değerlidir. Dünün dinamikleriyle bugünü yeniden inşa eden, yepyeni taze yaşantılara dönüştüren sanatçılardan biri, Japon sanatçı Kumi Yamashita'dır. Onun sanatı, karmaşık argümanlar arasında dingin bir sadeliğe ulaşmış olmasından dolayı dikkat çekicidir. Sanatçı, çalışmalarında Minimalist işler üretirken, uzak doğu menşei ile origami, filografi ve gölge oyunlarından beslenmekte ve bu yolla yepyeni özgün

bir dil oluşturmaktadır. Bu araştırmadaki amaç; kendi kültürüyle barışık, çağdaş bir sanatçı tarafından ele alınan geçmişe ait dinamiklerin, günümüz sanatına kazandırılma sürecini ortaya koymaktır.

### KUMI YAMASHITA

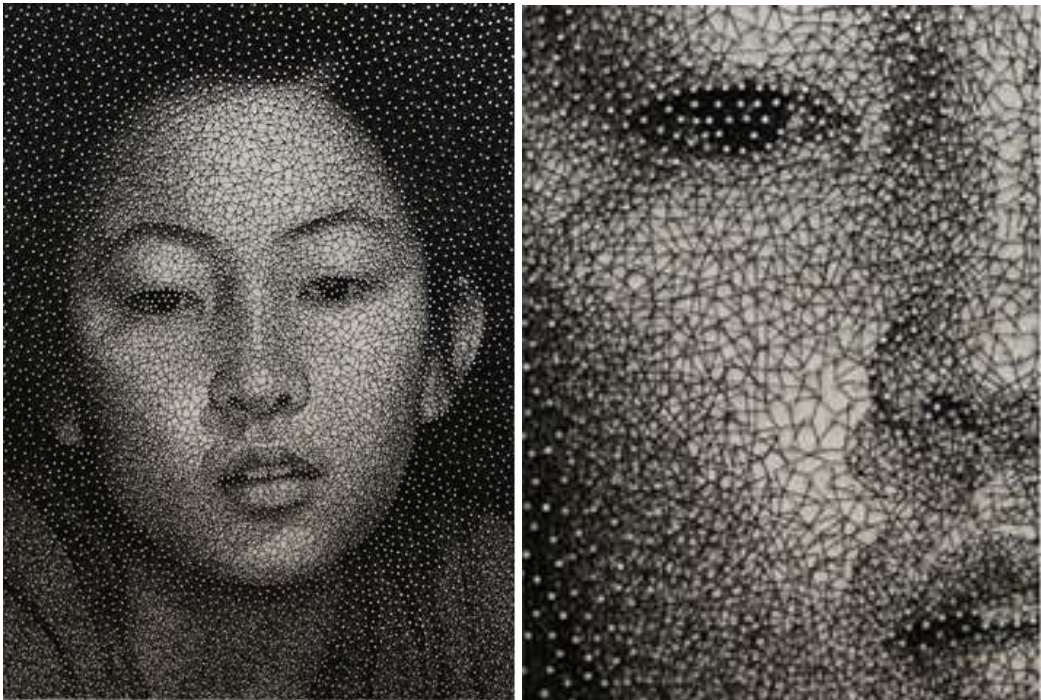
Kumi Yamashita (1968- ), Japonya’da doğup büyümüş, lise yıllarında değişim programı ile Amerika’ya gitmiş ve Lisans diplomasını 1994 yılında Washington’da Cornish College of the Arts’tan almıştır. Yüksek Lisans eğitimini ise 1999 yılında İskoçya’da, Glasgow School of Art’ta tamamlamıştır. Manhattan’da yaşayan sanatçı, sanatsal çalışmalarını halen Long Island City’deki stüdyosunda sürdürmektedir. Otuzu aşkın kişisel sergisinin yanı sıra, çalışmaları pek çok prestijli sergide yer almıştır. Kent Gallery tarafından reprezente edilen sanatçının çalışmaları, 5 binle 20 bin dolar arasında alıcı bulmaktadır (6).

Sanatçı, 2004’te kuratörlüğünü Beral Madra’nın yaptığı, postmodern kültürde kadının sosyal yaşamdaki yerini ve varlığını sorgululayan, “*Sfensk Seni Yiyip Yutacak*” (15 Mart-07 Nisan 2004) sergisinde yer almıştır (4). O dönem Mimar Sinan Üniversitesi’nde de öğrencilerle buluşan sanatçı zaman zaman ülkemizi ziyaret etmektedir.

Yamashita’nın çalışmalarını yaparken kullandığı birden fazla teknik bulunmaktadır: Bu teknikler Japon ve Uzak Doğu geleneksel sanatlarının çağdaş ve özgün bir dille yeniden yorumlanması ile oluşmaktadır.

### TAKIM YILDIZI

Yamashita’nın *Constellation-Takımyıldızı* serisi filografi tekniği ile üretilmiştir. “*Filografi, düz bir ahşap yüzey üzerine çakılı çivilere iplerin dolanması ile yapılan, eski zamanlara ait Uzakdoğu kökenli zarif, kendine has, asil, sınırlarını koruyan, gösterişi ve şaşaası olmayan mütevazı, insanın içine işleyen bir sanat dalıdır*”(10). (Hatta ülkemizde de yıllardır okullarda, ayrıca günümüzde ise hobi amaçlı kurslarda öğretilmektedir.) London National Portrait Gallery’nin sponsorluğunu yaptığı, 2006’dan bu yana üç yılda bir düzenlenen Outwin Boochever Portre yarışmasına 2013 yılında, 3000 kişiden fazla sanatçı katılmış, Yamashita, aynı yıl “*Constellation-Mana/Takımyıldızı-Mana*” isimli çalışması ile finalist sanatçılardan biri olmuş, Büyük ödül için favori gösterilmiş ve otoritelerce Amerika’da yaşayan en iyi on portre sanatçısı arasında yer almıştır (5) (Görsel:1).



Görsel:1. Kumi Yamashita, 2011, *Constellation-Mana/ Takımyıldızı-Mana*” 40x30x3 cm. Ahşap panel üzerine çiviler ve siyah renkli iplik.

*Mana*'ya ilk bakıldığında, kesik uçlu çivilerin koyu zeminde parlamasından dolayı, bir yaz gecesinde gökyüzünde parılayan yıldızları seyrediyorsunuz hissini verir. Yaklaştığınızda ise ipin çapraz dolanımlarından dolayı sırası çatlamış çömleği andırır (Görsel:1). Ancak sanatçının yeğenini konu alan portre, yapımında yalnızca çivi, ip ve ahşap kullanıldığı halde hayret uyandırıcı gerçekçi bir duyarlılığa sahiptir. Yamashita, portrelere odaklandığı *Constellation-Takımyıldızı* serisini, beyaz boyalı tahta zemin üzerine çakılmış galvanizli çivilere, kopmayan siyah renkli bir ipi tekrar tekrar dolayarak meydana getirir. Sonuç olarak bu portreler bizi bir insanın mum ışığı önündeki en doğal hallerinden biriyle tanışırır.

## ORİGAMİ ve GÖLGELER

Japon kültüründe kağıt katlama sanatı olarak adlandırılan “origami” ile, yine kökenleri Uzak Doğu'ya kadar uzanan “gölge sanatı”, Yamashita'nın bazı çalışmalarında bir araya getirilmiştir. Sanatçı, kağıt ya da kumaşı katlayıp, kırıştırarak oluşturduğu heykellerini belirli bir noktadan gelen sabit ışık altında gölge silüetler olarak sergilemektedir. Bu çalışmalardan biri “Origami”dir (Görsel:2). Renkli fotokopi kağıtlarını andıran, ancak kırıştırıldığında sabit kalma özelliğine sahip alüminyum katkılı Japon kağıdının kırıştırılması ile oluşturulmuştur. Belirli bir noktadan gelen ışık altında sergilendiğinde otuz kadar farklı yüzün gölge silüetlerini içerir. Her bir gölge farklı birer karakteristik yüze aittir.



Görsel: 2. Kumi Yamashita, 2011, “Origami”366x366x1cm. Kırıştırılmış Japon kağıdı, tek ışık kaynağı. gölge. American Express, New York City USA

Como-İtalya'da tarihi bir villada sergilenen “Peçe-Veil” ise, beyaz bir çarşafın kırıştırılması ile yoluyla oluşturulmuştur. “*Yer kaplamayan şeylere karşı ilgim var. Müzisyenleri kısıkıyorum. Çünkü onlar güzel notalarla bir odayı doldurabilir ve oradan ayrılırlarken de arkalarında hiçbir şey bırakmazlar*” (6) diyen Yamashita, bu sözleriyle bize, gölgeyi çalışmalarına neden ana malzeme yaptığının ipuçlarını verir. Aslında imrendiği müzisyenlere ne kadar yaklaştığı görülebilir. Işıklar söndürüldüğünde ve Yamashita kumaş parçasını eline alıp odayı terk ettiğinde geride hiçbir iz kalmayacaktır. Bu çalışmada her hangi bir sabitleyici kullanılıp kullanılmadığı bilinemese de, örtünün hemen yanı başında bedeni olmayıp, gölgesi olan bir kadının silüeti ile karşılaşılır (Görsel:3).



Görsel: 3. Kumi Yamashita, “Peçe”, 2013, 190x137x31cm. Işık, kumaş, gölge, Olmo Villasında geçici yerleştirme, Como İtalya.

Çalışmalarında ince bir mühendislik ortaya koyan sanatçı, kullandığı materyallerle beden inşa etmezken, hayalet bir bedenın gölgesini inşa eder. Bir mühendisten farklı olarak nesnenin değil, gölgenin inşasını gerçekleştirmektedir. Yamashita'nın bu çalışmalarını anlayabilmek için Japon yazar, Cuniçiro Tanizaki'nin gölgenin Japon kültüründeki önemine ilişkin şu sözleri dikkate değerdir: “*Biz güzelliğin nesnelere kendisinde değil, yarı karanlıkta, nesnelere arasında oluşan gölge oyununda aranmasından yanayız... Batıların Doğu'nun gizi dedikleri şey yani yadırgatıcı sessizlik, ancak gölgenin büyüğü gücü ile anlaşılabilir*” (8).

Yamashita'nın dingin çalışmaları, stratejik bir noktaya yerleştirilen bir ışık kaynağının altında kendisinin seçtiği materyalleri titiz bir çalışmayla ince ayarlar yapılarak oluşturulmuştur. Sanatçı, gölgelerini, bazen parçaları düzenleyerek, bazen malzemeyi keserek, kırıştırarak ya da yontarak oluşturur. Ancak onun gölgeleri bedensizdir. Bu bedensiz gölgeler, Bahadır'ın (1) deyişiyle “*insanlığın kendi yansımalarına has derin anlamı ancak gölgelerinde bulduklarını*” bize fısıldar.

Kumi Yamashita; “*Çalışmalarımnda kimi zaman ışık kullanarak gölgeden, kimi zaman da gölgeyi kullanarak ışıktan eserler yapıyorum. Ancak amacım her iki şekilde de ışık ve gölgenin uyumundan faydalanarak ortaya yaratıcı eserler çıkartmak*” diyor. (1). Işık ve gölgeyi kullanarak heykel yaptığını söyleyen sanatçı, tek veya birden fazla nesneyi tek ışık kaynağı ile olan ilişkilerine dayanarak inşa ettiğini, böylelikle çalışmanın tamamını maddi (objeler) ve maddi olmayan (manevi) (ışık ve gölge) her iki malzemedan oluşturduğunu ifade ediyor.





Görsel: 4. Kumi Yamashita, “Şehir Manzarası-CityView” 2003H250,W500,D5cm. Alüminyum sayılar, tek ışık kaynağı, gölge. Namba Parks Kulesi, Osaka Japonya.

Ahşap ya da alüminyumdan yapılmış küçük blokları düzenleyerek oluşturduğu kompozisyonlarına bir örnek ‘Şehir Manzarası’dır (Görsel:4). Japonya’da otuz katlı bir iş merkezinin ikinci katında sergilenen bu çalışma, ışık konumlandırıldıktan sonra, sabit ışık altında gerçekleştirilmiştir. (7). Yamashita, Japon hanımlarının nesnelere duyarlı dokunuşlarında olduğu gibi, bloklarını zarif ince hareketlerle, titiz bir çalışma disiplini ile yerleştirir. Yükseklikleri aynı olmayan, stratejik noktalara konumlandırılan her parça; bir puzzle gibi matematiksel bir zekâyla kurgulanan kompozisyonlarda net silüetlerin oluşmasına katkı sağlar. (Görsel:5).



Görsel: 5.. Kumi Yamashita “O’dan 9’a-0 to 9” 2011, 183x183x10cm. oyulmuş ahşap, tek ışık kaynağı, gölge.

Yamashita ‘Kozmos Açılımı’ adlı çalışmasından bahsederken; “Hayvanlar, çiçekler, insan ve diğerlerinden oluşan 25 ayrı biçimi origami yaparak katladım. Sonra katladığım kâğıtları açtım ve bir araya getirdim. Sonuç olarak bir varlığı diğeri ile bağlayan, sınırları belirsiz ve çizgilerden oluşan bir alan elde ettim” der (Görsel:6). Aslında Yamashita iki boyutlu gibi görünen –ancak rölyef kabartma olan-emaye bir yüzey üzerinde açık origami formları ile ışık-gölgeyi farklı bir bağlamda yeniden çalışmalarına dâhil etmiştir.



Görsel:6. Kumi Yamashita, Kozmos Açılımı-Unfolding Cosmos, 2015.

Kumi’nin kullandığı diğeri bir yöntem ise; ahşap ve alüminyum panelleri keserek ve yontarak oluşturduğu çalışmalarıdır. Bunlardan birisi olan “Planör”de, ışık yukarıda bir noktaya, kesilerek oluşturulmuş panel ise ışığa yakın bir konuma yerleştirilmiştir. Duvara düşen gölge, ayakları yerden henüz havalanmış, uçmakta olan bir kız çocuğunu göstermektedir. Oysa çocuğun bedeni ortada yoktur, tüm beden Kumi’nin yontarak oluşturduğu küçücük panelde gizlidir (Görsel:6). Bu, Yamashita’nın neden gölgeler inşa ettiğinin de yanıtıdır aslında: “Gölgeler, benim için hayatın farklı bir boyutunu sembolize etmektedir. Belki de bu boyut gölgeyi oluşturandan daha da gerçektir.” (2).



Görsel: 6. Kumi Yamashita, Planör, 2002

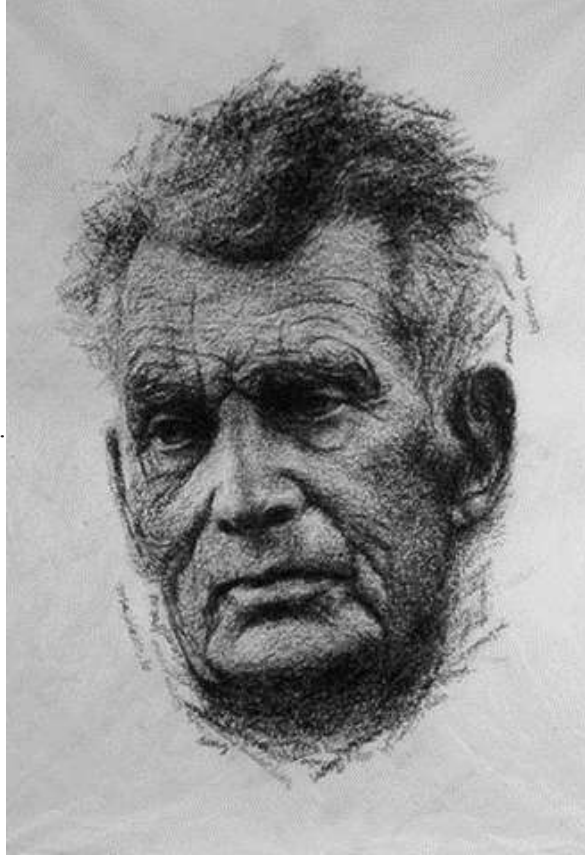


Görsel:8. Kumi Yamashita, “Diyalog”,1999

Yamashita, ‘Diyalog’ isimli çalışmasında kendi etrafında dönen hareket halindeki çalışmasının leyiciyle iletişim kurmasına arzulamaktadır. İki boyutlu bir malzemeden aynı kişiye ait pek çok silüet kesmiş olan Yamashita, yüzleri dairesel bir formda yerleştirip, onların bir motor yardımı ile dönmelerini sağlar. Animasyon mantığı ile kurgulanan bu çalışmada sırt sırta vermiş iki yüzün bir şeyler söylediği gölgeleri yardımı ile anlaşılabilir. Dudak okumayı bilebilen kimseler, dudakları kıpırdamakta olan silüet-gölgelerin sessizce “Benim adım Jenny” dediğini işitebilir (3) (Görsel:8).

## SÜRTME

Hemen hemen herkes ilkokul yıllarında bir bozuk paranın ya da diğer bazı dokulu nesnelerin yüzüne kağıt yerleştirerek ve pastelle ovarak doku elde ettiğini hatırlar. Yamashita, öz-portreler oluşturmak için kişinin kendisine ait, süresi dolmuş kredi kartlarını kullanarak aynı yöntemi kullanmaktadır. Beckett'in portresi, onun seçilen pasajlarından kendi el yazısı ile yapılan kabartmalı plakalarla yapılmıştır (9).



Görsel: 9. Kumi Yamashita, “*Kendi Sözcükleriyle Beckett- Beckett In His Own Words*” 2000 45x35cm Japon kağıdı, graphite, Theatre Cryptic, Glasgow, UK.

## SONUÇ

Kumi Yamashita, kendi kültürüyle barışık bir sanatçı olarak, doğunun geleneksel dinamiklerini evrensel söylemi olan pratiklere dönüştürerek, çağdaş bir dil yakalamıştır. Sanatçının çalışmaları, çok karmaşık argümanlar arasında dingin bir sadeliğe ulaşmış olmasından dolayı dikkat çekicidir. Amerika’da yaşamakta olan en başarılı kırk sanatçı arasında yer alması bunun bir göstergesidir. İster ışığı tartarak yaptığı yerleştirmelerinde, ister filografi ve origami ile yaptığı portrelerinde olsun Yamashita, insanî, dingin, yalın, damıtılmış tasarımlar ortaya koymaktadır. Onun çalışmaları iki gerçeğin mükemmel bir örneğini sunar: Şeyler her zaman görüldüğü gibi değil, daha metaforiktir ve yeni bir anlam keşfedebilmek için onlara farklı bir ışık altında bakmamız gerekir.

## KAYNAKLAR

1. Bahadır, Su (15 Şubat 2013). Kiminin Çöpü, Kiminin Sanatı, Milliyet Sanat. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/kiminin-copu--kiminin-sanati-/1403> Son Erişim Tarihi: 26.12.2013.
2. Butler, A. (2015) “*Interview with Kumi Yamashita by Andy Butler*” <http://www.designboom.com/art/kumi-yamashita-interview-03-05-2015/> Son Erişim Tarihi: 12.12.2015.
3. Causse, Nicholas (Dec, 2012). Artiste Japannaise: Kumi Yamashita, <http://www.youtube.com/watch?v=eKQx-8sTMZ8> Son Erişim Tarihi:26.12.2013.
4. Çalikoğlu, Levent (Mart 2004) İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı 540, p.52-53. Son Erişim Tarihi: 21.07.2016.
5. Kennicott, Philip (March 22, 2013). “*Boochever Portrait Competition Winners*” [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/boochever-portrait-competition-winners/2013/03/22/f0f19ff8-9308-11e2-a31e-14700e2724e4\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/boochever-portrait-competition-winners/2013/03/22/f0f19ff8-9308-11e2-a31e-14700e2724e4_story.html) Son Erişim Tarihi: 21.07.2016.
6. Landi, Ann (2008). Critics’ Pick: Kumi Yamashita, Artnews p.192. <http://www.kumiyamashita.com/biography> Son Erişim Tarihi: 26.08.2016.
7. Muse-USA (2011). More Than the Sum of Her Parts, Vol. 15, Number 4 April 2011 p. 40 E.P. <http://www.kumiyamashita.com/biography> Son Erişim Tarihi: 26.08.2016.
8. Sözer (2000). Işığın Metafiziginden Gölgenin Estetiğine, Sanat Dünyamız, Sayı:77,174
9. Yamashita, Kumi (2013) Kişisel web sayfası. <http://www.kumiyamashita.com/biography> Son Erişim Tarihi: 26.08.2016.
10. <http://filografimerkezi.blogspot.com.tr/2012/02/filografi-sanati.html> 21.06.2016 tarihinde alınmıştır.
11. <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/list/tag/kumi+yamashita> Son Erişim Tarihi: 03.01.2014.

## GELENEKSEL MOTİFLERİN GÖRSEL SANATLAR DERSİ ARACILIĞIYLA YAŞATILMASI ÜZERİNE İNCELEMELER

Hatice YUMAK<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Öğrt. Pursaklar Altınova Ortaokulu htc1606@hotmail.com

Neslihan YILMAZ TOPRAK<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Öğr. Gör. Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksek Okulu, neslihanyilmaz@hitit.edu.tr

### ÖZET

Araştırmanın amacı; Ankara ilinde sekizinci sınıfta eğitim gören öğrencilere geleneksel motiflerin batı resim tekniği ile uygulanmasını müteakip, bu uygulamanın geleneksel sanatlarımızın yaşatılmasında rolünün olup olmadığını araştırmaktır. Araştırmanın evrenini; Ankara Valiliğince alınan izin doğrultusunda Ankara/Pursaklar Altınova Ortaokulunda 2015-2016 eğitim-öğretim yılında sekizinci sınıfta eğitim gören öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise 8/A ve 8/B sınıflarında gönüllülük esasına göre seçilmiş otuz öğrencidir. Öz değerlendirme formu vasıtasıyla da anket tekniği kullanılmıştır. Belirlenen "Odamdan bir ilkbahar manzarası" konusu çerçevesi içerisinde öğrencilere tezhipte kullanılan geleneksel motifleri kullandırılarak resim çalışması yaptırılmış ve veriler elde edilmiştir. Sekiz ders saati yapılan uygulamanın sonunda öğrenciler öz değerlendirme formunu doldurmuşlardır. Öğrenciler, tezhip motifleriyle zengin kompozisyonlar oluşturmuş, çeşitli boyalarla, görsel düzenleme öğelerini ve ilkelerini dikkate alarak, renkli resim teknikleriyle çalışmalarını yapmışlardır. Elde edilen veriler doğrultusunda, öğrenciler, klasik geleneksel motifleri kopya etmek yerine onlardan yararlanıp, yorumlarını da katarak yaratıcı ve özgün eserler vermiş, geleneksel motiflerle batı sanatı tekniğinin birleştirilmesiyle, ulusal kimliği kaybetmeden eserler ortaya koymuşlardır. Ayrıca millî duygu ve düşüncelerin gelişmesinde öğrencilerin geleneksel sanatımızın öneminin kavranmasıyla bu sanata karşı farkındalıklarının artacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelime:** Geleneksel Motifler, sanat, geleneksel sanatlar, görsel sanatlar, sanat eleştirisi.

## STUDIES ON KEEPİNG TRADITIONAL MOTIVES ALIVE THROUGH THE COURSE OF VISUAL ARTS

### ABSTRACT

The aim of this study is to examine whether the application has a role on keeping our traditional arts alive or not after it is applied to traditional motives with the technique of western painting on eighth grade students in Ankara. Population of this study consists of 8th grade students in Ankara/Pursaklar Altınova Secondary School in the year of 2015-2016 education and training in the direction of Ankara Governorship. Sample of this study is thirty students who are selected voluntarily in the class of 8A and 8B. It is used Questionnaire by self evaluation form. It is had students make paintings within the given certain topic "A Spring Scene from my Chamber" by using traditional motives which is used in ornamenting art. At the end of the eighth course, students fill in self evaluation form. Students wrote productive compositions with ornamenting motives, and studied colorful painting techniques with various dyes taking notice of visual editing and principles. The resulting data shows that instead of copying the classic traditional motives, students gave creative and original works by using classic traditional motives and adding their interpretation and produce works by combination traditional motives and the technique of western art, without losing their national identity. Furthermore, it is thought that students awareness about our traditional art will increase by understanding importance of our traditional art with the development of nationalistic feeling and thought.

**Key Words:** Traditional motives, art, traditional arts, criticism of art.

## GİRİŞ

Her toplumun kendine özgü kültür birikimi, gelenek- görenekleri, dili, karakteri, rengi olduğu gibi halkın kendi içinden doğarak gelişen el sanatları bulunmaktadır. El sanatları, yararlılıkta güzelliği bağdaştırarak oluşturulan ürünlere denir. Müzik, oyun ve edebiyatın yanı sıra özellikle el sanatları, o toplumun kendine özgü değerleridir. Kültürel birikimin renklerle, biçimlerle ve çeşitli tekniklerle en içten ve tabî yansıması olan halk sanatları, bir kişinin malı olmadığı için, yapanları hep gizli kalmıştır. Yaratılan biçimler, motifler, renkler ve kompozisyonlar, kuşaklar boyunca aktararak bugüne gelmiştir. El sanatları bir milletin kültürel kişiliğinin en canlı belgeleridir. Yurdumuzda el sanatlarının çok zengin bir geçmişi vardır. El sanatlarımızdan bazıları tamamıyla bırakılmıştır. Bazıları ise son yıllarda çeşitli kurumlar ve kişilerce ele alınarak yaşatılmaya, geliştirilmeye ve tanıtılmaya çalışılmaktadır. Bu bilinçli çalışmalar genç kuşağa zengin bir kaynak olacaktır. Millî sanat beğenisine dayalı yeni ürünler yaratmada temel olacak bu değerler, çağdaş sanatın kavratılmasında da yardımcı olacaktır (Seçkinöz, Alpaslan, Komşuoğlu, İmer ve Etike, 1986, s. 64).

Görsel sanatlar dersinde tezhip sanatında kullanılan geleneksel motiflerimizin batı resim sanatı tekniğine uygun olarak verilmesine ilişkin yaptırılacak bu çalışmada sekizinci sınıf öğrencilerine geleneksel Sanatların tanıtılmak, öğretilmek, geleneksel sanatlardan "tezhip" sanatı yoluyla ulusal kültür aktarımı sağlanmak, batı sanatı tekniği kullanılarak yaratıcı ve özgün eserler ortaya çıkarmak istenmiştir.

### 1. Geleneksel Motifler

Türk sanatında kullanılan motifler tüm İslam dünyasında ortak olarak kullanılmıştır. Bu sebeple birçok toplumun katkısıyla gelişerek inanılmaz bir zenginlik, çeşitlilik ve iç içe geçmişlik arz eder. Bazı örnekler o derece farklı biçimlendirilmiştir ki motifin bir yaprak mı, bir çiçek ki veya bir rûmi mi olduğunu söylemek zordur. Bu gelişmiş motif birikimini gruplandırarak sıralamak yeni tasarımcılar için kısıtlayıcı olabilir. Bununla birlikte motifleri tanımak için tezhip sanatında en çok kullanılan motifler üç ana grupta toplanabilir: Bunlar, bitkisel motifler, Rûmiler ve geometrik motiflerdir. Bu temel gruplar ile birlikte; Geçme-zencerek, bulutlar, çintemani, hayvan figürleri, münhani, tığ ve nokta (durak) motifleri de kullanılan diğer motiflerdir. Tezhipler genel olarak yazıların süslemesinde kullanılır. Yazma eserler dışında özellikle mimari süslemede yazı başlı başına bir süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Yazının bir bezeme unsuru olarak kullanılması, estetik olarak tezyinata elverişli Arap harflerinin (İslam harfleri) farklı karakterlerle yazılmasıyla İslam sanatları içinde gelişmiştir. Yazı diğer süsleme motifleri ile mükemmel bir biçimde kaynaştırılarak sanatın hemen her alanında görülen eşsiz kompozisyonlar oluşturulmuştur (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 59).

#### 1.1. Bitkisel Motifler

Bitkisel motifler; yapraklar, stilize çiçekler, yarı üsluplaştırılmış bitkiler, natüralist bitkiler, ağaçlar olarak gruplanabilir. Stilize çiçekler farklı biçimleri ile hatâi, penç, goncagül, olarak değerlendirilebilir.

#### 1.2. Stilize Çiçekler

Üsluplaşmış çiçek ve motiflerin büyük önem taşıdığı Türk süslemesinde bir çiçeğin stilizasyonda birkaç şekil aldığı görülür. Buna göre bir çiçeğin dikine kesitinin stilizasyonundan hatâi, kuşbakışı görünüşünün üsluplaştırılmasından penç, profilden görünümünün stilizasyonundan ise yarı üsluplaşmış çiçekler (lale, karanfil, sümbül vb.) ortaya çıkar (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 66).

#### 1.3. Yarı Üsluplaşmış Çiçek

Yarı üsluplaşmış çiçekler çiçeğin, tabiattaki görünümüne yakın bir şekilde stilize edilmesiyle ortaya çıkar. Bu tarz motifler çiçeğin kaynağını tamamen gizlemez ve bakıldığında hangi çiçek olduğu açıkça belli olur. Yarı üsluplaşmış çiçekler ilk defa XV. yüzyıl sonlarından itibaren sure başlarında sade tasarımlar olarak görülür (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 74).

Üsluplaştırılmış olmalarına rağmen karakterini kaybetmeyen bu çiçekler, ayrı ayrı isimleriyle desen içinde fark edilirler. Bu özelliği sebebiyle, kompozisyon içinde yarı üsluplaştırılmış çiçekler kullanılırken her biri, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilmelidir. Karanfil, yaprağı ile kendi sapı üzerinde, gül, yaprağı ile kendi sapı üzerinde bulunur. Sadece ulama desen çiziminde ve pervazlarda bu kaideye uyulmadığı görülür. Bu farklılık, Karamemi'ye ai, Muhibbi Divanı (İÜK, 5467)'nin hâlkâr ve tezhibinde her çiçek kümesinin ayrı çıkışla çizilmesine sebep olmuştur. Sonsuzluk hissi uyandıran ulama desenler, burada yerini, birer birer bahçe havası veren ayrı ayrı çıkışlı ve farklı çiçek topluluklarına bırakmıştır (Birold ve Derman, 2001, s. 113).

#### 1.4. Natüralist Çiçekler

Doğal görünüşleriyle resmedilen natüralist çiçekler Osmanlı sanatında ilk kez XII. yüzyıl ve sonrasında, dış tesirlerin etkisiyle gelişen Barok ve Rokoko üslubunda görünür. Bu üslup, özellikle XIII ve XIX. yüzyıllarda benimsenmiş bir süslemedir. Aynı zamanda şükûfe tarzı olarak tanımlanan çiçek resimleri bolca yapılmıştır. Bu devrede desenlerde çok ince fırça darbeleri dikkati çeker. Süslemelerde çiçekler tek çiçek ve buketler şeklinde kitap sayfalarını ve ciltleri tezyin etmiştir. Vazolu, vazosuz buketler, rozetler, demetler, tek çiçeklerle çok renkli ve çeşitli birçok kompozisyon yapılmıştır. Osmanlı kültüründe ve sanatında natüralist üslupta ön plana çıkan bazı çiçekler vardır. Süslemelerde bahçe çiçekleri seçilerek kullanılmıştır. Bunların başında kullanım süresi ve alanı bakımından en yaygın görülen gül gelir. Onu ünlü laleler, karanfil, sümbül ve zerrin gibi çiçekler izler. (İ. Özkeçeçi ve Özkeçeci, 2007)

#### 1.5. Ağaçlar

Tabiatın vazgeçilmezi ağaçların Türk süslemeciliğinde önemli yeri vardır. Stilize olarak veya yarı üsluplaşmış biçimde resmedilen ağaçların başında çok güçlü bir simgesel anlatıma sahip olan "hayat ağacı" motifi gelir. Hayat ağacı çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde çok uzun süredir kullanılmıştır. Kutsal ağaç, dünya ağacı gibi isimlerle de anılan hayat ağacından başka, çiçek açmış ağaçlar (bahar dalları), servi ağacı, hurma ağacı süslemede sık tesadüf edilen ağaçlardır. ağaç motifleri tezhipte XVI. yüzyılın ikinci yarısında ferman tuğrası süslemelerinde sık görülür. Hayat ağacı çok eski dönemlerden itibaren büyük medeniyet çevrelerinde yoğun biçimde kullanılmıştır. ve her toplumun inanç sistemine göre farklı sembolik anlamlar taşır. Ölümsüzlüğü simgeleyen hayat ağacına eski Yakın Doğu sanatında, Orta Asya'da, Yahudilik ve Hıristiyanlık inancında yaygın olarak rastlanır. Eski Türk inanç sistemi Şamanizm'e göre hayat ağacı (şaman ağacı) dünyanın merkezini belirleyen, genellikle kuşlar ve kartallarla birlikte resmedilen bir simgedir. Tasvirlerde ağacı üzerinde yer alan kuşlar veya altındaki hayvanlar eski Türk kozmolojisindeki Dünya Planı'nda yer alan konulara ve çeşitli mitolojik mevzulara işaret eder (İ. Özkeçeçi ve Özkeçeci, 2007, s. 80).

#### 1.6. Rûmîler

Türk sanatının sevilen motiflerindedir. Kökenin hayvan ya da bitkisel olduğu hakkında çeşitli kanılar vardır. İspanya'dan Hindistan'a kadar yayılan ve yüzlerce türü olan rûmi motif de söz konusu tartışmalı formlardan biridir. Bazen bir hayvan kanadı veya vücudu, bazen de karmakarışık bitkisel formlar hâlinde "karşımıza çıkan bu motif "rûmi" adıyla anılır. İslamiyet'in kabulü ile hayvansal görünümünü tamamen kaybetmiş olan rûmi motifi, bitkisel bir yapılanmaya bağlayacak hiç bir ipucu yoktur. XIII. ve XIV. yüzyıllarda Anadolu Selçuklu eserlerinde birçok örneğin hayvanlarla birlikte uygulanması bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. rûminin; penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle bir arada kullanılmakta oluşu motife temel unsur sıfatı kazandırır. Diğer taraftan aynı motifin, süsleme sanatının her dalında müstakil kullanıldığı da görülür. Bu sebeple kompozisyon tipleri arasında rûmili desenin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Netice olarak rûmi, zengin ve itibarlı kullanılış nedeniyle hem üslup hem de süsleme sanatının temel bir unsuru kabul edilir (Aksu, 2015, s. 121).

#### 1.7. Geometrik Motifler

Tarihten önceki devirlere ait en eski süsleme şekli olan geometrik şekiller, hemen her kültürde görülür. Tarihte, önce çanak çömlek, gibi toprak kaplar üzerine çizilen ve tüm toplumlar için anlamlı ve önemli olan geometrik süslemeler, dekorasyonun en eski ve temel unsurlarıdır. Bütün kadim



medeniyetlerde, Orta Asya ve eski Ege-Akdeniz kültürü kadar Bizans'ta da görülen geometrik şekiller, İslam ülkelerinde tüm insanlık için geçerli olan basit geometrik simgeleri aşarak, derin ve karmaşık hesap işlerine dönüşmüş, hendese ürünü olan kompozisyonlar düzeyine ulaşmıştır. Geometrik desenler; kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava, altıgen ve yıldız gibi birçok yalın formun birleşmesinden meydana gelir. Türk süsleme sanatlarında İslam öncesi dönemde, Uygurlarda, Selçuklu, Beylikler dönemi ve Osmanlı sanatında varlığını kesintisiz olarak sürdüren geometrik şekiller en yaygın ve gelişmiş şekliyle Anadolu Selçukluları döneminde görülür. Geometrik kompozisyonlar bu dönemde, mimaride taç kapılarda, iç mekanlarda çinilerde, ahşap işlerinde minberlerde, halılarda yazma eserlerde, zahriye ve bordürlerde kısaca tüm alanlarda girift kıvrımdallarla güzelleşen, rûmi ve yazı ile bütünleşen başlıca süsleme unsurlarından biridir. (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 91).

### 1.8. Bulutlar

Türk tezmini sanatlarında önemli bir yer işgal eden bulut motifine çıkış yeri olarak Çin gösterilir. Türkler ise her konuda olduğu gibi sanatta da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları, sevdikleri tabiatı seçmişlerdir. Bu sebeple ister Çin'den alınmış olsun, ister bizzat kendileri çizmiş olsun, gerek kullanma tarzları, gerekse çizim şekilleri itibarıyla Türkler'de bulutun çıkış noktası tabiidir, diyebiliriz (Biro ve Derman, 2001, s. 153).

### 1.9. Çintemani

Çintemani, benek, pars beneği, üç top isimleriyle tanınır. Yan yana uzanan iki dalgalı şekil bize, kaplan ve pars postunu hatırlatır. Bu motif, özellikle XVI ve XVII. yüzyıl saray halılarında ve kumaşlarında, yine aynı yüzyıllarda, saray tarafından dokutturulan Uşak halılarında karşımıza çıkar. Orta Asya kökenli olduğunu bildiğimiz bu süsleme XVI. yüzyıldan sonra çini, kumaş, halı gibi el sanatı ürünlerinde kullanılmıştır. Biri üstte, ikisi altta üç benekten oluşan düzenleme dekoratif anlamda süsleyici olarak kullanılmıştır. Bazen beneklerin içine tek tarafa daha yakın çizilen daireler onların hilal şeklini almalarını sağlar. Timur devleti dönemi'ne ait sikkelerde görülen bu üç beneğe "Timuçin" adı verilir. Üç beneğin bir arada kullanıldığı örnekler olduğu gibi her iki motif ayrı ayrı kullanıldığı da görülmektedir (Aksu, 2015, s. 113).

### 1.10. Hayvan Figürleri

Türk sanatında görülen hayvan figürleri başlıca iki grup altında toplanmaktadır. İlk grup ejderler, Zümrüdü Anka veya Simurg adları ile tanınan efsanevi kuşlar, sfenk, harpi gibi yarı insan, yarı hayvan şeklinde yapılan efsanevi veya mitolojik hayvan motifleridir (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 106).

#### 1.10.1. Ejder

Kudret, bereket, uğur sembolü olarak resmedilen ejderi Türkler evren olarak isimlendirmiştir. Dede Korkut kitaplarında ejder dört ayaklı, iki kanatlı, yedi başlı uzun kalın kuyruklu olarak resmedilmiştir. Dört ayaklı ejder İslam sanatında Moğol istilasından sonra başlar. Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde bulunan saray albümünde görülen ejder çalışmaları genelde renksiz, tabiat içerisinde yapraklar arasında simurg ile mücadele ederken resmedilmiştir (Aksu, 2015, s. 115).

#### 1.10.2. Zümrüd-i Anka (Simurg)

Simurg anlam olarak Farsçada otuz ve kuş, "si-murg" kelimelerinden meydana gelmiştir. Otuz ayrı kuşun özelliğini taşıdığı anlamına gelmektedir. Son derece renkli ve süslü bir kuş olan simurga yeşil olduğu zannedilerek zümrüdü anka denilmiştir. Yazma eserlerde tezhipte hâlkârî süslemenin içinde yer almaktadır, dinî konuları içermeyen eserlerde uygulaması tercih edilmiştir. Kaf dağının arkasında yaşadığına inanılan simurg çok renkli iri gövdeli uzun renkli kuyruğu ile ihtişamlı bir kuştur (Aksu, 2015, s. 115).

## 1.11. Münhani

Kelime manası "eğri" demektir. Münhaniler, rûmilerde olduğu gibi bir sap üzerinde belirli aralıklarla devam etmeyip, birbirlerine yapışık kümeler halinde gelişirler. Kompozisyonlarda belirli bir hat takip etmeyip, daima birbirlerine yapışık olarak yerleştirilirler. İster bordür şeklinde, ister madalyonlar şeklinde olsun daima birbirinin arkasından çıkacak şekillerde çizilir. Simetrik olabildiği gibi tek bir şeklin sürekli tekrarı olarak da gelişebilen münhanilerin tahririnde nüans verilmez. Münhaniler, genel olarak rûmilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunan ayrıntılara benzer ve kendine has kademeli bir boyama tekniğinde renklendirilir. Her bir birim, en içten başlayarak koyudan açığa doğru aynı kalınlıkta aynı rengin tonlarıyla renklendirilir (İ. Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 120).

## 2.Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılan Teknikler

### 2.1. Renkli Resim Teknikleri

**Kuruboya:** Yapısı kurşunkalem gibi olan ve çizildiği zaman renkli izler bırakan kalemlere "kuruboya", bu boyalarla yapılan resimlere de "kuruboya resim" denir (Kılıçkan'dan aktaran Yılmaz, 2010, s. 44). Renklerin şeffaflığından dolayı öğrencilerin kalemi bastırarak çalışma isteği, geniş yüzeylerin boyanmasındaki yarattığı güçlük vb. nedenlerle yorucu olan ve dolayısıyla öğrencilerde isteksizlik yaratan bir tekniktir. Bu nedenle kuru boyaların boya malzemesi olarak kullanılması önerilmemektedir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 183).

**Pastel Boya:** Çeşitli markalarda kalem ya da tebeşir şeklinde olan boyalardır. Toz boyaların yapıştırıcı maddelerle sıkıştırılmasıyla oluşturulur. Yağlı ve kuru pastel olarak iki çeşidi vardır. İlköğretim okulları için yağlı pastel daha uygundur. Pastel boya çalışmalarında kalın ve yüzeyi grenli (dokulu) kağıtlar ile renkli fon kartonları tercih edilir. Çalışma anında açık renklerden - koyu renklere, arka plandan - ön plana doğru çalışılması renklerin çok fazla üst üste sürülmemesi gerekir. Çalışma yüzeyinin tamamının boyaya doyurularak renklendirilmesinin dışında, boyanın hafif sürülmesi ile kağıdın dokusundan istifade ederek de farklı güzellikler ortaya çıkartılabilir. Pastel boyaların üst üste sürülerek değişik renklerin aranması birtakım olumsuzları doğuracağından renk çeşidi bol olan markaların tercih edilmesi daha uygun olur (S. Buyurgan ve Buyurgan, 2001, s. 80).

**Sulu Boya:** Kapatıcı olmayan saydam bir boya türüdür. Renklerin açık değerleri beyaz boya katılarak değil su ile ilave edilerek elde edilir. Boyaya ilave edilen su miktarı, renklerin açıklık derecesini belirler. Beyaz renk kullanılmak istenen yerler ise boş bırakılarak kağıt beyazlığından yararlanır. Sulu boya çalışmasına kağıdın kalın bir fırça ya da süngerle ıslatılması ile başlanması kağıtta hoş dağılımlar elde edilmesini sağlar. Sulu boyalar, tüp içerisinde ya da her rengin ayrı bölmelerde yer aldığı kapaklı kutularda satılırlar. Değişik kalınlıkta sulu boya suluboya fırçaları (ucu yuvarlak), su kabı, fazla boyayı almak ve kağıdı ıslatmak vb. için sünger, eğer tüpteki sulu boyalar kullanılıyorsa palet gereklidir. Sulu boya ile çok değişik yöntemler kullanarak resimler yapılabilir. Bu durumda, malzemeler de ihtiyaca göre farklılıklar gösterecektir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

**Guaj Boya:** Kapatıcı özelliğe sahip, su ile inceltilebilir ve çabuk kuruyan bir boya türüdür. Okullarda kullanım açısından, kavanozda ve tüpte olanlar tercih edilir. Guaj boyada tercihe bağlı olarak ucu yuvarlak (suluboya fırçası) ve yassı (yağlı boya fırçası) fırçalar kullanılabilir. Renkler paletle sıkılarak ve palette karıştırılarak kullanılır. Yüzeye sürülüp kuruduktan sonra renk tonlarında bir miktar koyulaşma ve matlaşma olur. Kapatıcı özelliğe sahip olduğu için, boyamadan önce ayrıntılı çizimlere izin verir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

**Yağlı Boya:** Yağlı boya öncelikle renklerin parlaklığı ve eşsiz bir resim enstrümanı olmasını sağlayan özellikleriyle diğer resim tekniklerinden ayrılır. Hem gün ışığı ve zamanın etkileri karşısında önemli bir kalıcılık sunar hem de kremsi dokusunu kuruduktan sonra da korur (Cerver, 2003, s. 5). Yağlı boya resim boya kapatıcı özelliğine sahiptir. Kurşun kalem kullanmakta herhangi bir sakınca yoktur. Resme başlamadan önce eskiz, kroki yapmak resmin yapılması açısından kolaylık

sağlayacaktır. Yağlıboya tuvale sürülmeden önce ıspatula aracılığı ile iyice karıştırılır. Tüpün ağzı kapatıldıktan sonra boya yüzeye sürülür. Yağlı boya sürüldükten sonra kurumadan üzerine başka renk sürülmez. Ancak silinip tekrar boya sürülebilir. Koyu renkler kapatıcı özellik taşır. Yağlı boya yapılırken fırçayı temizlemeden kesinlikle aynı fırça ile başka bir boya sürülmemelidir. Yağlı boya çalışması bittikten sonra fırçalar temizlenip, kurulanıp bırakılmalıdır (Yaşar, 2000, s. 66).

**Tutkallı Boya:** Toz boya, beyaz plastik tutkal ve su karışımından elde edilir. Piyasada hazır olarak satılmaz. Toz boyalar, nalburlardan satın alınarak oldukça ucuza mal edilebilir. Kullanım esnasında her renk için ayrı bir kap (Bu iş için plastik bardaklar tercih edilebilir.) ve fırçalar gereklidir. Toz boyalar karıştırılarak değişik renkler oluşturulabilir. Karışımda kullanılan toz boyanın miktarı ne kadar az olursa o oranda açık tonlar elde edilir. Renk ve renk tonları seçimi, kuruduktan sonra boyanın bir miktar koyulaşacağı hesaplanarak yapılmalıdır. Özellikle koyu yüzeylerde, bu duruma daha çok dikkat edilmelidir. Geniş yüzeyleri geniş fırçalarla boyamak için ideal bir boyama tekniğidir. Kağıt, kumaş, alçı, ahşap, taş, duvar, plastik, cam gibi her çeşit yüzey üzerine uygulanabilir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

**Akrilik:** Su bazlı bir boya türü olmakla birlikte yağlı boya tekniğinin etkisini verir. Kapatıcı özelliğe sahiptir. Kuruduktan sonra su ile çözünmez. Öğrencilere geniş yüzeylerde, geniş fırçalar kullanarak diledikleri gibi çalışma imkanı da sağlar. Duvar, bez, kağıt, duralit vb. hemen her tür yüzey üzerinde kullanılabilir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

**Parmak Boya:** İsminden de anlaşılacağı gibi yüzey üzerine doğrudan parmakla sürülen, ancak fırça kullanımına da uygun bir boya türüdür. Satın alınabileceği gibi daha ekonomik olacak şekilde elle de hazırlanabilir. Nişasta (her türü olabilir.), ateşe dayanıklı bir kap içinde su ile eritilir. Ateşte sürekli karıştırılarak pişirilir. İçerisine çok az miktarda sıvı yağ ilave edilir. Muhallebi kıvamına gelen karışım, ayrı kaplara paylaştırılır. Her bir kaba farklı renkte toz boyalar eklenerek iyice karıştırılır. Özellikle küçük yaş çocuklarının parmak kasları gelişimine yardımcı olan ve özgürce uygulayabilecekleri bir boya türüdür. Parmak boya, büyük boy çalışmalar için de uygun bir malzemedir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

**Keçe Uçlu Kalemler (Marker, Flomaster):** İçinde mürekkep haznesi görevi yapan bit tampon bulunan, boya maddesi ile alkole benzer bir sıvının karışımı olan mürekkebin, keçe uç yoluyla çizim imkanı verdiği kalemlerdir (Yılmaz, 2010, s. 50). Farklı sayıda ve renklerdeki kalemlerin bulunduğu kutularda satıldığı gibi değişik kalınlıklarda ayrı ayrı da satın alınabilir. Yapılan hatayı düzeltme imkanı bulunmaması, çizgisel etkisinden dolayı yüzey boyamada çocuk açısından yorucu olması vb. nedenlerle, küçük yaş çocuklarına yalnızca keçe uçlu kalemler kullanılarak resim yaptırılmamalı; bunun yerine başka tekniklerle birlikte süsleme çalışmalarında kullanma imkanı tanınmalıdır. Ancak ileri yaşlarda keçe uçlu kalemlerle çizgisel ve grafiksel çalışmalar yaptırılabilir. Kalın ve yassı uçlu keçeli kalemler, değişik yönlerde tutularak farklı kalınlıklarda çizgiler oluşturabilir (Peşkersoy ve Yıldırım, 2011, s. 184).

### 3. Kültür-Sanat ve Kültür Mirasının Korunması

Kültür, insanın çevresinde oluşturduğu veya kurduğu her şeydir. Nerede ve hangi çağda olursa olsun insan tarafından yapılmış şeyler için bu terim kullanılır. İnsanların yeteneği ve yer yüzünün doğal kaynakları eşit olmadığından, her zaman bir halk diğerinden farklı bir kültüre sahip olmuştur. Hitit kültürü, Orta Anadolu kültürü, Balkan kültürü gibi (Mülayim, 1994, s. 91).

Ulusların tarihi gelişimi süreci içinde yarattığı maddi ve manevi değerlere kültür denir. Bu değerler, uygarlığın gerektirdiği bilim ve sanat dalları ile toplumun yaşamı için önem taşıyan din, duygu, düşünce, gelenek, ahlak, terbiye gibi kavramlardır. Kültür değerinin zamanla gelişmesi ve yücelmesi uygarlığın en önemli göstergesidir. Sanat da kültürün bir ürünü olduğuna göre bu alanda yapılan her gelişme, uygarlığa doğru atılan bir adımdır. Bir ulusu kültür değerlerinin gelişmesinde üç önemli etken bulunur: Bunlar; ulusun atalarında itibaren süregelen kültür değerleri, ulusun yerleştiği coğrafi alanlardan etkilendiği kültür değerleri, ulusun çağdaş gelişmeler ışığı altında etkilendiği kültür değerleridir. Kültür öğrenimdir, eğitimidir, zamanla kazanılan birikimdir. Atalarımızın Orta Asya'dan

Anadolu'ya gelişine kadar süregelen yaşamlarında, belli bir kültürün gelişimini görmekteyiz (Kılıçkan, 2004, s. 8).

Tepecik (2002)' e göre "Kültürün içinde dil, inanç ve töreler bulunur. Çünkü bunların tümü bir toplumun ortak değerlerini oluşturur. Sanat ise kültür kaynağından beslenen bir özelliğe sahiptir, çünkü sanatçı üreteceği eserlerini ilk önce yerel veya yöresel kültürüyle oluşturur, daha sonra evrensel kültüre ulaşmaya çalışır" (s. 12).

Sanatın görevi ile ilgili olarak, "Sanat doğru sözlüyse, çürük bir toplumda da olsa o toplumdaki çürümeyi yansıtmak zorundadır. " demek ve "Sanatın toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, dünyayı değiştirebileceğine ve değiştirmesine yardım etmesi gerektiğini" ifade etmektedir. Burada bir toplumun kültürünü yansıtmının, sanatın önemli bir misyonu olduğu anlatılmak istenmiştir. Dolayısıyla sanatın aynı zamanda, bir kültürün ve buna bağlantılı olarak medeniyetlerin de değiştirilmesinde etkin rol alabileceği anlaşılır (Fischer'dan aktaran Buyurgan ve Mercin, 2005, s. 17).

Kültürel miras, bir yandan tek bir mimari yapı ya da tarihî kalıntılar gibi maddesel formları; diğer yandan örf ve adet, sözlü gelenek, yaşam biçimi ve dil gibi maddesel olmayan öğeleri, kısaca geçmişten günümüze ulaşan somut ve somut olmayan kültürel ifadelerin tümünün tanımlandığı kültürel çevredir (Yılmaz'dan aktaran Demirci, 2008, s. 33).

Kültürel miras, geçmişle gelecek arasında köprü kuran, kimlik sorununu çözebilen, tarih ve aidiyet bilinci yaratan, kuşaklararası iletişimi sağlayan değerlerdir. Bu değerlerin yok olması ya da azalması toplumdaki iletişimi ve dayanışmayı zayıflatmakta, giderek kimlik bunalımı ya da bir yere ait olmama duygusunun ortaya çıkarmaktadır. Kültürel mirasın korunması ulusların kimlik sorunları tartışmalarının temelini oluştururken, söz konusu değerlerin insanlığın ortak mirası olduğu, başka bir ifade ile ulus ötesi bir niteliğe sahip olduğu bu çerçevede korunmaları gerekmektedir (Kiper, 2006, s. 15).

Kültür mirasına sahip çıkmak her şeyden önce bir tavır alıştır ve bu, geleceğe yönelik bir tavır alıştır. Yani; geçmiş elde tutularak bir yenilenme amaçlanmaktadır. Gelecekle ilgili kaygılar taşıyan her insan, her sınıf, her ulus, her toplum geçmişten vazgeçemez. Geçmiş, bugünü geliştirip geleceğin belirlenmesine yarayan tek hazinedir. Bu nedenle, kültürel mirasa sahip çıkmaya kalkmak, ideolojik bir tavır içine girmeye karar vermek demektir. Çünkü kültürel miras, belli bir bilme ve kavrama süreci içinde edinilmektedir, bu da gerek bireysel gerekse toplumsal açıdan bilinçle ilgili bir olaydır (Şölçün, 1982, s. 19). Bu bağlamda, öğrencilerin yaşadığı mekân ile güçlü bir bağ kurması, yaşadığı mekânın bir parçası gibi hissetmesi ve mekâna sahip çıkması, bu sayede yaşadığı çevreye karşı sorumlu olduğunu hissetmesi büyük önem arz etmekte (Yumak, 2014, s. 23) olup, öğrencilere kültürel mirasın korunmasının aşılmasında Millî Eğitim Bakanlığına ve öğretmenlere büyük görevler düşmektedir.

## YÖNTEM

### 1.Araştırma Modeli

Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi ile hazırlanan çalışma, öğrencilerin yapmış olduğu resimler, niteliksel olarak alt amaçlara cevap aranacak şekilde incelenmiş ayrıca öz değerlendirme formu vasıtasıyla da anket tekniği kullanılmıştır.

### 2.Çalışma Grubu

Ankara Valiliğince alınan izin doğrultusunda 2015-2016 eğitim-öğretim yılında Ankara /Pursaklar Altınova ortaokulunda 8.sınıfta eğitim gören 8/A ve 8/B sınıflarında gönüllülük esasına göre seçilmiş öğrencilerin 23'ü kız, 7' si erkek toplam 30 öğrenciden oluşmaktadır.

### 3.Veri Toplama Araçları

Öğrencilere gösterip yaptırma yöntemi ile geleneksel motifler yapıldıktan sonra belirlenen "Odamda bir ilkbahar manzarası" konusu çerçevesi içerisinde geleneksel tezhip motifleri

kullanılarak resim çalışması yaptırılmış ve veriler elde edilmiştir. Süreç sonunda öğrencilere doldurmaları için “Öz Değerlendirme Formu” verilmiştir.

#### 4.Verilerin Analizi

“Odamda bir İlkbahar Manzarası” konulu resim çalışmaları, araştırmanın amacına göre uzman görüşü alınarak yorumlanmış ve analiz edilmiştir. Öz değerlendirme formunun verileri ise “SPSS 18 İstatistik Paket Programı” kullanılarak analiz edilmiştir. Öz değerlendirme formunda her bir maddeye yönelik “Evet”; “Kısmen” ve “Hayır” seçenekleri bulunmakla olup, her bir seçeneğin puanlanması ise sırayla 3,2 ve 1 şeklindedir.

#### BULGULAR ve YORUMLAR

Öğrencilere konu (Odamdan bir ilkbahar manzarası) söylenmiş ve eserlerdeki motiflerden yararlanarak batı resim sanatı tekniklerini (guaj boya, pastel boya, kuru boya, keçeli kalem gibi) kullanarak 35x50 ebatlarındaki resim kağıdına resimlerini yapmaları istenmiştir. Öğrencilere öz değerlendirme formu uygulanmıştır.

#### 1.Öz Değerlendirme Formu Sonuçları

Madde 1: Çalışmamın hazırlık ve uygulama aşamasında diğer sanat alanlarının çeşitli ürünlerinden yararlandım.

Tablo 1. Çalışmanın Hazırlık ve Uygulama Aşamasında Diğer Sanat Alanlarının Çeşitli Ürünlerinden Yararlanılmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 1	F	%
Evet	22	73,3
Kısmen	8	26,7
Hayır	0	0

Öğrencilerin % 73,3'ünün, çalışmalarının hazırlık ve uygulama aşamasında diğer sanat alanlarının çeşitli ürünlerinden (müzik, anı, efsane vb.) yararlandıkları görülmektedir. Öğrencilerin %26,7'si kısmen cevabını vermiştir. Öğrencilerin tezhip sanatı ile yaptığı uygulamanın diğer sanat dallarından faydalanan öğrencilerin çokluğu faaliyete hazırlıklarının ve ilgilerinin yüksek olduğunu ve başarılı sonuçlar ortaya çıkmasını sağladığı değerlendirilmektedir.

Madde 2: Tezhip sanatında yer alan geleneksel motiflerin kültürümüzün özelliklerini taşıdığını öğrendim.

Tablo 2. Tezhip Sanatında Yer Alan Geleneksel Motiflerin Kültürün Özelliklerini Taşıdığını Öğrenilmesine İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 2	F	%
Evet	29	96,7
Kısmen	1	3,3
Hayır	0	0

Öğrencilerin %96,7'sinin tezhip sanatında yer alan geleneksel motiflerin kültürümüzün özelliklerini taşıdığını öğrendiği görülmüştür. Öğrencilerden sadece %3,3'ü kısmen cevabını vermiştir. Bu sonuç tezhip sanatının, öğrencilerin kültürleri hakkında bilgi sahibi olmalarına, geleneksel

sanatlarımızdan olan tezhip sanatındaki motiflerin, kültürümüzün özelliklerini taşıdığı öğrenmelerine yardımcı olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Madde 3: Çalışmamda neler yapacağımı zihnimde canlandırdım.

Tablo 3. Çalışmada Neler Yapılacağıın Zihinde Canlandırılmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 3	F	%
Evet	26	86,7
Kısmen	4	13,3
Hayır	0	0

Öğrencilerin %86,7'sinin çalışmasında neler yapacağını zihninde canlandığı, %13,3'ünün ise kısmen canlandığı görülmektedir. Öğrencilerin çalışmalarında neler yapacaklarını uygulama öncesi zihinlerinde canlandırmaları, uygulama sürecinde planlı olmalarını ve sonucunda başarılı ve özgün çalışmalar ortaya çıkarmalarını sağladığı değerlendirilmektedir.

Madde 4: Resim konusu içinde öğrendiğim motifleri nerede kullanabileceğimi tasarladım.

Tablo 4. Resim Konusu İçinde Öğrenilen Geleneksel Motifleri Nerede Kullanılacağıın Tasarlanmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 4	f	%
Evet	29	96,7
Kısmen	1	3,3
Hayır	0	0

Öğrencilerin %96,7'si yani büyük çoğunluğu resim konusu içinde öğrendiği motifleri nerede kullanabileceğini tasarlamıştır. Bu sonuca göre öğrenciler, resim konusu içinde öğrendikleri motifleri nerede kullanacaklarını tasarladıkları için verilen konu çerçevesinde geleneksel motifleri kullanarak amaca uygun kompozisyonlar oluşturmuşlar ve sonucunda başarılı çalışmaların ortaya çıktığı değerlendirilmektedir.

Madde 5: Zihnimde canlandırdıklarımı görselleştirdim.

Tablo 5. Zihinde Canlandırılanların Görselleştirilmesine İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 5	f	%
Evet	27	90
Kısmen	3	10
Hayır	0	0

Öğrencilerin %90'ı zihninde canlandırdıklarını görselleştirmiş, % 10'u ise kısmen görselleştirmiştir. Öğrenciler zihinlerinde canlandırdıklarını, tasarladıklarını görselleştirmekte başarılı oldukları değerlendirilmektedir.

Madde 6: Verilen konuya uygun kompozisyon oluşturdum.

Tablo 6. Verilen Konuya Uygun Kompozisyon Oluşturulmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 6	f	%
Evet	27	90

Kısmen	3	10
Hayır	0	0

Öğrencilerin % 90'ı verilen konuya uygun kompozisyon oluşturduğu, (düşündüğü) %10'unun ise kısmen oluşturduğu görülmektedir. Bu sonuç bize, öğrencilerin kendilerini başarılı bulduklarını ve sürecin başarılı olduğunu göstermektedir.

Madde 7: Zihnimde canlandırdıklarımı görselleştirmekten mutluluk duydum.

Tablo 7. Zihinde Canlandırılanların Görselleştirilmesinden Mutluluk Duyulmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 7	f	%
Evet	28	93,3
Kısmen	2	6,7
Hayır	0	0

Öğrencilerin % 93,3'ünün zihninde canlandırdıklarını görselleştirmekten mutluluk duyduğu görülmektedir. Bu sonuç yapılan uygulama çalışmalarının başarılı olduğunu, öğrencilerin süreç içinde zihninde canlandırdıklarını resimlerine de yansıtmaktan, amaçlarına ulaşmaktan mutluluk duyduklarını göstermektedir.

Madde 8: Arkadaşarımla iş birliğinde bulundum.

Tablo 8. Arkadaşlar ile İş Birliğinde Bulunulmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 8	F	%
Evet	19	63,3
Kısmen	10	33,3
Hayır	1	3,3

Öğrencilerin %63,3'ünün arkadaşlarıyla iş birliği içinde bulunduğunu, %33,3'ünün kısmen iş birliği içinde bulunduğu, % 3,3'ünün yani bir kişinin ise iş birliğinde bulunmadığı görülmüştür. Süreç içerisinde arkadaşlarıyla iş birliğinde bulunanlar sınıfın yarısından fazladır. Diğerleri ise kısmen de olsa arkadaşlarıyla iş birliği içinde bulunmuşlardır. Öğrenciler hakkında, birbirleri ile iletişimleri, sosyal yönleri kuvvetli diyebiliriz. Sadece bir kişi bireysel çalışmayı tercih etmiştir.

Madde 9: Çalışmamda tezhip sanatı geleneksel motiflerinden, günümüz tezhip sanatçılarına ve resamlara ait eserlerden yararlandım.

Tablo 9. Çalışmada Tezhip Sanatı Motiflerinden, Günümüz Tezhip Sanatçılarına ve Ressamlara Ait Eserlerden Yararlanılmasına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Madde 9	F	%
Evet	28	93,3
Kısmen	2	6,7
Hayır	0	0

Öğrencilerden %93,3'ünün çalışmalarında tezhip sanatı geleneksel motiflerinden, günümüz tezhip sanatçılarına ve resamlara ait eserlerden yararlandıkları görülmektedir. Bu sonuçtan, öğrencilerin tezhip sanatını birebir taklit etmediğini, geleneksel motiflerinden, günümüz tezhip sanatçılarına ve resamlara ait eserlerden yararlanarak özgün çalışmalar ortaya çıkardıkları ayrıca yaptığı uygulamaya ilgi seviyesinin yüksek olduğu değerlendirilmektedir. Öz değerlendirme

formundan elde edilen veriler doğrultusunda, öğrencilerin yapılan uygulamadan memnun kaldıkları değerlendirilmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada geleneksel tezhip sanatının batı resim tekniği ile uygulanmasını müteakip, tezhip sanatında kullanılan geleneksel motiflerin yaşatılmasında rolünün olup olmadığını incelenmiştir. Batı sanatı tekniği kullanılarak, ortaokul sekizinci sınıf öğrencilerinin, klasik tezhip eserlerini kopya etmek yerine geleneksel motiflerden yararlanarak, kendi yorumlarını da katarak yaratıcı ve özgün eserler vermesi sağlanmıştır. Öğrencilere, geleneksel motiflerin batı resim tekniği ile uygulama çalışmasının, geleneksel sanatlarımızın yaşatılmasındaki rolünü de etkin bir şekilde öğretilmesinin yanında geleneksel sanatlarımızdan tezhip sanatı ile batı sanatı tekniğinin birleştirilmesini ve ulusal kimliğini kaybetmeden öğrenciler, yaratıcı ve özgün eserler ortaya çıkarmıştır.

Çalışma sürecinde öğrenciler, daha önce duymadıkları, bilmedikleri geleneksel sanatları öğrendiklerini ve hem motifleri çizmekten hem de onlardan yararlanarak özgün resimler yapmaktan mutlu olduklarını, günlük hayatta geleneksel sanatların motiflerini gördüklerinde tanıdıklarını, bazı öğrenciler de motiflerin isimlerini hatırladıklarını belirtmişlerdir.

Çalışma sonucunda ortaya çıkan resimlerde öğrencilerin, beğendikleri, sevdikleri tezhip motiflerini belirlenen "Odamdan bir ilkbahar manzarası" konusuna uygun kullandıkları ve resimlerini batı sanatı teknikleriyle yaptıkları görülmüştür. Öğrenciler, motiflerle zengin kompozisyonlar oluşturmuş, çeşitli boyalarla, görsel düzenleme öğelerini ve ilkelerini dikkate alarak, renkli resim teknikleriyle resimlerini tamamlamışlardır.

Yaptıkları çalışmayı, kendilerini etkileyen ve hayal güçlerini harekete geçiren bir çalışma olarak görmüşlerdir. Ayrıca geleneksel sanat ile batı sanatının birleştirilmesi sayesinde kültürel bir etkileşim sağlanmıştır. Bu kapsamda, görsel sanatlar dersine ilgi ve alakanın artırılmasında da faydalı olduğu değerlendirilmektedir.

Öğrenciler görsel sanatlar dersinde, tezhip sanatı sayesinde geçmiş ile bir bağ kurmakta tarihsel ortak değerlerin kendileri için birleştirici bir unsur olduğunu kabul etmektedir. Bu doğrultuda öğrencilerin millî duygu ve düşüncelerin gelişmesinde ve millî bilinç oluşturmada yapılan uygulamanın faydalı olduğu değerlendirilmektedir.

Öğrencilerin, yaptıkları resimlerdeki kullanmış oldukları motifler, iç duygularını da yansıtmakta olup, bu durum öğrencinin fikirlerinin, değerlerinin, hislerinin ve davranışlarının dışavurumunu göstermektedir. Araştırma ve uygulama sayesinde öğrencilerin tezhip sanatına ve geleneksel motiflere karşı bakış açılarının olumlu olduğu ve farkındalıklarının arttığı değerlendirilmektedir.

Ortaya çıkan bu sonuçlar doğrultusunda yapılabilecek öneriler ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Öğrencilerimizin geleneksel sanatları öğrenmelerinin, çağdaş sanat anlayışına uygun olarak yorumlamalarının, klasik eserleri taklit etmek yerine klasik eserlerden faydalanarak yaratıcı özgün eserler ortaya çıkarmalarının, tezhip sanatının yaşatılmasına hizmet etmenin ve tezhipteki motiflerden de yararlanarak öğrencilerimize ulusal kültürümüzün aktarılmasının, tezhip sanatı ile batı sanatının birleştirilmesinin sağlamanın en iyi yerlerinden biri de görsel sanatlar dersidir. Ortaokul görsel sanatlar dersi müfredatında ve yıllık planlarında kazanımlar doğrultusunda yapılacak olan etkinliklerde ve her kademedeki geleneksel sanat dallarına daha çok yer verilmelidir. Bu nedenle Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı'nca geleneksel sanatların ortaokul eğitimi müfredatında eklenmesinin,

2. Geleneksel bir Türk sanatı olan tezhibin Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda görsel sanatlar derslerinde de öğrencilere batı sanatı teknikleri ile harmanlanarak çağa uygun öğretilmesi amacıyla görsel sanatlar öğretmenlerine, Millî Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme ve Geliştirme Genel Müdürlüğü'nce geleneksel sanatlara yönelik hizmet içi eğitim kursu veya özel atölyelerde eğitim imkanı sağlanmasının,



3. Öğrencilere kültürlerini tanımak, geleneksel sanatları sevmelerini sağlamak, geçmişle olan bağlarını kuvvetlendirmek ve geçmişimizdeki eserleri çağdaş sanat teknikleriyle yorumlama ve karşılaştırma imkanı sağlamak için Millî Eğitim Bakanlığı'nca öğrencilerin yaşlarına ve seviyelerine göre Etnoğrafya Müzelerine ve geleneksel sanatlar sergilerine geziler düzenlenmesi ve bu gezilerin masraflarının bakanlıkça karşılanması,

4. Geleneksel sanatların gerek öğrenciler gerekse de öğretmenler tarafından öğrenilmesi amacıyla halk eğitim merkezleri veya sivil toplum kuruluşlarıyla ortak sergi, sunum, seminer vb. etkinliklerin yapılmasının,

5. Öğrencilerin ve insanların sosyal yaşantılarında sıkça buldukları mekânlarda (Alışveriş merkezleri, toplu taşıma araçları vb.) tezhip sanatı ile ilgili afişler, sinevizyon gösterileri, sergiler vb. faaliyetlerin yapılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

## KAYNAKÇA

Aksoy, Ş. (2006). Yöntem ve teknikleriyle görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar. V. Özsoy (Ed.), Renk bilgisi ve renkli çalışmalar içinde. (s. 47-66). Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği.

Balcı, F. (2013). Sanat eleştirisine giriş. İstanbul: Kriter.

Balcı, Y. B. (2005). Estetik. Ankara: Gündüz Eğitim.

Balcı, Y. B. & Say, N. (2003). Temel sanat eğitimi. İstanbul: Ya-Pa.

Biol, İ. A. & Derman, Ç. (2001). Türk tezyini sanatlarında motifler. İstanbul: Kubbealtı.

Biol, İ. A. (1997). Geleneksel sanatların eğitimdeki yeri ve önemi. Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu bildirileri, 195-197.

Buyurgan, S. & Buyurgan, U. (2001). Sanat eğitimi ve öğretimi. Ankara: Dersal.

Döl, A. (2009). İlköğretim ikinci kademe 8. sınıf görsel sanatlar dersinde "eser analizi" etkinliğinin, sanat eleştirisine yönelik bilgisayar destekli öğretimi ve örnek cd tasarımı. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

İnalöz, Ş. (2007). Tezhip motifleri [Resim]. Özel koleksiyon, Ankara.

Kılıçkan, H. (2002). Tarih boyunca bezeme sanatı ve örnekleri. İstanbul: İnkılap.

Özkeçeci, İ., & Özkeçeci, Ş. B. (2007). Türk sanatında tezhip, İstanbul: Seçil.

Özsoy, H. N. (2013). Tezhip sanatında kullanılan bitkisel motiflerin kökenleri. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

Özsoy, V. (2003). Görsel sanatlar eğitimi resim-iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri. Ankara: Gündüz Eğitim.

Özsoy, V. (2006). Yöntem ve teknikleriyle görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar. V. Özsoy (Ed.), Genel bilgiler içinde (s. 10-23). Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği.

Teber, D. (2010). Geleneksel Türk sanatlarımızdan tezhip, hat ve minyatürün çağdaş Türk resmine yansıması. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

Tepecik, A. (2002). Grafik sanatlar. Ankara: Detay.

Uçak, P. D. (2002). Türk minyatür sanatının öğretilmesi ve yaşatılmasında sanat eğitiminin rolü ve önemi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, M. (2005). Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar. Ankara: Gündüz Eğitim.

Yılmaz, M. (2010). Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri. K. Artut (Ed.), Sanat eğitiminde motivasyon / sanat eğitiminde kopya ve taklit / görsel sanatlarda teknik ve yöntemler içinde (s. 193-221). Ankara: Anı.

**Ek 1:** Araştırmaya katılan çocuklarının "Odamdan bir ilkbahar manzarası" konulu resimlerinden örnekler



**Resim 1 Öğrenci Çalışması**



**Resim 2 Öğrenci Çalışması**



**Resim 3 Öğrenci Çalışması**



Resim 4 Öğrenci Çalışması



Resim 5 Öğrenci Çalışması



Resim 6 Öğrenci çalışması



Resim 7 Öğrenci Çalışması



Resim 8 Öğrenci Çalışması



Resim 9 Öğrenci Çalışması



**Resim 10 Öğrenci Çalışması**



**Resim 11 Öğrenci Çalışması**



**Resim 12 Öğrenci Çalışması**

## TEKİRDAĞ'IN KÜLTÜREL MİRASI DOKUMA GÖYNEKLERİ ve ENTARİLERİ

Dilber YILDIZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Öğr.Gör., Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Giyim Üretim Teknolojisi

Esin SARIOĞLU<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Prof. Dr., Beykent Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı,

### ÖZET

Türk kültürünü yansıtan el sanatları içerisinde yer alan dokumacılık sanatı, da kültürel miraslarımız arasında önemli yere sahiptir. Anadolu'da varlığını devam ettiren, kirkitli dokuma çeşitlerinden cicim ve mekikli dokuma çeşitlerinden dimi tekniğini bir arada gördüğümüz ender dokumacılık sanatı örneklerinden biride Tekirdağ ili dokumalarıdır.

Bu araştırma, Tekirdağ ili Karacakılavuz yöresi üretilen dokumalar ile, 1884-1885 yıllarında Bulgaristan'ın Sevlievo kentine bağlı Kruşva (Krushevo) ve Sennik (Çadırılı) köylerinde yaşayan Türklerin bir kısmının, Tekirdağ'ın Karacakılavuz yöresine gelirken getirdikleri göynekler incelenmiş, günümüze uyarlanmıştır. Yörede dokunan dokumalarla özgün modeller dikilmiştir.

Kalın pamuk ipliğinden el tezgahında dokunan, üzerine el işlemesi nakışları olan,yakası açılmadan sandığa konulan ürünlerin malzeme desen renk araştırmaları ve tanıtımı yapılmıştır.

Çalışmada, tarama ve betimleme modeli kullanılmıştır. Karacakılavuz yöresi evren olarak belirlenmiş, örneklem ise Karacakılavuz yöresinde dokuma yapan bireylerden ve incelenen dokuma örneklerinden ve göyneklerinden oluşmuştur.Kullanılan araç gereç,teknik, desen ve kompozisyon özellikleri belirlenmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda, üretimi azalmış ,unutulmaya yüz tutmuş yöresel ve geleneksel dokumaları günümüz tekstil ve modasına uyarlayarak ilimize yeni bir üretim kolu açıp,dokumacılığın tekrar canlandırılmasını, gerek aile içi gerekse de atölyeler kurularak, yöremizde bu sanat ve zanaatı canlandırarak, milli değerleri güncel yaşam içinde tekrardan canlandırmak, iş kolu yaratmak amacıyla bu çalışmalar yapılmıştır.

## CULTURAL HERITAGE OF TEKİRDAĞ: SMOCK SHIRTS AND DRESSING GOWNS

### ABSTRACT

Textile manufacturing, being one of the handicrafts representing Turkish culture, holds a significant role within cultural heritage. Although being scarcely seen together, light rug, which is a kind of loom reed weaving still sustained in the Anatolia, and twill, which is one of gripper shuttle weaving techniques, are exemplified together in Tekirdağ local textiles.

This study has focused on and adapted fabrics woven in Karacakılavuz district of Tekirdağ province as well as smock shirts imported to Karacakılavuz by some Turkish immigrants originally inhabited in Krushevo and Sennik villages of Sevlievo district located in Bulgaria, during the years 1884-1885. These local fabrics have been used to sew authentic models.

During the study; hand-woven products with broidery on, which were made of thick cotton fibres and stored in hope chest before being worn have undergone through material, pattern and colour analyses while being also exhibited.

The research has been based on literature review and the descriptive model. Karacakılavuz district has been identified as the research universe and the sampling has comprised hand-weavers in that area besides their woven fabric samples and shirts. Tools and equipment, techniques, patterns and composition features have been determined.

The study has adapted local and traditional fabrics, scarcely manufactured and being nearly forgotten, into contemporary textile industry and fashion. The research has brought about a new industry for the province via the revival of weaving industry either as home production or by establishing workhouses. The study has also revitalized national values in daily routines through this new industry

## 1. TEKİRDAĞ'IN TARİHÇESİ

Tekirdağ ilinin bilinen en eski ismi BİSANTHE'dir. Bu dönemde kullanılan bir diğer isimde RODOSTO'dur. Kentin RODOSTO olarak anılması Ortaçağ'da da sürer. Rodosto adı Rodosçuk'a dönüşmüş ve XVIII. Yüzyıla değin böyle kullanılmıştır. Rodosçuk sonradan Tekfurdağ adıyla anılmaya başlanmış, Cumhuriyetten sonra 1927'de olduğunda TEKİRDAĞ adını almıştır. Serez(2005):11



Resim 1: Eski ve Yeni Tekirdağ Fotoğrafı Kaynak: Tekirdağ Valiliği, 2013

Tekirdağ ili, coğrafi konumu dolayısıyla stratejik önen taşıyan, Anadolu ile Balkanlar arasında, geçit bölgesi oluşturmuştur. Osmanlı devrinde padişahlar yörenin Türkleşmesini sağlamak için, yörük beylerine toprak ve görev vererek, Tekirdağ iline yerleşmelerine yardımcı olmuşlardır Evliya Çelebi Tekirdağ için "Topkeşan yörük beylerinin tahtgahıdır" der. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş devrinde çok sayıda Türk boyları Tekirdağ ili topraklarına yerleştirildiklerinden, bugünkü köy ve çiftlik isimleri arasında Oğuzlar'a, Avşarlar'a, Danişmentler'e, Dulkadirli'ler'e, Karamanlar'a, Saruhanlar'a, Karasi Oğulları'na ait olanları bulunmaktadır. 14. Yüzyılın ortasında 1357'de Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa tarafından Osmanlı coğrafyasına katılan Tekirdağ, Rumeli'de fethedilen ilk şehirlerdendir. Tekirdağ Valiliği(2004)

## 2. KARACAKILAVUZ YÖRESİ



Resim 2: Karacakılavuz Yöresi

Karacakılavuz, Marmara Bölgesi'nde yer alan Tekirdağ iline bağlı bir mahalledir. Tekirdağ'ın merkezine 32 km uzaklıktadır. 1884-1885 yıllarında Bulgaristan'ın Sevlievo kentine bağlı Kruşva (Krushevo) ve Sennik (Çadırlı) köylerinde yaşayan Türklerin bir kısmının, Tekirdağ'ın Karacakılavuz beldesine geldikleri ve burayı mesken tuttıkları kaynaklarda geçmektedir. Yöre 1971 yılına kadar muhtarlıkla yönetilmiş, 6 Haziran 1971 tarihinde belediye teşkilatının kurulmasıyla, belde haline gelmiştir. 2014 yılında Tekirdağ'ın Büyükşehir olması nedeniyle ile mahalle olmuştur. Karacakılavuz beldesinin geçim kaynağı, hayvancılık, tarım ve ufak sanayidir. Serez(2007):159

Bunların yanı sıra, halkın özellikle de kadınları boş zamanlarını değerlendirmek hem de aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla, yer döşemesi için hasır, kilim, cacala, namazlık, eşya taşımak amacı ile heybe, çanta dokudukları bilinmektedir. Karacakılavuz beldesi insanların, dokumalarında, Rumeli'ye geçen cemaatlerin kullandıkları motifleri örnek alarak dokumalarına işledikleri görülmektedir.



Yörede dokumacılığın devam ettirilmesi amacıyla, ilk dokumacılık kursu 1940 yılında devlet tarafından açılmıştır. Daha sonra 2004 yılında biri Tekirdağ il Kültür Müdürlüğü'nde bir diğeri de Karacakılavuz beldesinde, Belediye Başkanlığı bünyesinde olmak üzere, iki ayrı dokuma atölyesi açılmıştır. Ancak Tekirdağ'da yer alan atölye, 2011 yılında kapanırken, Karacakılavuz'daki de kapatılmıştır.

### 3. KARACAKILAVUZ DOKUMALARI

Dokuma yapılırken, atkı ipliğinin sarıldığı ve atkı iplerinin, çözgü ipleri arasından geçirilmesini kolaylaştıran, iki ucu sivriltilmiş, çoğunlukla ahşap malzemeden yapılan alete mekik ve bu aletle dokunan dokumalara da mekikli dokumalar denir. Aytaç(1989):146

Mekikli dokumayla yapılan dokumaların bir grubunu da dimi dokumalar oluşturmaktadır. Dimi dokumalar, dört pedallı yatay tezgahlarda, atkı ve çözgü iplerinin kullanılmasıyla yapılan ve mekiğe sarılı atkıların, çözgüler arasından atlamalı bir şekilde geçirilmesiyle, elde edilen verev görümlü yüzeye sahip dokumalardır. Cicim ise dokumalardaki atkı ve çözgü sisteminden ayrıca renkli desen ipliklerinin de kullanıldığı bir dokuma türüdür. Acar(1982)



Resim:3.Dokuma Tezgahı

#### 3.1.Yapım Teknikleri

Dimi dokumalar, bez ayağı dokumalar gibi çözgü ve atkı ipliklerinden meydana gelmektedir. Aralarındaki fark, bez ayağı dokumanın düz, dimi dokumanın ise verev görümlü zemine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Dimi dokumalar, motifli ya da motifsiz olarak, dokumaları nedeniyle iki farklı teknik kullanılarak yapılmaktadır.

Motifsiz Dimiler : Yalnızca atkı ve çözgü iplerinin birbirlerine, verev bir görünüm oluşturacak şekilde sarılmasıyla meydana getirilen dimi tekniğidir. Motife yer verilmeyen bu dokumalarda, deniz kabuğu, ayna yada para kullanarak hareketlilik sağlanmaktadır.

Motifli Dimiler:Dimi ve cicim tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla yapılmaktadır. Dimiyle meydana getirilen dokuma zemini, üçüncü bir ip kullanılarak yapılan cicim teknikli motiflerle bezenmektedir.



Resim:4.Motif Örnekleri

### 3.2.Karacakılavuz Dokumalarının Özellikleri

Karacakılavuz el dokumalarında, kirkitli dokuma çeşitlerinden biri olan ‘Cicim’ motifleri dimi dokuması ise zemin dokumasını meydana getirir. Ayrıca bez ayağı (düz bez dokuma) tekniği ile yörede ‘cecala’ denilen çizgili dokumalar ve ‘çergi’ denilen yün yer yaygıları da yapılmaktadır.

Dimi dokumalar yüzeyinde bulunan atkı ve çözgü ipliklerinin yoğunluğuna göre atkı dimisi, çözgü dimisi ve çift yüzlü veya iki taraflı dimi olmak üzere üç şekilde gruplandırılır. Yörede dokumaların en önemli özelliği, zeminlerin dimiyle meydana getirilmesi ve yüzeylerin de cicim ile meydana getirilen motiflerle bezenmeleridir. Yapılan dokumaların zemininde kullanılan, yörede şayak örgü olarak isimlendirilen dimi dokumalar 4 çerçeve ve dört ayaklı ahşap dokuma tezgahlarında dokunmaktadır.



Resim:5.Düzen Tezgahı ve Ayakları

Bu tezgahların yapımında, dayanıklı olmalarından dolayı meşe, çam ya da gürgen ağaçları tercih edilmektedir. Tezgah, düzeneğin sabit durmasını sağlayan denge ayakları, çözgü iplerinin sarıldığı ön ve arka marmar, çözgü iplerinin birbirinden ayrılmasını sağlayan gücü, atkı iplerinin sıkıştırılmasını sağlayan tefe, çözgü iplerinin sıralı bir şekilde kaldırılmasını pedallar tarafından sağlar. Tezgaha gerilmiş olan çözgü iplerini girmek için kullanılan gericek adı verilen parçalardan oluşmaktadır.

Dimi, dört pedallı tezgahlarla yapılabilen bir tekniktir ve atkı iplerinin çözgü iplerinin arasından atlamalı şekilde geçirilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Bu dokuma türünde, atkı iplerinin çözgü iplerinin arasından geçirilmesi sırasında pedallar ikişer ikişer kullanılmaktadır. Önce sağ ayak birinci, sol ayak üçüncü pedala basılarak atkılar, çözgüler arasından geçirilir, daha sonra sağ ayak ikinci sol ayakta dördüncü pedala basılarak atkı ipleri geri döndürülmektedir. Böylece dokuma yüzeyinde diyagonal bir görünüm elde edilmektedir.

### 3.3.Dört Gücülü Dimide Dokuma Sıra Tahar

Atkı ve çözgü iplerinin, iplikleri eşit aralıklarla kesiştikleri bez dokuma veya atkı yüzlü dokumada, atkı iplikleri arasına renkli desen iplikleri sıkıştırılarak, dokuma yüzeyinde kabartma desenler oluşturma tekniğidir. Yörede yapılan dokumalarda ise bu işlem çözgü ipliklerinin üzerine dimi dokuma yapılırken, uygulanacak motifin durumuna göre renkli desen iplikleri, dokumanın arkasından önüne geçirilir ve belirli atlamalar yapılarak tekrar arkada serbest bırakılır. Dokumanın tüm eni boyunca değişik renk ve biçimdeki motifler içinde atlamalar yapıp, iplikler arkaya verildikten sonra çatkı iplikleri geçirilerek sıkıştırılır. Motifler tamamlanmaya kadar her sırada aynı işlem yapılarak dokuma bitirilir.



Resim:6.Dokuma Örnekleri

### 3.4. Kullanılan Malzemeler ve Araçlar

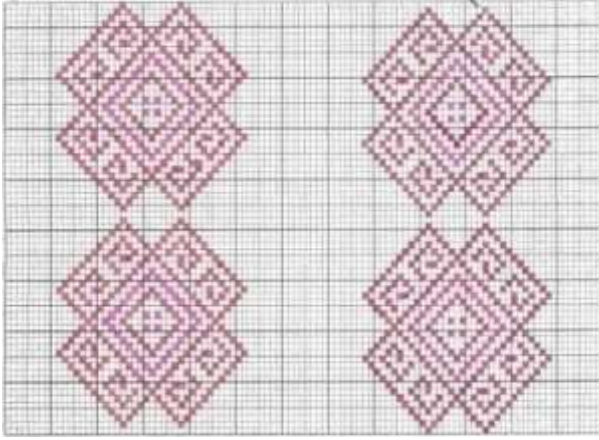
Karacakılavuz dokumalarının atkı iplerinde, hayvansal kökenli dokuma malzemelerinden biri olan ve koyun yünlerinden elde edilen yün ip, çözümlerinde ise bitkisel kökenli dokuma malzemelerinden olan iplerin kullanıldığı görülmektedir.

Yöre dokumalarının geçmişte, tam koyunlardan kırılan yünlerden elde edilen iplerle yapıldığını, kırılan yünlerin dere kenarlarında yıkadıklarını, yıkanan yünleri güneşe sererek kurduklarını, kuruyan ipleri yün tarağı ile tarayarak düzleştirdiklerini, bunları kirmanlarla ip haline getirdiklerini ve ipler çıkırcı yardımıyla yumağa dönüştürülür. Dokuma yapımında kullanılan iplerin boyanmasında, genellikle doğal boyalardan yararlanılmaktadır. Doğal boyalar çeşitli bitkilerin çiçek, yaprak, kök, kabuk,gibi kısımlarından elde edilmekte ve bunlar yaş ya da kuru olarak kullanılmaktadır. Öztürk(1982):49

Yöre sakinlerinden Birsen Hanım,geçmişte dokuma yapımında kullandıkları ipleri, kullanılacak renge göre boyadıklarını ve kırmızıyı ayva yaprağından ve meniskus yaprağı, yeşili ceviz kabuğu ve yaprağından, maviyi çivit otundan, sarıyı muşmula, papatya çiçeğinden ve döngel yaprağından, majdiran karasını majdiran ağacının kabuğundan moru kahverengi ceviz kabuğundan, krem rengini ihlamurdan, yeşili Allah ağacı yaprağından, hardal sarısını soğan kabuğundan, laciverti çivit otundan elde ettiklerini söylemiştir.

#### 4.KARACAKILAVUZ DOKUMALARININ MOTİFLERİNİN TANITILMASI İÇİN YAPILAN GELENEKSEL MOTİFLERLE İLGİLİ DESENÇALIŞMALARI

##### Koçboynuzu Motifi



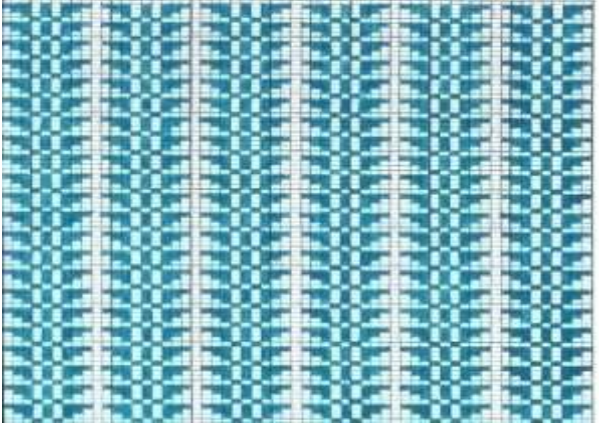
Bereket, kahramanlık, güç,erkeklik sembolüdür.

##### Elibelinde Motifi



Dışılığın, uğur,bereket kısmetin simgesidir

##### Döşeme Suyu Motifi



Doğuşun saflık ve erdemini sembolüdür.

##### Yıldız Motifi



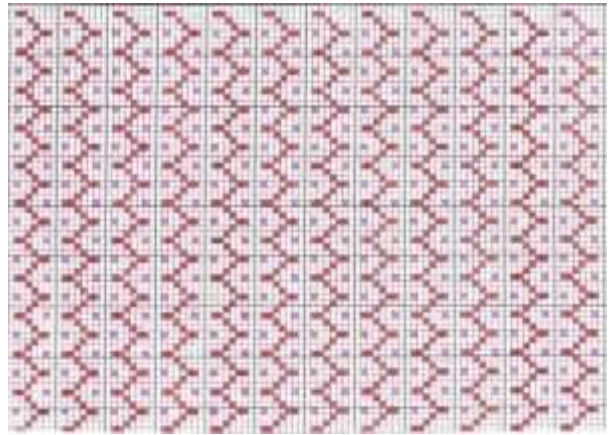
Üretkenliğin mutluluğun bereketini sembolüdür

##### Tavus Kuşu Motifi



Nazara karşı koruyuculuğun sembolüdür.

##### Su Yolu Motifi



Arınma ve yeniden doğumun sembolüdür.

### Pıtrak (Ayva Göbeği) Motifi



Nazardan korunmanın sembolüdür.

### Muska ve Nazarlık Motifi



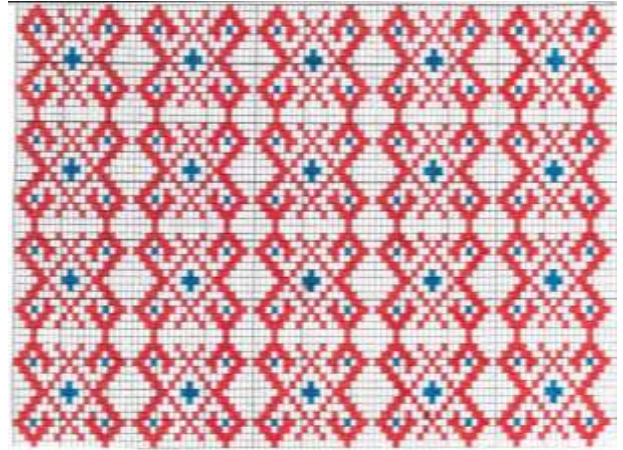
Göze gözle karşı koymanın sembolüdür.

### Çengel Motifi



Kem gözün sembolüdür.

### Akrep Motifi



Korunma amaçlı motiflerden biridir. Erberk(2002) :154

## 5.YÖRESEL GELENEKSEL DOKUMALARLA GÖYNEKLERE ÇAĞDAŞ YOLCULUK



Selanik'ten göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş oyalarla ve yöreye ait çemberlerle günümüz modasına uyarlanmıştır.



Karacakılavuz yöresinde Bulgaristan Sennik'ten 1877-78'de göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş oyalarla günümüz modasına uyarlanmıştır..



Karacakılavuz yöresinde Bulgaristan Sennik'ten 1877-78 göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş çeberlele günümüz modasına uyarlanmıştır.



Karacakılavuz yöresinde Bulgaristan Sennik'ten 1877-78 göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş oyalarla günümüz modasına uyarlanmıştır.



Karacakılavuz yöresinde Bulgaristan Kruşva'dan 1877-78 göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş, çemberlerle ve iğne oyaları, kullanılmış, döşeme suyu motifi ile işlenmiş, günümüz modasına uyarlanmıştır.



Karacakılvuz yöresinde Bulgaristan Sennik'ten 1877-78 göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş pamuk ipliğinden örülmüş örgülerle ve iğne oyalarıyla günümüz modasına uyarlanmıştır.



Karacakılvuz yöresinde Bulgaristan Kruşva'dan 1877-78 göç ederken getirilmiş.El tezgahında dokunmuş çemberlerle günümüz modasına uyarlanmıştır.



## 6.YÖREDE DOKUNAN DOKUMALAR İLE YAPILAN ENTARİLERE ÖZGÜN YOLCULUK

Geleneksel ve yöresel motiflerin özel hazırlanmış pamuk, çözü ve atkılarla bez ayağı dokunarak, el tezgahında cicim tekniği ile motifler dokunmuştur. Farklı alanlarda giysiye uyarlanmak için yapılmış özgün çalışmalardır.





Düzenlemesini yapılan dimi örgüsüyle, el tezgahında yün iplikten dokunmuş ve cicim tekniği ile motifleri işlenmiş, yelek dikilmiştir.

## 7. SONUÇ

Dokuma sanatı, Türk sanatları içinde önemli bir yere sahiptir. Zengin motif özellikleri, dokuma teknikleri, renk ve kompozisyon özellikleriyle günümüze kadar gelen sanatlarımızdan biri olmuştur. Tekstil tarihinde önemini koruyan, el dokumacılığı Türklerin eski yurtlarında en önde gelen sanatlardan biridir, dokunduğu dönemin motif ve kompozisyon özelliklerini yansıtan sanat değeri yüksek tekstillerdir. Yağan(1978)

Yörede yapılan dokumalar halkın kültürel yapısının günümüze yansımaları olup anlatamadığı söyleyemediği duygu ve düşüncelerinin, istek ve beklentilerinin yansımasıdır. Bu çalışmalarla üretimi azalmış, unutulmaya yüz tutmuş yöresel ve geleneksel dokumaları günümüz tekstil ve modasına uyarlayarak ilimize yeni bir üretim kolu açıp, dokumacılığın tekrar canlandırılmasını, gerek aile içi gerekse de atölyeler kurularak, yöremizde bu sanat ve zanaatı canlandırarak, milli değerleri güncel yaşam içinde tekrardan canlandırmak, iş kolu yaratmak amacıyla bu çalışmalar yapılmıştır.

Ayrıca üniversite bünyesinde bir atölye kurularak öğrencileri bu konuda teşvik edici çalışmalar yaptırıp, Karacakılavuz El Dokumaları Sanat festivali düzenlenerek, ulusal platformlara taşınmalıdır. Türkiye'nin her yerinde tanıtılması sağlanarak, ilimizin kültürel ve sanatsal değerlerine sahip çıkılması, geçmiş ile günümüz arasında kültürel köprüünün kurulması, geleceğe taşınabilmesi için geleneksel el sanatlarımızın ve bunlarda kullanılan motiflerin kaybolmasının önlenmesi, tanıtmak için belgeleme işlemlerinin, dokumalarımızda yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmalarla üretimi azalmış, unutulmaya yüz tutmuş yöresel ve geleneksel dokumaları günümüz tekstil ve modasına uyarlayarak, yörenin kültürel zenginliği anlatılmıştır. Eskiden günümüze gelen ve günümüzde yapılmakta olan bu sanat dalımız ile ilgili eserlere sahip çıkmak, onları

belgelemek ve mümkün olduğu kadar önemini kavramak mili ve manevi kültürümüze sahip çıkmak açısından gereklidir.

## 8.KAYNAKLAR

Acar , B, Kilim Cicim Zili Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Eren Yayınları,1982

AYTAÇ, Çetin, El Dokumacılığı. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.1989:11-146

ERBEK,Mine, Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara: DosimYayınları, 2002

Öztürk, İ. Bitki Boyaları Üzerine Birkaç Not ve Yenikent Koyudan Boyama Örnekleri. Ankara: Türk Etnografya Dergisi,1982 :49

Serez ,M ,Tekirdağ Tarihi ve Coğrafi Araştırmaları ,2007:159

Tekirdağ Valiliği, İl Kültürce Turizm Müdürlüğü Tekirdağ Kültür Envanteri 2004

Yağan , Ş, Türk El Dokumacılığı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1978

## ANADOLU'DA AYAKKABI GİYİM GELENEKLERİ İÇİNDE İNANIŞ DEYİM VE MANİLER

Hatice SOMÇAĞ

Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi, Beypazarı M.Y.O, Tekstil Giyim Ayakkabı ve Deri Bölümü,  
hsomcag@ankara.edu.tr

### ÖZET

Ayakkabı, kullanımı zorunlu ayak giysisi olmasının dışında tarih- sanat- kültür ürünü olarak geçmiş ile kurulan bağ, toplumda sosyal yapıyı yansıtan etkili bir uygarlık göstergesidir. Anadolu'da geçmişte giyilen ayakkabılardaki çeşitlilik, giyim gelenekleri yanında görüşmenin zor, konuşmanın sınırlı olduğu zamanlarda mesaj niteliği taşımıştır. Destan, bilmece, fıkra, mani, türkü, atasözü ve deyimlerde yer almış, ayakkabı ile ilgili boş inançlar oluşmuştur. Tüm bunlar folklorik zenginliğimiz içinde ayakkabılara verilen önem ve değeri göstermektedir.

Gittikçe küreselleşen dünyada, yüzlerce yılda biriken ayakkabı kültürümüzün korunması, sürdürülebilmesi ve geleceğe aktarılabilmesi için birçok yönden sosyal yaşama yansıyan; çarık, yemeni, nalın, terlik, mest, kundura ve papuç olarak isimlendirilen ayakkabılar incelenmektedir. Bu ayakkabıların; giyim gelenekleri, mesaj, deyim, mani ve inanışlarla halkın yaşamındaki yeri saptanmaya çalışılarak, bu doğrultuda literatür taraması ve bire bir görüşmelerle veri toplanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler;** Anadolu, Gelenek, Ayakkabı, İnanış, Mani

## BELIEF, IDIOM AND TURKISH POEM IN SHOE WEAR TRADITIONS IN ANATOLIA

### ABSTRACT

Shoes, apart from being essential feet clothes, are the connection made with the past as a product of history-art- culture and an effective indicator of civilization reflecting the social structure in the society. Besides being a clothing tradition, the diversity in the shoes worn in the past in Anatolia was a kind of message when the meetings and conversations were limited. The shoes were involved in the epics, riddles, jokes, Turkish poems, folk songs, proverbs and idioms, and empty beliefs were formed on the shoes. All this shows the importance and value given to the shoes in our folkloric wealth.

In an increasingly globalized world, shoes known as çarık (sandal), yemeni (flat-heeled shoe), nalın (clog), slipper, mest (kind of leather shoe worn at home), “kundura” and “papuç” (synonymies of the shoe) which were reflected to the social life in many aspects have been examined in order to protect our shoe culture accumulated in hundreds of years, maintain and transfer it to the future. Data has been gathered by means of literature scan and one to one interviews by trying to determine the place of shoes in the life of people with clothing traditions, messages, idioms, Turkish poem and beliefs.

**Key Words:** Anatolia, Tradition, shoes, beliefs, Turkish poem.

## GİRİŞ

Topluma egemen olan ve kimlik kazandıran kültürel yapı içinde bir giyim unsuru olarak ayakkabı, insanların yürümeye başlaması ile kullanımı zorunlu bir ayak giysisidir. Bir tarih kültür ve sanat göstergesi olan ayakkabı, geçmiş ile kurulan bağ ve toplumda sosyal yapının aynası olarak da yorumlanabilir.

Türkler tarih boyunca yaşadıkları tüm coğrafyalarda ayakkabılara önem vermiş modeli, gereci, rengi ve süslemeleri statü göstergesi olmuş, geçmişi Orta Asya'ya dayanan Başmak, deri ve keçeden yapılan çizmeler ve daha birçok ayakkabı türü göçlerle Anadolu'ya gelmiştir. Ayakkabı; insanların ayaklarını dış etkenlerden korumak için kumaş, deri, lastik, ağaç, metal vb. çeşitli gereçler kullanılarak yapılan "saya" ve "taban" olarak adlandırılan iki temel parçadan oluşan ayak giyeceğidir. Çorap dışında ayağa giyilen her türlü giysi "ayakkabı" olarak kabul edilmektedir.

Türk dilinde ayakkabı anlamında bilinen en eski sözcüklerden birisi "Edik" tir. Edik sözcüğü Orhun Yazıtları, Kudadgu Bilig, Süheyl ü Nevbahar, Kadı Burhaneddin Divanı, Tarih-i al-i Selçuk, Ahter-i Kebir, Dede Korkut Kitabı, Tercaman-ı Yusuf, Kâtibi, Karacaoğlan, Genç-i Leal, Kamus-i Osmani, Kısas-ı Enbiya isimli yazılı kaynaklarda geçmektedir. Edük, hedik, hadık, halık, helik, hırık, hidik, hide ve kedik sözcükleri de ayakkabı anlamına gelmektedir (Akalın, Yılmaz ve Seyhan, 1993: 13). Dede Korkut'ta Tepegöz Basat'ı "edüginün koncuna soktu" denilmektedir (Ögel, 1978: 116).

Anadolu'da eskiden giyilen günümüzde müze ve turistik yörelerde görülen pabuç, çarık, yemeni, nalın, kundura ve az da olsa günümüzde giyimi devam eden mestler ile vazgeçemediğimiz terlikler geleneksel ayakkabılarımızdandır. Ayakkabıların kullanım yeri ve biçimlerinin çeşitliliği, köy, kasaba ve şehirlerde günlük yaşam içinde ve toplumsal birlikteliklerin güçlendiği bayram, düğün, doğum gibi özel zamanlarda giyim gelenekleri oluşturmuştur.

Ayakkabılar aynı zamanda geçmişte konuşmanın sınırlı olduğu konularda mesaj niteliği taşımış, destanlara, bilmecelere, fıkralara, manilere, türkülere, atasözü ve deyimlere, konu olmuş, ayakkabı ile ilgili bazı inançlar ortaya çıkmıştır. Halkın giydiği bu ayakkabıların deyim, mani ve türkülerimizde yer alarak sevgi, ayrılık, özlem, alay, küçümseme, vb. duyguları yansıtmaları, folklorik zenginliğimiz içinde ayakkabılara verilen önemi göstermektedir.

"Küçücük mezar dünyayı gezer", "İki eşeğe bir adam biner" bağcıklı ayakkabılar için; "Bağlarsın gider çözersin durur" çizmenin tanımlandığı "Derin kuyu dize kadar" en çok bilinen bilmecelerdir. Aile büyüklerinden öğrenilen bu bilmeceler oyunlarda çocuklar tarafından birbirlerine sorulmaktadır.

Kendini beğenmiş ukala ve incelikten yoksun kişiler için; "**Çizmeden bozma katır**, ne gönül bilir ne hatır" tekerlemesi günümüzde de bilinmektedir. Katır, geçmişte çoğunlukla eskiyen çizme ve ayakkabılardan yapılan çocukların giydiği sağlam bir kundura olup yemeni veya katır yemeni de denilmiştir.

Ayakkabı büyük bir gereksinim ve maddi kültür ürünü olarak her devirde önemli bir yere sahip olmuştur. Milli mücadele yıllarında köylü ayağına giyecek ayakkabısı olmadığından elindekini de eskitmek için köyünde çıplak ayakla gezmiş, köyünden çıkıp şehre yaklaştığında çarığını ayağına giymiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yapılan gizli oturumlarda asker için üretilecek ayakkabı sayısı görüşülerek karara bağlandığı, yapılacak ayakkabının sayısı, asker sayısını gösterdiği bilinmektedir. Kurtuluş savaşı sonrasında 1925 yılının 23 Ağustos günü Mustafa Kemal Atatürk, Kastamonu ziyaretinde halka seslenerek "Ayakta iskarpin veya fotin" sözleriyle başladığı konuşmasında ilk önce ayakkabı giyimini tanımlamıştır.

Doğum ve ölüm arasındaki süreçte giyilen ayakkabılar ile ilgili Anadolu'nun köklü kültüründe yaşlılardan gençlere aktarılan, yazılı olmayan ancak bilinen, yapılması gerekli görülen birçok gelenek ve görenek vardır. Ayakkabıların kız isteme, söz kesme, kına, düğün törenleri ve bayram vb. durum ve ortama göre giyilmesi, dizilmesi, hediye edilmesi, saklanması, vb. gelenekler olup günümüzde de birçoğu halen uygulanmaktadır.

### **Ayakkabı Giyimi ile İlgili Gelenekler**

Geleneklerine bağlı Anadolu insanı eve ve ibadet edilen yere ayakkabı ile girmez, ayakkabılar dış kapı eşiğinde çıkartılır. Ev sahipleri veya konuklar evden giderken ayakkabılarını rahatça giyebilmeleri için evin kızı veya gelini tarafından burnu sokağa bakacak şekilde yan yana dizilir. Bu

dizme işlemi “ayakkabı çevirme” olarak isimlendirilmekte aynı zamanda ayakkabı sahiplerine saygı gösterme, değer verme anlamına gelmektedir. Ayakkabılar dış kapının yanında “pabuçluk” olarak isimlendirilen ahşaptan yapılmış 4-5 katlı tereklere (raf) dizilmektedir. Bu tereklerdeki ayakkabıların görünmemesi için üzerine işlemeli örtüler serilmiştir. Camilerin erkek ve kadınlar için ayrı olan kapı girişlerinde üst üste sıralanmış raflar halen bulunmakta girişte ayaktan çıkartılan ayakkabılar bu ahşaptan yapılmış tereklere bırakılmakta, çıkarken de oradan alınarak giyilmektedir. Fotoğraf 1’de Safranbolu’da İzzet Paşa Camisi girişinde ayakkabı rafları görülmektedir.



Fotoğraf 1: Cami terekleri

Kış mevsimlerinde dış ayakkabısı olan pabuç, çizme, lastik veya kundura çıkartılarak içte (ayakta) bulunan mest veya çedik ile eve girilmiştir. Evden ayrılırken dış ayakkabısı yeniden, mest veya çediğin üzerine giyilmiştir. Çedik bir tür mest olup konç kısmı geniştir. Evlerde de gelecek misafirler için birkaç çift terlik bulundurulmakta ayakkabısını çıkartan misafirler evin girişinde terlik giyerek oturulan mekâna geçmekte, ayrılırken de terlikleri çıkartıp ayakkabısını giyerek evden çıkmaktadır.

Ayakkabının sokakta giyilmesi eve onunla girilmemesi temizliğe ve dini değerlere verilen önemi de göstermekte, otururken ayakkabının tabanlarının görünmesi saygısızlık olarak algılanmaktadır. Tabanı toprağa baktığı için ölümü temsil ettiği düşünülmüş bu nedenle bazı ayakkabıların altına ölümü çağrıştıracak desenler işlenmiştir. Fotoğraf 2’de servi ağacı motifleri bulunan bir taban görülmektedir.



Fotoğraf 2: İşlemeli Kösele Taban (Naskali, 2006:194)

Ayakkabılar giyilen yer ve zamana göre değişiklik gösterir. Gündelik ayakkabılar sade ve rahat iken bayramlarda, düğünlerde ve diğer özel günlerde giyilenler daha gösterişli olmuştur. Ayakkabı giyiminde ev ve sokakta giyilenler arasında gereç ve modellerde farklılıklar görülmektedir. Evde rahat hareket edebilmek için yumuşak deri ve kumaşlardan yapılmış hafif, esnek, tabanı yumuşak ayakkabılar giyilirken sokakta kalın deriden ve sağlam tabanlı ayakkabılar tercih edilmiştir. Aileler çocuklarına bayram arifesinde yeni ayakkabılar almış, geçmişte birçok çocuk geceyi, başucuna koyduğu yeni ayakkabıları ile geçirmiş veya sabah uyandığında yatağının yanında bir çift yeni ayakkabı görmüştür. Ayrıca kimsesiz ve yoksul çocuklara da ilk alınan hediye ayakkabı olmuştur.

Bebekler için de ayakkabı önemli olmuş doğacak bebek için şiş veya tığ ile örülen patikler ponponlarla süslenmiş, deriden yapılanların üzerine tellerle işlemler yapılmıştır. El örgüsü patikler yeni doğan bebeklere, deriden yapılan konçlu ayakkabılar ve terlikler ise çoğunlukla yürümeye başlayan çocuklara hediye edilmiştir. Günümüzde de bu gelenek devam etmektedir. Fotoğraf 3'te 1955 yılında İstanbul'dan alınarak Samsun'a hediye olarak götürülen tabanı kösele, yanları ve arka kısmı kapalı, kayık biçimli kırmızı renkte deriden bir çift terlik görülmektedir. İşlemede kullanılan gümüş tellerin kararmış olduğu ve yer yer dökülmelerden desenin kaybolduğu dikkati çekmektedir.



Fotoğraf 3: Çocuk Terliği

Anadolu'da takunya ve nalınlarda önemli yer tutmuş, evde taşlıklarda ve helalarda kullanılmış, cami şadırvanlarında da abdest alanlar için takunya bulundurulmuştur. Hamam girişinde ayak boyutuna göre seçilerek, kadın erkek ve çocuklar hamama takunya ile girmişlerdir.

Yeni gelinler ile lohusa kadınlar bekâr ve nişanlı kızlara göre işçiliği fazla bol süslemeli nalınlar giymişlerdir. Sedef kakmalı deri tasmalı nalınlar hamamda kurna başlarında kullanılırken, ipek, atlas ve kadife kumaşlardan tasmalı olan üzeri sırma işlemeli nalınlar hamamda dinlenme alanlarında tercih edilmiştir (Somçağ, 2015: 676)

Nalın, Sivas'ta özellikle oğlan tarafından gelinlik kıza hediye edilen hamam eşyalarının başında gelmiş ve kızın her hamama gidişinde hamam bohçasının içinde bulundurulmuştur (Özen 2008: 85). Alp; İstanbul hamamlarında, nalınların eve getirilip götürülmediğini, hamam çalışanı ana kadının her ailenin nalınlarını bir kinnaba tasmalarından geçirerek soğukluğun boş duvarlarına astığını belirtmektedir (Alp, 1964:3424). Birçok yörede eski düğün adetlerine göre hamam nalını peştamal ile birlikte oğlan evi tarafından alınıp, düğün hamamında geline verilerek giydirilmiştir. Evin yaşlı kadınları ise çoğunlukla ceviz ağacından oyma üzerinde fazla süsleme olmayan nalınlar giymişlerdir. Ayakkabılar geçmişte kavaflar çarşısı, kunduracılar içi, debbağlar çarşısı, arasta gibi çarşılarda üretilerek halkın hizmetine sunulmuştur. Fotoğraf 4'te 19. yüzyıl sonlarından bir çarşı görülmektedir.



Fotoğraf 4: Bursa'da Kavaflar (Sakaoğlu ve Akbayar, 2002:173)

Ancak Anadolu göreneklerine göre kadınlar bu çarşılara girememişlerdir. Eğer bir yemeni alınacaksa kadının kocası, babası veya oğlu alıp eve götürmüştür. Kadın kasabalarda kendi ayağına deneyerek almak istediğinde çarşının dışında sokakta bekleyerek, yemenici çıraklarının getirdiklerinin içinden uygun bulduğu ayakkabıyı seçmiştir. Ancak resimli belgelerden büyük şehirlerde kadınların aile erkeklerinden birisi ile veya birkaç kadın birlikte yemenici dükkânlarından ayaklarına deneyerek aldıkları anlaşılmaktadır. Fotoğraf 5'te bir gravürde İstanbul Kapalıçarşı'da alış veriş yapan kadınlar görülmektedir.



Fotoğraf 5: Yemenici Dükkânı (Sakaoğlu ve Akbayar 2002:129)

Ayakkabılar kavaflardan alındığı gibi imalathanelerde de isteğe göre yaptırılmıştır. Ismarladıkları ayakkabılarında yürüdükçe gıcırdama sesinin çıkmasını isteyen erkekler için, ustalar ayakkabının tabanı ile taban astarı arasına çaprazlama gaz yağı ile yağlanmış çentikli keçi derisi yerleştirmiştir. Bu ayrıntı müşteriden saklanır ve "gıcırtılı ayakkabı" olarak bilinen ayakkabılar için fark ücreti veya hediye olarak şeker alındığı bilinmektedir.



Çoğunluğu sahtiyan deri, atlas veya kadife kumaş üzerine sırma ile dival işi ve çeşitli iğne teknikleriyle işlenen ayakkabılar şehirlerden kasabalara kadar her yerde kullanılmıştır. Ekonomik gücü yüksek ailelerde gelin adayları için ayakkabılar ünlü ustalara gümüş ve altın tellerle işletilerek yaptırılmış, sipariş üzerine ayak ölçüsü verilerek yaptırılan ayakkabılar “ısmarlama ayakkabı” olarak isimlendirilmiştir.

Kız isteme, söz kesme, kına ve düğün törenlerinde gelin ve güveyin aileleri, akraba ve komşuları en yeni ayakkabılarını giymekte, yeniden ayakkabı alınmakta ya da yaptırılmaktadır. Özellikle yeni gelinler ve evin genç kızlarına elbiselerinin kumaşından veya elbiseye yakışacak renkte sahtiyan daha sonraları vidala, glase ve rugan deriden ayakkabılar şehrin iyi ustalarına ısmarlanmıştır.

### **Mesaj Aracı Olarak Ayakkabı Kullanımı**

Ayakkabı, ayağı koruma ve itibar göstergesi bir giysi olmanın dışında iletişim aracı olarak da kullanılmıştır. Eskiden köylerde evlenme çağına gelen veya sevdiği olan delikanlılar ailelerine sözel olarak ifade edemediklerinden bu isteklerini babalarına duyurabilmek için ayakkabılarını çivi ile dış kapı eşiğine veya kapı önüne çakmıştır. Baba ayakkabılarını giymek istediğinde yere çakılı olduğunu görerek hanımı ile gelin adayını kararlaştırmıştır. Ebeveynlere verilen bu mesaj halk arasında “pabuç çakmak” olarak isimlendirilmiş ve gelenek haline gelen bir davranış olmuştur. Genç kızlar ise evlerinin taşlığında nalınları ile yürürken çıkarttıkları sesler ile sokaktaki sevdiğine işve veya öfkelerini yansıtmışlardır. Ağabey veya abla olan kardeşe artık pabucun dama atıldı denilerek eskiye nazaran değer veya ilginin azalarak, yeni doğan kardeşe özen gösterileceği anlatılmaktadır.

Eve gelen konukların gecikmeden gitmeleri istenirse ev sahibi tarafından ayakkabılarının içine tuz doldurularak gitme zamanlarının geldiği ve istenmedikleri anlatılmaya çalışılmıştır. Deri işlentisinde bozulmayı, kokmayı engelleyen bir madde olan tuz ile ev sahibi “aramız bozulmadan, tatsızlık çıkmadan gidin” mesajı vermektedir. Geçmişte dergâhlarda da ayakkabı anlam taşımış duruş yönü ile ne yapılması istenildiği bildirilmiştir.

Bir dergâh üyesi, hoş karşılanmayan, kabul görmeyen bir davranışta bulunup, dergâhtan uzaklaştırma cezası aldığı anda, kişinin ayakkabıları kapının önüne burnu sokağa bakacak şekilde bırakılmıştır. Bu “dergâhtan git ve izin verilmeden dönme” anlamına gelmekteydi (Çelik, 2010: 10). Ayakkabı sadece giyenler için değil ayakkabıyı imal eden ustalar içinde mesaj olarak uyarı, ceza veya tehdit anlamında kullanılmıştır.

Osmanlı devletinde ahilik sistemine göre kalp ayakkabı veya çizme, çarşıda esnafın dükkânları ortasında bulunan şadırvana asılarak ibret olması için birkaç gün orada sergilenmekteydi (Sakaoğlu ve Akbayar 2002:232). Kısa zamanda eskiyen ayakkabı mesleğin incelik ve kanunlarını bilen esnafın çalışma düzeni ve dürüstlüğünü denetleyen kethüda tarafından yiğitbaşı olarak isimlendirilen dönemin bilirkişi konumundaki temsilcisi ayakkabıyı incelemesi için görevlendirilir. Yiğitbaşı üretim hatası olduğunu saptarsa müşteriye parası iade edilir ve dava konusu ayakkabı kullanılmaması için dama atılır. Bu durum yapan usta için utanç kaynağı olur, itibarı sarsılarak müşterisinin azalmasına yol açarmış. Problem malzemede ise malzemeyi yapan esnaf cezalandırılmış (blog.milliyet.com.). Her iki uygulama ile bozuk ve kalitesiz ayakkabıyı yapan ustaya ve diğer esnafa, gözdağı verilerek, hatanın tekrarlanmaması hedeflenmiş, aynı zamanda tüketiciye bozuk ayakkabı yapıldığı mesajı verilmiştir.

Ayakkabıcı esnafının tümünü birden “babuççıyan” olarak isimlendiren Evliya Çelebi İstanbul’da Mercan yokuşundaki terlikçilerden söz ederken onların çok cesur olduklarını ve asla yenilmediklerini anlatarak Kanuni Sultan Süleyman’ın yeniçerilere öfkelenildiğinde “sizi pabuççu bekârlarına kırdırım” dediğini açıklamaktadır (Akalin ve arkadaşları,1993:3). Mercan yokuşunda Esnaf-i Pabuççıyan- Karhâneleri olarak isimlendirilen ayakkabı atölyesinin 3400, neferatı (nefer, er) olarak da 8000 kişiden söz edilmektedir.

Ayakkabılar aynı zamanda kese yerine de kullanılmış gurbete çıkan delikanlılar altın paralarını eşkıyalara kaptırmamak için ayakkabılarının içine saklamışlardır. Büyük ozan Âşık Veysel'in kendisini terk ederek gece evinden kaçan eşinin ayakkabısının içine, gittiği yerlerde sıkıntı çekmemesi için gizlice tüm parasını koyduğu bilinmektedir.

### **Ayakkabı İle İlgili İnanışlar**

İlk çağlardan beri her toplumda, gerçeklik payı ve mantıksal bir temeli, bilimsel açıklaması olmayan korku ve çaresizliklere veya rastlantılara dayalı, doğaüstü olaylara inanılmaktadır. Bu inançlar; gök cisimleri, atmosferdeki olaylar, mevsim, ay ve günler, taş, ev, su, ateş, bitki, tarım, hayvan, doğum, bereket, cinsiyet, bedendeki organlar, eşyalar vb. ile ilgilidir. Batıl olarak isimlendirilen bu inançlara göre bazı davranışların yapılması veya tam tersine yapılmaması öngörülmektedir.

Ayağı, örtme, koruma, statü gösterme, mesaj verme gibi özelliklerinin yanında diğer toplumlardaki gibi Anadolu'da da ayakkabı ile ilgili boş inançlar bulunmaktadır. Nazara karşı koruması, fiziksel ve ruhsal şifa vermesi veya eve bolluk bereket getirmesi için ayakkabıların kullanıldığı, bu inançlardan bazılarının günümüzde de devam ettiği görülmektedir.

Batı toplumlarının etkileri giyim kuşam, davranış, dil ve gelenekler üzerinde görülme olup uzun yıllardır nikâh sırasında, eşlerden birisi ayakkabılarının burunları ile diğerinin ayağına basarak evde sözlerinin geçmesini istediklerini göstermektedir. Gelin ayakkabılarının altına evlenmek isteyen bekâr genç kızların isimleri yazılarak ilk silinen ismin önce evleneceğine dair bir inanç bulunmaktadır.

En sıklıkla görülen inançlardan birisi de bebek patikleridir. Bebek patiği uğurlu sayılmakta, evlerin dış kapı girişlerinin üst köşelerine mavi göz boncukları, nal ve küçük bir süpürge ile asılmaktadır. Özellikle bebek bekleyen aileler için uğur, şans ve bereket getireceği, kötü gözlerden koruyacağı inancı yaygındır. Günümüzde bu inanç biraz da süsleme amacıyla vitrin içi ve komodin üstlerinde, oda kapılarında, hatta işyerinde çalışma masalarının üzerinde ve araçların dikiz aynalarında görülmektedir. Anneler günümüzde de doğum sonrasında bebeklerine ilk giydirdikleri zıbın, çorap, başlık gibi giysileri ile birlikte ilk patiklerini de anı olarak saklamaktadırlar.

Çok ağlayan çocukların ağzına Cuma günü öğle ile salâ arasında bir ayakkabı ile hafifçe üç kez vurulduğunda çocuğun huysuzluğunun ve ağlamasının geçeceğine, ayakkabı içinden su içirildiğinde yürümesi geciken çocukların bir an önce yürüyeceklerine inanılmıştır (Akalin ve arkadaşları, 1993: 12).

Ayakkabıların duruş şekli de önemli görülmüş tabanı üste, ağız kısmı yere dönmüş ayakkabıların uğursuzluk getirerek işlerin ters gideceği veya o kişinin dedikodusunun yapıldığı ya da yakın zamanda hastalanacağı veya vefat edeceği inancı ile ayakkabılar hemen düzeltilmektedir. Üst üste gelen ayakkabılar ise yakında yola çıkılacağı habercisi sayılmıştır. Farkında olmadan ayakkabı sağ ayağa sol, sol ayağa sağ olarak ters giyilirse o gün tüm işlerin ters gideceğine inanılmıştır. Ölen kişilerin ayakkabıları giysileriyle beraber ölenin hayrına yoksullara verilir, bazı yerlerde ihtiyacı olanlar tarafından alınması için kapı önüne dizilmektedir. Ölen kişinin ayakkabısının kapı önüne burnu sokağa bakacak şekilde koyulması aynı zamanda evde cenaze olduğunun bilinmesi anlamına da gelmektedir. Safranbolu ilçesinde ise ölen kimsenin son kez giydiği ayakkabıları sokak boyunca duvar kenarlarında uzanan “ark” olarak isimlendirilen su kanallarına veya derelere bırakılarak ölümün verdiği acının su gibi akıp gideceği inancı yaygındır. Safranbolu, Samsun, Ankara, Denizli ve birçok yerde baş sağlığına gelen kişilerin ayakkabıları da çevrilmemektedir.

Geçmişte ayakkabı yapan ustaların da ayakkabı üzerine boş inançları görülmektedir. Özen (2008); Sivas ilinde herhangi bir nedenle ayağını kaybetmiş bir müşteri kundura yaptırmak istediğinde, esnafın ayakkabı yapmak istemediğini veya hazır yapılmışlardan çift satmak istediklerini, eğer engelli kişi tek ayakkabı almakta ısrar ederse ona ayakkabı satılmadığını belirtmektedir. Bu

davranışın nedeni olarak ustanın tek ayakkabı yapar veya satarsa hanımının öleceğine, kendisinin tek kalacağına olan inancından kaynaklandığını açıklamaktadır (Özen, 2008: 32).

Ayakkabılar düşlere de girmekte rüya tabirleri kitaplarında ayakkabı üzerine sayfalarca yorum bulunmaktadır. Bu yorumlarda ayakkabının yeni veya eski olması, çalınması, kaybolması veya renklerine göre çeşitli inanışlar görülmektedir. Örneğin; rüyada yeni ayakkabı giymek evliliğe, ayakkabının eskimiş olduğunu görmek eşin vefat edeceğine, ayakkabı çıkartmak, üzüntü ve sıkıntılardan kurtulmak biçiminde yorumlanmaktadır.

### Deyim ve Manilerde Ayakkabı

Her dilde kendi kültürünün izlerini taşıyan anonim sözler bulunmakta, anlatımı kolaylaştırıp daha zevkli hale getiren bu kalıplaşmış sözler halk bilimi, dil, edebiyat, sanat, müzik, sosyoloji, psikoloji, tarih vb. tüm disiplinleri için ayrı önem ve anlam taşımaktadır. Bu milli unsurlardan olan kalıplaşmış sözler; atasözleri deyimler, ikilemeler, kalıp sözler gibi farklı isimlerle anılsalar da hepsi dilin bir parçası olarak aynı değere hizmet etmektedirler (Bulut, 2016:96).

Anadolu insanı ayaklarını korumak, imaj vermek, mesaj iletmek, inançlarına göre şifa bulmak için kullandığı ayakkabıları doğal olarak diline de yansıtmıştır. Ayakkabı veya aynı anlama gelen edik, yemeni, pabuç, kundura, çizme, nalın, çarık, mest ve daha birçok ayakkabı çeşidi ile söz kalıbı, atasözleri, bilmece, tekerleme, türkü, deyim ve maniler bulunmaktadır.

Genellikle asıl anlamından ayrı bir anlamı ve ilgi çekici bir anlatımı olan en az iki sözcükten oluşan, kalıplaşmış söz grupları deyim olarak tanımlanmaktadır. (turkdilbilgisi.com). Deyimler de atasözleri gibi ustaca düzenlenmiş sözlerdir. Bu sözlerin yapılışında dilin olanaklarından ve söz sanatlarından yararlanılmıştır. Deyim ulusal damga taşıyan dil varlıkları olup, söz yaratma gücünden doğarak dile yerleşirler (Aksoy,1984:44-45). Toplumun ayakkabıya verdiği önem ve değer deyimlerde de yerini almış, ayakkabı anlamında çeşitli kelimeler ile yapılan deyimlerin, deyimler sözlüğüne girdiği görülmektedir.

Türkçede; ayakkabı çekeceği, ayakkabı tamircisi, ayakkabı yüzü, gelin ayakkabısı, ayakkabı bağı, ayakkabı kalıbı vb. ayakkabı ile ilgili 150'nin üzerinde söz kalıbı bulunmaktadır. “Ayağımı ayakkabı vurmak”, güvenilemeyen insanlar için “Sağlam ayakkabı olmamak” ve yaptığı işlerde daima kendi çıkarını düşünen kişiler için “Nalın keseri gibi kendine yontmak” halk arasında sık kullanılan deyimlerdendir.

Atasözü ve deyimlerde sıklıkla geçen “Pabuç” Farsça pâ “ayak” + pûş “örten” anlamındadır (Türkçe sözlük, 1998:1751). Pâpûş “pabuş” a daha sonra “pabuç” a dönüşmüştür. Mestle birlikte giyilen yemeni gibi sağ ve sol farklılığı olmayan düz kalıpla, tabanı köseleden yapılan ökçesiz ayakkabılara da **pabuç** denilmektedir. Çedik olarak isimlendirilen bol konçlu iç (ev) ayakkabısının üzerine de giyildiğinden “çedik- pabuç” olarak da bilinmekte, genel anlamda tüm ayakkabı çeşitlerini karşılamaktadır. Pabuç kelimesi ile yapılmış söz kalıbı atasözü ve deyimlerden en bilinen ve kullanılanlar şunlardır:

- Gürültüye pabuç bırakmamak (Korkutmaları önemsemeyip bildiğini yapmak)
- İki ayağını bir pabuca sokmak (Birini bir işi yapması için zorlamak, sıkıntıya sokmak)
- Pabucunu ters giydirmek (Güç bir duruma düşürerek telaşla kaçırmak)
- Pabucuna kum dolmak (Tedirgin olmak)
- Pabuç ağızlı (Gereksiz konuşup, cevap veren)
- Pabuç bırakmamak (Korkmadan, yılmadan yapacağını yapmak)
- Pabuç pahalı (Yapılacak işin tehlikeli, riskli olduğu)
- Pabucu dama atılmak (Kendinden üstün birinin çıkmasıyla gözden düşmek)
- Pabuç kadar dili olmak (Kaba ve saygısızca karşılık vermek)
- Ağaca çıksa pabucu yerde kalmaz (Her işi yolunda olmak)
- Abdalın karnı doyunca gözü pabucundadır

Pabuç eskitmek (paralamak) (Bir iş için bir yere çok gidip gelmek)  
Pabucunu eline vermek (Kovmak)  
Ayağına pabuç olamamak (Kıyaslanamaz biçimde başkasından aşağıda olmak)  
Pabucunu büyüğe okut (Akılsızca davrananlara alaylı bir öğüt)  
Pabuç çevirmek (Kovmak)  
Pabuçtan aşağı (Aşağılık)  
Ayağının pabucunu başına giymek (Dengi olmayan birisi ile evlenmek veya birisine ederinden fazla değer göstermek)  
Al aptesini ver pabucumu (Yarardan çok zarar gördüğünü düşünerek o kişiden vazgeçmek) (Aksoy,1984; Akalın ve arkadaşları, 1993; Türkçe sözlük, 1998:1751).

“Cici **pabucum** cici  
Bastığım çimen içi  
Öyle bir yârim var ki  
Kuru üzüm fındık içi” (Göksu, 1970: 123).  
“Ayakkabı giyerim  
Üstü beyaz olursa  
Kaynanamı severim  
Oğlu güzel olursa” (edebiyatöğretmeni.com).

Sevdiğini öven ilk manide ilk mısra, pabuç ile ikinci mani de ayakkabı sözcüğü ile başlamakta koşul öne sürüldüğü görülmektedir.

Mani kelimesinin sözlük karşılığı, dört mısralı ve kendine özgü makamları olan manzumedir. Yazar veya şairleri olmayan veya bilinmeyen manilerin söyleyicileri ve okuyanları vardır. Mani kelimesine ilk olarak en eski Türk edebiyatı ürünlerinden olan Dede Korkut hikâyelerinde rastlanmaktadır. Türk toplumsal hayatının tam bir ifadesi sayılan halk edebiyatımızın, ürünleri arasında günümüze kadar gelmiştir. Mani yedi sayılı hece vezniyle yazılır ve çoğunlukla dört mısradan kurulu olup mısraların üçüncüsü bağımsız kalırken diğerleri aynı uyuma bağlı kalmaktadır. Manilerin ele aldığı konuların başında sevgi gelmekte gurbet, ayrılık, özlem, askerlik, taşlama, alay etme, ana babaya bağlılık dışında öğüt verici manilerde görülmektedir. Bazıları toplumsal değerlere karşı çıkmakta, bazı manilerinde bestelenerek türkü formunu aldığı görülmektedir. (Göksu, 1970:VII- XVI).

Bayramlarda, düğün, vb. törenlerde, eğlencelerin yapıldığı alanlarda, panayır, tarlalar, köy odaları ve oyunlarda karşılıklı söylenen maniler, halk hikâyeleri ve bilmecelerde de kullanılmıştır. Yazılması ve akılda tutulmasının kolaylığı ile hızla yayılmış köy, kasaba ve şehirlerde söylenmiş, mektuplarda da yerini almış, sevdiklerine haber iletme, duyguları açıklama, iletişim kurma mesaj verme amacıyla da kullanılmıştır. Bu duygu ve düşünceleri aktarmak için ayakkabılar da çeşitli türleriyle manilere girmiştir.

Anonim Türk halk edebiyatının en yaygın ve zengin türü olan maniler, ayakkabı ve çeşitlerinde oldukça zengindir. Ancak bu manilerde ayakkabı temel konu olmayıp, ses uyumu yardımcısıdır (Akalın ve arkadaşları, 1993: 10). Ayakkabıların manilerde genellikle uyum mısraı olarak da bilinen ilk iki mısradaki kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Şehirlerde ekonomik olanaklar ölçüsünde ayak boyutuna göre “ısmarlama ayakkabı” sipariş verilir veya hazır alınırken, Anadolu köylüsü kendi yaptığı ayakkabıları giymiştir. Örneğin çarık köylü ile özdeşleşmiş bir ayakkabıdır.

**Çarık** tabaklanmış öküz veya manda derisinden yapılan ayağın topuk ve burun kısmını kapatan, burnu dikişli ve ağız kısmını çevreleyen sırımlarla bileğe bağlanan köy ayakkabısıdır. Çıplak ayağa giyilmeyip, dolak veya el örgüsü çorap üzerine giyilmiştir. Şehir halkı arasında fazla eğitim görmemiş, bilgichlik taslayan, kurnaz, gözü açık köylü ve taşralılar için biraz alaylı, şaka yollu “çarıklı erkânıharp” deyimini, Karadeniz bölgesinde “o etle çaruğum da yenir”, Artvin civarında, küçümsemek amacıyla “Çarığıma çık çarığımı kemirirsin” gibi deyimler kullanılmaktadır.

1. “Tarlası ayrıklıya  
Ben varmam **çarıklıya**  
Allah nasip eylesin  
Boynu gravatlıya” (manilerimiz.com)

2. “Ayağında çarık yok  
Ayran taşı yayık yok  
Görenler sarhoş olur  
Seni seven ayık yok” (Göksu, 1970: 47)

3. “Geydim çarıklarımı  
Gel bağla bağlarını  
Terk ettim gidiyorum  
Bayburt’un dağlarını” (Naskali, 2006:195)

4. “Attum sağa bi çaruk  
Ye oni çabuk çabuk  
Attum sağa bi daha  
Oni sabaha sakla ”

5. “E şeytan kara şeytan  
Düştüm senin eline  
Bi çift çaruk yıprattım  
Gız senin sebebine” (Seyirci, 1999:3589).

Çarık sözcüğünün geçtiği eski türkü ve manilerimizdendir. 1. Manide köy yerine şehirden birisi ile evlenme isteği, 2. Manide övgü, 3. de gurbete çıkma, son manide sevdiğinin gönlünü alabilmek için çok gidip geldiğini açıklamaktadır. Fotoğraf 6’ da üzerine maniler yazılan bir çift çarık görülmektedir.



Fotoğraf 6: Kara Çarık

**Mest** sayası ve tabanı yumuşak keçi derisinden, astarsız, kısa konçlu, düğmesiz ve bağısız her düzeyden insanlar tarafından giyilmiş bir ayakkabıdır (Koçu,1996:173). Abdest alınırken çıkartılmadan üzerine mesh edildiği için (ıslak elle sıvazlama) halk tarafından bu ismi almıştır. Günümüzde çoğunlukla kırsal kesimde yaşlılar tarafından giyilen mestin üzerine sokağa çıkarken lastik giyilmektedir.

1. “Ayağının mestine  
Toz kondurmam üstüne  
Varın söylen yârime  
Dost tutmasın üstüme” (Göksu, 1970: 66).

2. “ Ayağı **mestli** yârim  
Başı dal fesli yârim  
Çeşmeden hiç gelmiyon  
Bunun var aslı yârim” (Akalın ve arkadaşları,

1993: 10) . Bu manilerde haber iletme ve şüphe gözlenmektedir.

Mest büyük ozan Âşık Veysel’e de konu olmuş, bir şiirinde çarık ile mesti konuşturmuştur. 8 dörtlükten oluşan eserin burada son iki dörtlüğü verilmektedir.

**Çarık söylüyor:**  
Sen gezersin halılarda  
Güzel güzel balolarda  
Ben gezerim çalılarda  
Sen köşede ben dışarıda

**Mes söylüyor:**  
Mes çarıktır, çarık mestir  
Yürürlerse aynı sestir  
Veysel söyler bir nefestir  
Gâh içerde gâh dışarda

Fotoğraf 7’ de Samsun ili Bafra ilçesinde yapılmış bir çift mest ve sokağa çıkarken üzerine giyilen astarsız lastik görülmektedir.



Fotoğraf 7: Mest ve Lastik

**Yemeni** ayağın üst kısmını açıkta bırakan ve hafif bir ayakkabı olarak kadın, çocuk ve erkekler tarafından kullanılmış, köylerde kullanılan yemeniler daha kaba ve ağır olmuştur. Kadın ve erkekler için ayrı dikilen yemenilerin bazıları hem erkekler hem de kadınlar tarafından giyilmiştir.

1. “Giydim **yemenileri**  
Gidiyorum düğüne  
E kız pişman olursun  
Beni almadığına”

2. “Ayağında **yemeni**  
**Yemeninin** karası  
Takacağım başına  
Sultan Reşat parası” (Akalin ve

arkadaşları,1993: 11). İlk manide evlenme isteği 2.de ise hediye işlenmiştir. Fotoğraf 8’de burnu dikişli bir çift yemeni sunulmaktadır.



Fotoğraf 8: Yemeni

**Terlik** genellikle evde giyilen farklı biçimlerde ayakkabılardır, arkası ve yanları tamamen açık, ayağın ön kısmını örten terlikler ile yanları ve arkası kapalı olan türleri de vardır (Koçu,1996: 228). Terlik üzerine yazılmış bir dördlükte:

1.“Entarim cici cici  
**Terliğim** kavuniçi  
Esnafardan fayda yok  
Yaşasın Tayyareci” (Akalin ve arkadaşları, 1993: 10)

2. “**Terliği** kirli yârim  
Kirli fikirli yârim  
Yüz bin yiğit içinde  
Ağa fikirli yârim” (Göksu, 1970:

310).

İlk manide pilot mesleğini 2. de sevdiğini övme görülmektedir. Fotoğraf 9’ da 1800 yılı sonlarında yapılmış burnu kapalı el dokuması keten kumaş üzerine boncuk işlemeli bir çift terlik verilmektedir.



Fotoğraf 9: Merdane (erkek) Terlik

**Nalın** daha çok “hamam gibi ıslak yerlerde giyilen, üstü tasmalı ve tahtadan yüksekçe ayakkabı” (Ana Britannica, 388) olarak tanımlanmış birçok şiir ve manilere girmiştir. “Nalın” olarak da isimlendirilen nalın ile ilgili manilerden birisi de:

“Ben babamın evinde  
Çevirmezdim **nalını**  
Haçan gittim kocaya

Ettim asker talimi” (manilerimiz.com). Bu manide baba evindeki rahatlıktan sonra koca evinde görülen zorluklar işlenmektedir. Fotoğraf 10’ da deri tasmalı, tasmasız sedef ve pirinç kakma tekniği ile süslenmiş nalın örnekleri verilmektedir.



Fotoğraf 10: Nalınlar

Batı toplumu ile artan ticaret ve etkileşimler sonucunda “iskarpın”, “kunda” ve “ayakkabı” sözcükleri kullanılmaya başlanmıştır. **Kunda** ağır ve kaba, konçsuz, tabanında kabarcıklar, ökçe altında nalça bulunan, iskarpine benzer erkek ayakkabısıdır. “Kaba kunda” olarak isimlendirilen ayakkabılar köylerde kadınlar tarafından da giyilmiştir.

1. “**Yemenimi** yel aldı  
**Kunduramı** sel aldı  
Bu nasıl emmioğlu  
Beni kodu el aldı” (Akalın ve arkadaşları, 1993: 10).

2.”Ayağında **kundura**  
Yar gelir dura dura  
Cahil ömrüm çürüdü  
Bağrıma vura vura”  
1970: 33,66,72).

3.”Ayağımda **kundura**  
Yürürüm dura dura  
İstediğim kızları  
Alırım vura vura”

4.”Al basmanın parçası  
**Kunduramın** nalçası  
Benim varacağım oğlan  
Kırmızı gül koncası” (Göksu,

5.”Karşıda At Nallıyor  
**Kundurası** Parlıyor  
Benim Yârim Yok Gibi  
Bana Mendil sallıyor” (antoloji.com).

Bu manilerde sitem, pişmanlık, kabadayılık, dilek gibi duygular işlenmiştir. Fotoğraf 11’de kullanım süresini, sağlamlığını artırmak için tabanına kabaralar ve nalça çakılmış bir kundura sunulmaktadır.



Fotoğraf 11: Kundura

## SONUÇ

Günümüzde makineleşme sonucunda ayakkabı üretiminde yeni tekniklerin kullanımı ile ayakkabı modelleri ve yapım malzemeleri değişmiş, Anadolu halkının ayak giyiminde önemli bir yere sahip çarık, nalın, kundura ve yemeniler; yerini yeni model ayakkabılara bırakmıştır. Mest, köy ve kasaba kökenli yaşlı insanlar tarafından ayakları sıcak tutması, abdest alma ve sokağa çıkarken üzerine lastikleri giyme kolaylığı ile halen tercih edilmektedir. Mest benzeri kumaştan esnek, konçlu ayakkabılar ve terlik günümüzde de giyimi devam etmekte modelleri çeşitlenerek artmakta, terlikler sokakta da giyilmektedir.

Eskiden ayakkabılarla yapılan bazı eylemler, günümüzde boş inanç olarak değerlendirilmekte ve çoğu uygulanmamaktadır. Ancak bugün de ölen kişinin ayakkabılarının kapı dışına dizilmesi veya yoksullara verilmesi geleneği devam etmektedir. Devam eden başka bir geleneğimiz özellikle köy ve kasabalarda görülmekte, evlenecek kızlara damat evi tarafından terlik ve mevsimlere göre yazlık ve kışlık ayakkabılar alınmasıdır.

Nazardan korunma, bereketi artırma inancı ve süsleme amacıyla minyatür çarık, yemeni ve telkâri nalınlar ile bebek patikleri ev, işyeri ve araçlarda görülmektedir. Bugün de ayak ve ayakkabı ile ilgili deyimlerin konuşma dilinde ve yazımlarda durumu açıklamak veya vurgu yapmak için halen kullanıldığı görülmektedir.

Geçmişte ayakkabılar ile ilgili söylenen maniler günümüzde pek bilinmemekte ve günümüzün ayakkabı modelleri üzerine yazılan manilere rastlanmamaktadır.

Değişen çağ ve teknolojiye göre modeller yeniden biçimlenmiş olsa da halen sokak ayakkabısı ile eve girilmemekte, evde ayakkabı giyilecekse yedek ayakkabı bulundurulmaktadır. Ayakkabı çevirme köylerden şehirlere kadar halen uygulanmakta, ayakkabı konulan terekler ise yerini ev girişlerine yerleştirilen kapaklı dolaplara bırakmıştır.



## KAYNAKLAR

- Akalın, S., Yılgör, A., Seyhan, N. (1993). Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü, (1. Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Aksoy, Ö. A. (1984). Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Alp, M. (1964). “Eski İstanbul Hamamları ve Gezmeleri”. Türk Folklor Araştırmaları. Ankara. Sayı: 179.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. (1992). Cilt.16. S.388. Ana yayıncılık
- Bulut, S. (2016). Divanü lügati’t- Türk’ten Ahıska Türkleri Yazılı ve Sözlü Diline Geçen Atasözleri. Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature Volume 2. Issue 3.
- Çelik, N. (2010). Anadolu’nun Geleneksel Ayakkabı Formlarından Günümüz Tasarım Anlayışına Ayakkabı Kültürü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göksu, M. H.(1970). Manilerimiz. Milliyet Yayınları Ltd. Şti. Yayınları 1. Baskı Türk Klasikleri Dizisi: 3
- Koçu, R. E.(1996). Türk Giyim Kuşam Ve Süslenme Sözlüğü, (2. Basım). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Naskali Gürsoy, E. (2006). “Anadolu’nun Ayak Sesleri”. National Geographic. No: 65
- Ögel, B. (1985). Türk Kültür Tarihine Giriş. 3 (2.Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Somçağ, H. (2015). “Anadolu Kültüründe Hamam Geleneği İçinde Nalın Ve Takunyalı”. 3. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumunda sunuldu. Cilt:2. 08–10 Ekim Ankara: TC. Kazan Belediyesi Kültür Ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları.
- Özen, K. (2008). Sivas Yöresi Geleneksel El Sanatları. İstanbul: Kitabevi. 347.
- Sakaoğlu, N. ve Akbayar, N. (2002). Derinin Anadolu’da Bin Yıllık Öyküsü. İstanbul: Creative Yayıncılık Ve Tanıtım Ltd. Şti
- Seyirci, M. (1999).Kaybolan yemeniciliğimizin Son İki “Çarık” Ustası. 1. Antalya Yöresi El Sanatları Sempozyumu Bildirilerinde sunuldu. Antalya:1. Basım T.C. Antalya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.45-50.
- Tezcan, H.(1997). “Osmanlı Saray Pabuçları”. İstanbul: P Sanat Kültür Antika, Sayı: 5.
- Türk Dil Kurumu. (1998). Türkçe Sözlük, Cilt: 2 Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kırtunç, E. (1989), “Ayakkabı Deyip Geçmeyelim”, Kültür ve Sanat, Sayı: 3.

## İnternet Kaynaklar

<http://www.Manilerimiz.com> 30 Nisan 2016. Saat: 13: 35

<http://www.Antoloji.com> 24 / 02 / 2016 Saat: 13: 45

<http://www.Turkdilbilgisi.com> 07 Eylül 2016. Saat:1 4:01

<http://blog.milliyet.com.tr>. 12 Eylül 2016. Saat:14:58

<http://www.edebiyatogretmeni.net/maniler4.htm>

### **Kaynak Kişiler:**

Berrin Ayhan. Ev Hanımı 56 Yaşında Safranbolu

Fatma Özcan. Emekli Öğretmen 59 Yaşında Denizli

Fatoş Demirbaş. Ev Hanımı 70 Yaşında Safranbolu

Güzin Yalnızıyğit. Ev Hanımı 91 Yaşında Samsun

Hilal Paşaoğlu. Ev Hanımı 63 Yaşında Ankara

İsmet Güneş. Ev Hanımı 77 Yaşında Safranbolu

Nesrin Duran. Kültür Bakanlığı Ahi Temsilcisi 62 Yaşında Safranbolu

Sevgi Demirbaş. Ev Hanımı 70 Yaşında Ankara

Şengül Özkan. Emekli Öğretmen 61 Yaşında Kars

Yıldız Mumcu. Ev Hanımı 76 Yaşında Karabük

Zeynep Çakır. Ev Hanımı 81 Yaşında Düzce

Zuhal Kırdemir. Ev Hanımı 57 Yaşında Ankara

## KONYA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN PARA KESELERİ

Şerife DOĞAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi,  
serifedogan@selcuk.edu.tr

### ÖZET

Bu bildiride “Konya’da Etnografya Müzesi’nde Bulunan Para Keseleri” konu olarak seçilmiştir.

Bildiri konusu, Konya müzelerinden olan Etnografya Müzesi koleksiyonlardan seçilen para keseleri, Türk kültürü ve el sanatlarında özgün örneklerdir.

Para keseleri işleme ve oya teknikleri, form özellikleri ve kullanım alanları bakımından incelenmiştir. Para keselerinin kompozisyon tasarımları ve renk uyumları üstün niteliktedir. Süsleme özellikleri açısından dikkat çekicidir. Kullanım amacına uygun olarak stilize ve natüralist üslupta, çoğunlukla bitkisel ve geometrik motiflere yer verilmiştir. Ayrıca nesneli, kozmik ve yazılı motifler de görülmektedir. İncelenen örneklerin teknik ve motif çizimlerine yer verilecektir. Kullanılan motiflerin ikonografik anlamı üzerinde de durulacaktır.

İşleme sanatında önemli bir yere sahip olan para keseleri, diğer el sanatlarında olduğu gibi deri cüzdanların üretiminin başlaması ile işlemeli ve örgü para keseleri kullanılmaz hale gelmiştir. Diğer el sanatlarımız gibi yok olmaya yüz tutmuştur. Bunlara etnografya müzelerinde, antikacılarda ve kolleksiyoncularda rastlanmaktadır. Ayrıca halk tarafından sandıklarda hatıra olarak saklanmaktadır. Bu araştırma, geçmiş ile günümüz arasındaki bu maddi kültür öğelerinin birbirleriyle güçlü bir bağ kurabilmeli ve geleceğe bozulmadan taşınabilmelidir. El sanatlarımızda kullanılan para keseleri, günümüze ulaşan müze örneklerin tanıtılması, belgelenmesi ve gelecek nesillere aktarılması açısından önem taşımaktadır.

## I.GİRİŞ

### 1.1. KESENİN TANIMI TARİHÇESİ

El sanatlarımız, zengin çeşitliliği ve güzel örnekleriyle, kültürümüzün renkli ve en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Binlerce yıl geriden taşınıp günümüze aktarılan el sanatı, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtan, gelenekselleşmiş motif, dokuma ve diğer tüm el emeği verilerek oluşturulan ürünler topluluğudur. Göz nurunun, ince zevkin, uzun sabrın, gönüllerde yatan düşüncelerin, sanat olarak ortaya dökülmesidir.

El sanatlarımız içinde kese de önemli bir yer tutmaktadır.

Kese, madeni paralar olmak üzere bazı lüzumlu eşyaların içinde muhafaza edildiği küçük torbalara denir<sup>1</sup>. Başka bir deyişle, içlerinde eşyaları korumak ve taşımak için kullanılan küçük torbacıklardır.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde kese, gümüş paraların konduğu torba, para ölçüsü genellikle her elli bin akçe bir kese olarak hesap edilirdi<sup>2</sup> denmektedir.

Kise olarak da bilinen Osmanlıca sözlükte kese, “kise” diye yazılmakta ve “kese”<sup>3</sup> diye okunmaktadır.

Türklerin Anadolu’ya gelmeden önce ve geldikten sonra kese türü küçük torbalar kullanıldığına dair ipuçlarına rastlanılmıştır.

Sarkıntılı kemer geleneğinin birçok Türk topluluklarında olduğu gibi Uygurlarda da devam ettiği ve bu sarkıntılara günlük eşyaların asıldığı şeklinde bilgi verilmektedir. Sarkıntılı kemer geleneğinin Hun’larda, Göktürk’lerde, Uygur’larda, Gazneli’lerde ve Selçuklu’larda devam ettiğine işaret etmektedir<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara, s.4.

<sup>2</sup> PARMAKSIZOLU, İsmet, Evliya Celebi Seyahatname(Giriş), Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1983, s.294.

<sup>3</sup> YEĞİN, Abdullah, Osmanlıca-Türkçe, Yeni Lügat,1963,s.341.

<sup>4</sup> DİYARBEKİRLİ, Nejat, Hun Sanatı, İstanbul, 1972, s.176.

Selçuklu dönemine ışık tutan Uygurlarda kemere takılan çanta geleneği değişik bir şekilde Varka Gülşah Minyatürlerinde görülmektedir<sup>5</sup>. 17. yy. ait bir diğer minyatürde de genç hanım tasviri üzerinde kemere takılan para kesesi görülmektedir (Fotoğraf No 1).

Osmanlı Dönemi'nde tentenelerle benzer teknik uygulanan tığ işiyle çalışılmış bir grup kese kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu dönemde keselerin varlığının yanı sıra türleri ve tekniği hakkında da bilgi vermektedir. Böylece Osmanlı döneminde kullanılan keselerin Cumhuriyet döneminde de önemini yitirmediğini ve 20. Yüzyılın ilk yarısında kullanıldığı görülmektedir<sup>6</sup>.

Osmanlı döneminde kese, mali bir kıymet olarak kullanılmıştır. Miktarı 500 kuruş tutarında paraya “bir kese akçe” denilirdi<sup>7</sup>. Osmanlı döneminde en değerli kese örnekleri saray için örülmüş olanlarda görülmektedir. Padişahın yetkili vekili olan sadrazamlara, padişah tarafından altın mühür verilmekte, bu mühür bir gelenek olarak kırmızı atlastan bir kese içine konmaktaydı. Kesenin bağcığı ise som altın sırmadan olurdu. “Mührü Hümayun” denilen bu mührü sadrazamlar boyunlarına asıp taşırlar, hatta onlarla beraber yatarlardı<sup>8</sup>.

Anadolu'nun hemen her yerinde yaygın olarak kullanılan keselerden bugün elimizde olanlar 19.ve 20. Yüzyıl'ın başlarına ait örneklerdir.<sup>9</sup>

Para keseler koyunda, kuşak kıvrımı içinde ve entari ceplerinde taşınırdı<sup>10</sup>

Erkekler üstlerinde kitap,defter, Kur'an, yazı araçları,savaş malzemesi koymak için kese taşırlardı. Evlenecek kızlar çeyizlerinde eşleri için bir kese takımı bulundururlardı. Kadınlar ise,boncuktan yapılmış kese kullanırlardı<sup>11</sup>. Kadın para keseleri erkeklerinkinden daha küçük yapılmış, erkek para keselerin en büyükleri de irice bir el boyunda bir torbacık olmuştur<sup>12</sup>.

Korunan eşyalara göre biçim alan keseler aynı zamanda duygu ve düşüncelere göre bezenmiştir. Genellikle ağız kısımları büzgülü olan keseler, püsküllü, yapım tekniği olarak da işleme, tığ veya iğne oyası kullanılarak süslemesi yapılmıştır. Kullandıkları malzemeye ve yapıldıkları tekniklere göre yapılmış ve isim almışlardır.

## 2. PARA KESELERİN SINIFLANDIRILMASI

Konya Etnografya müzesi'nde incelenen para kese örnekleri göz önüne alınarak 3 ayrı bölümde incelemek mümkündür.

Ancak incelenen para keseleri ile birlikte kullanım biçimine göre Ağızlık kesesi, Çakmak kesesi, Divit kesesi, Hamam kesesi, Kaşık kesesi, Mühür kesesi, Para kesesi, Saat Kesesi, Sabun kesesi, Tütün kesesi, Yay keseleri de mevcuttur.

Bunlardan bazılarını kısaca tanımlayacak olursak;

**Ağızlık kesesi:** Bu keseler sigara ağızlıkların (çubukların) muhafazasına uygun bir kılıf şeklindedir.ağızlığın kalınlığına ve boyuna göre ölçüleri değişir. Evde yapılanları kumaş ve örgüden, çarşıda yapılanlar ise çoğunlukla deridir.

**Mühür kesesi:** Devlet idaresindeki yetkililerin kullandığı mühür muhafaza kesesidir. Genelde tığ örgüyle yapılmış ve para ile saat kesesi ile birlikte bir takım oluşturmuştur.

**Para kesesi:** Takım( para-mühür-saat) (Fotoğraf No 2)veya tek olarak kullanılan bozuk para veya altın taşımak için yapılmış keselerdir. Yapımlarında çeşitli teknikler kullanılmakla beraber genellikle örgü ve iğne oyası teknikleri tercih edilmiştir.

<sup>5</sup> SÜSLÜ, Özden, Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Ankara, 1989, s174.

<sup>6</sup> BARIŞTA, Örcün, Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeçiliği Desen Ve Teminolojisinden Örnekler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları; 55. Maddi Kültür Dizisi: 2, Ankara, 1984,s. 14.

<sup>7</sup> ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara, s.4.

<sup>8</sup> KOÇU, Reşat, Ekrem, Türk Giyim Kuşam Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Yayınları, Ankara, 1969,s.155-156.

<sup>9</sup> BOLANYIĞ, Emel, Eski Türk Keseleri (Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Çalışması), Konya, 1985,s.3.

<sup>10</sup> KOÇU, Reşat, Ekrem, Türk Giyim Kuşam Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Yayınları, Ankara, 1969,s.155.

<sup>11</sup> ANA BRİTANİCA, Genel Kültür Ansiklopedisi, CXIII, s.402.

<sup>12</sup> KOÇU, Reşat, Ekrem, Türk Giyim Kuşam Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Yayınları, Ankara, 1969,s.155.

**Saat Kesesi:** Bu keseler saatlerin cinsleri ve ölçüleri gözönüne alınarak iki parçanın birbirine eklenmesi suretiyle meydana getirilmiştir. Genelde takım keseler halinde yer alır. Örgü, iğne ve boncuk oyası tercih edilmiştir<sup>13</sup>.

**Tütün Kesesi:** Kumaş ve örgü olmak üzere iki çeşit malzemeden yapılan keseler genellikle tek olarak yapılmışlardır. Bu keselerde teknik olarak dival işi veya fermene işi tercih edilmiştir. Ayrıca keseler hangi malzemeden yapılmış olursa olsun içinin mutlaka ince bir bezle astarlanmış olmasıdır. böylelikle tütünün dökülmesi engellenmiştir<sup>14</sup>.

## 2.1. Para keselerin yapıldığı teknik ve kullanıldığı malzemeye göre sınıflandırılması

**2.1.1. İğne oyası keseler:** İğne oyası tekniği ile yapılan keselerdir. Pamuklu iplik, ipek iplik, ibrişim, sim, sırma, vb. ipliklerle kullanılmıştır. İğne oyası tekniğini iğne ile ipliklerin düğümlenmesi sonucunda meydana gelen ilmeklerin çoğalmasından oluşur. Üçgen ve dörtgen olmak üzere iki türlü ilmek şekli vardır. Üçgen ilmek üç boyutlu ilmeklerde kullanılır. dörtgen ilmek ise; geometrik şekillerden esinlenerek yapılan iğne oyalardır<sup>15</sup>. Bu keseler kullanılmaya elverişli olmadıklarından lüks bir eşya yerine geçer ve bir hatıra olarak saklanırdı.

**2.1.2. Boncuk işi keseler:** Boncuk malzeme ile yapılan kese türüdür. Tığ ile sık iğne tekniği kullanılan bu keselerdeki bocuklar yuvarlak veya kesme boncuklardır. Motife göre sıralanan boncuklar ipliğe geçirildikten sonra örme işlemine başlanır. Her bir boncuk bir sık iğne de kullanılır. desenin düzgün bir şekilde akatılması için boncuklar kesenin ağız kısmından başlanarak takılır. Buna karşılık örme kısmına alt kısımdan başlanır. Örülmesi bitirilen kese istenirse astarlanır. Boncuk işi halen evlerde kadınlar tarafından yapıldığı gibi cezaevinde de yapılmaktadır.

**2.1.3. Kumaş Parçaları ile yapılan keseler:** Düz kumaştan, eskimiş işleme parçaları çeşitli ipliklerle yapılan kese türüdür. (Fotoğraf No 3) Kumaşların bir sanat zevkine göre biçilmesi ve muhtelif şekiller verilerek, kesenin çevrelerine ve uçlarına ayrıca oya örülerek güzelleştirilmektedir<sup>16</sup>.

Bu keseler çarşı ve ev keseleri olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Çarşıda yapılan kumaş keseleri fermene ve dival işi yapanlar tarafından diğer malzemeler üzerinde kullandıkları motifleri belli kompozisyonlara uyarak keselerde uygulamışlardır. Evde yapılan kumaş keseler ise, eskimiş kumaş eşyaların yeni yerlerinden veya artık kumaşlarından yapılan bu keseler oldukça dikkat çekicidir. Birbirine tutturulan kumaş parçalarında oluşan keselerin kenarı ve ağız çevreleri tığ ile veya iğne ile oyalanmıştır. İğne oyası ile süslenen keselerin kumaşları ipek, saten, kadife gibi kaliteli kumaşlardan seçilirdi. Dival işi tekniği ile yapılan keseler çuha, kadife, atlas, saten v.b. gibi kalın kumaşlar teşkil eder. İşleme malzemeleri sırma, tırtıl, pul inci ve inci ayarında kıymetli taşlardır. Nakışlar muhtelif şekillerde kesilmiş mukavvalar kumaşların üzerine tatbik edildikten sonra üstlerinden sırmalar geçirilerek meydana gelir. Dival işi keseleri sanat değerinden ziyade malzemenin değerine göre kıymet verilir ve yüksek bir fiyata mal olurdu<sup>17</sup>.

**2.1.4. Tığ oyası ile yapılan keseler:** Tığ örgüsü ile yapılan kese türlerindedir. Tığ örgüsünün temeli zincir ilmeğidir. İlmeklerin tığ yardımıyla birbirinin içinden çekilmesi ile üretilir. Tığın bir önceki sıranın ilmek altlarına veya ortalarına batırılışı örgünün tek veya çift yönlü olması ilmeklerin alınış şekli farklı tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlar<sup>18</sup>. Tığ örgü keselerinde motif yerleştirme tekniği kendine özgüdür. Örenkişinin yaratıcı ve beğenisi doğrultusunda renkler keselerde büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Seçilen tüm renkleri örgü esnasında kullanmak gerekir. Tığ örgü keselerde kullanılan teknik, zincir, sık iğne ve trabzan tekniğidir. Sık iğne tığın ilmek ortalarına batırılması ve alınan ilmeğin bir aşamada toplanması şeklinde yapılmaktadır. Tığ ile kese örmeye kesenin alt ucu kadar genişlikte zincir çekilerek başlanır. istenilen form oluşturmak için ilmeklerde artırma ve eksiltme gibi işlemler yapılır. Ağız kısmına kadar örülen keseye bir veya iki sıra trabzan yapılarak keseye ayrı bir

<sup>13</sup> ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara, s.8-9.

<sup>14</sup> BOLANYIĞ, Emel, Eski Türk Keseleri (Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Çalışması), Konya, 1985, s.8-9.

<sup>15</sup> ONUK, Taciser, "İğne Oyalan", Türkiye İşBankası Kültür Yayınları, Ankara, 1988, s.9.

<sup>16</sup> ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara, s.7.

<sup>17</sup> ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara, s.7.

<sup>18</sup> ATAY, Ayten, Öricülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1987, s.329.

güzellik verilmektedir. kesenin ağzını büzerek kullanma kolaylığı sağlamak için ya zincir çekilir ya da kordon bükülür. Uçlarına istenirse püskül veya tığ oyası motif konulabilir.

## 2.2. Keselerin formlarına göre sınıflandırılması

İncelenen kese örneklerinden para keselerinde külah, kadeh, formlar kullanılmıştır.

**2.2.1. Külah formu keseler:** İncelenen örneklerde en çok külah formu keseler görülmektedir. (Fotoğraf No 4) Genel görünüm itibariyle ters bir külah benzettir. Gergin bir halde tutulduğunda üst kısmı düz olup, gittikçe daralarak sonu bir püskülle veya ponçakla nihayetlendirir. Ağız kısmında büzgü ipliklerin geçmesi için yapılmış trabzan tekniğinde delikli oya yer alır. Bu kısmın üzerine genellikle çitlek adı verilen bir kenar motifi yer alır.

Bu form, iğne oyası, tığ oyası tekniği yapılan keseler için tercih edilmiştir. Ayrıca kumaşla yapılanlara rastlanmıştır.

**2.2.2. Kandil formu keseler:** Dipten itibaren oval bir hatla yukarı doğru bir kavis çizerek ağıza yakın kısımda boğaz daralmakta, sonra genişleyerek düz bir ağızla nihayetlenmektedir. Bu form camilere asılan kandillere benzetilmektedir (Fotoğraf No 3).

Bu form, genellikle kumaş malzeme ile yapılan keseler de kullanılmaktadır. Kandil formu para keselerin yanında genellikle tütün ve mühür keselerinde de görülmektedir.

## 2.3. Para keselerin motif ve kompozisyonuna göre sınıflandırılması

Bu tip keseler örgü keseler olup iki tip süsleme görülür. Birincisi örgünün çeşitli tekniklerden delik, dolgu, örümcek v.b. yapılır (Fotoğraf No 5), ikincisi ise çeşitli renklerdeki iplerin ya da boncukların kese üzerinde çeşitli motifler oluşturacak şekilde örülmesiyle yapılır (Fotoğraf No 6).

Bu motifler kese üzerinde değişik kompozisyonlarda görülür.

**Kuşaklı süsleme,** kompozisyon kesenin enine çeşitli kuşaklarla ayrılmasıyla oluşturulur. Bazen bu kuşaklar herhangi bir motif oluşturulmaksızın, ajur gibi tek teknik olarak ya da renklerin değişmeli olarak kullanılmasıyla, kesenin etrafını çevirir (Fotoğraf No 7).

Genelde kese yüzü en fazla dört kuşağa ayrılmaktadır. En alttaki kuşakta dibe doğru uzanan badem motifleri yer alır. (Fotoğraf No 8) Bundan sonrada ana motifin yer aldığı ana kuşak başlar. Genellikle birbirini takip eden motiflerin yer aldığı kuşak yine ince bir kuşakla sınırlandırılmıştır.

**Göbekli süsleme,** genelde tek bir kompozisyondan oluşan bu süslemede, bazılarında alttan ve üstten ince bir kuşakla sınırlandırılmıştır. bu süsleme genelde bir çiçek dalından veya bir çiçek buketinden oluşmaktadır. Natüralist olarak yapılan bu motifler görülür (Fotoğraf No: 9,10) Saat keselerinde genellikle stilize motifler görülmektedir.

**Serpme süsleme,** geometrik ve bitkisel motifler genel bir düzene uyarak veya serbestçe kese yüzeyine dağılmışlardır. (Fotoğraf No 11)

Kese örneklerinde kullanılan renkler kişinin hayal gücü ve tekniğin sınırlamaları çerçevesinde kullanılmıştır. Türk kadının yaratıcılığı ile zevkleri doğrultusunda kullanılmış bu motifler yaşanan yöre ve kültür özelliklerini taşımaktadır.

Keselerde bitkisel motiflerden mine, hayat ağacı, gül, nesneli bezemelerden ibrik, geometrik bezemelerden ise meander, baklava motifleri görülmektedir.

Hayat ağacı, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolizmini oluşturur. Geniş anlamda, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementini, toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, ışığa yükselen 1451 üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar<sup>19</sup>. (Fotoğraf No:8)

Gül, mitolojide Afrodite'in çiçeği olarak değerlendirilir. Afrodite, güzellik tanrıçası olmakla birlikte doğa için de oldukça önemlidir. "Yeryüzünde her şeyi o diriltir, o canlandırır. Kurumuş çiçekleri o açar, dünyayı o süsler, güzelleştirir, ilkbaharın en güzel zamanında, gül mevsiminde, onun

<sup>19</sup> Erbek, M., (2002), Çatal Höyükten Günümüze Anadolu Motifleri. KTB Yayınları, Ankara, s. 164.

bütün parlaklığı ve güzelliğiyle kendini gösterdiği yerlerde; çiçekler dolup taşan bahçelerde, taze koruluklarda, Aphrodite'nin kendini gösterişi kutlanırdı<sup>20</sup>.(Fotoğraf No:9)

Nar, Kur'an-ı Kerim'de yaratıcının insanoğluna sunduğu nimetler anlatılırken bazı tahıl ve meyvelerle birlikte narın da adı özellikle anılmaktadır. Bu durum narı diğer meyvelerden daha değerli kılmış, İslamiyet'in cennete özgü meyvelerinden biri haline getirmiştir. Bu yönüyle, daha çok günahlardan temizlenmiş olma isteğinin simgesi ve cennetin bir sembolü olarak düşünülmüştür. Özellikle, İslami dönem Türk mezar taşlarında yer alan nar motifleri, bolluk ve bereket sembollerinden çok bu doğrultuda yorumlanmaktadır<sup>21</sup>.(Fotoğraf No:10)

İbrik, temizliğin, tutumluluğun, ibadetin ve büyüklere saygının sembolü olmuştur. Çünkü İslâm dini, temizliği imanın (kemal) şartlarından biri kılmıştır. İbadetlerin kabul edilmesinin ilk şartı, maddî ve mânevî temizlik olduğu gibi, imanda kemalin şartı da temizliktir. İbrik motifi mezar taşlarında da çok sevilerek kullanılan bir motiftir<sup>22</sup>.(Fotoğraf No:12)

### 3. SONUÇ

Diğer el sanatlarımızda olduğu gibi deri cüzdanlarının üretiminin başlaması ile örgü, iğne, boncuk ve işlemeli keseler kullanılmaz hale gelmiştir. Bu eserler etnografya müzelerinde, antikacılar ve özel koleksiyonlarda rastlamaktayız. Yada halkımız tarafından sandıklarda hatıra olarak saklanmaktadır. Bir çok el sanatları gibi keselerde unutulmaya yüz tutmaktadır ve hatta unutulmuş geleneklerimizdir.

Geçmişten günümüze Türk El Sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip para keselerinin yaygınlaştırılması için gerekli çalışmaların başlatılması, yörelere özgü renk,

desen, motif özelliklerinin belgelenmesi, sergi düzenlemesi yapılması, tanıtılması, yurt içinde ve dışında tanıtılacak yayın, sergi, konferans vb. faaliyetlerin çoğaltılması sağlanmalıdır. Müzelerde bulunan eserlerin yörede yaşayan insanların kültürlerini yansıtacak şekilde geliştirilmesi, bakım ve onarımlarının bilinçli bir şekilde yapılması, bu konularda çalışma yapacak elemanların uzmanlaştırılması gerekmektedir

<sup>20</sup>Şefik, Can, Klasik Yunan Mitolojisi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 106.

<sup>21</sup> Meriç, R., Melül "Akşehir Türbe Ve Mezarlıkları", Türkiyat Mecmuası, C.V, 1936, s.141-212.

<sup>22</sup> Özkan, Haldun, Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsü, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 32, Erzurum 2014, 25-38

## KAYNAKÇA

ANA BRİTANİCA, Genel Kültür Ansiklopedisi, CXIII.

ATAY, Ayten, Örucülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1987.

BARIŞTA, H., Örcün, Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemciliği Desen Ve Terminolojisinden Örnekler, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları; 55. Maddi Kültür Dizisi: 2, Ankara, 1984.

BOLANYIĞ, Emel, Eski Türk Keseleri (Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Çalışması), Konya, 1985.

ŞEFİK, Can, Klasik Yunan Mitolojisi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 106.

DİYARBEKİRLİ, Nejat, Hun Sanatı, İstanbul, 1972.

ERBEK, M., (2002), Çatal Höyükten Günümüze Anadolu Motifleri. KTB Yayınları, Ankara, s. 164.

KOÇU, Reşat, Ekrem, Türk Giyim Kuşam Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Yayınları, Ankara, 1969.

ONUK, Taciser, “İğne Oyaları”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1988.

ÖZBEL, Kenan, El Sanatları VI, Eski Türk Keseleri, Ankara.

ÖZKAN, Haldun, Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsü, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 32, Erzurum 2014.

PARMAKSIZOLU, İsmet, Evliya Celebi Seyahatname(Giriş), Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1983.

SÜSLÜ, Özden, Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Ankara, 1989.

YEĞİN, Abdullah, Osmanlıca-Türkçe, Yeni Lügat,1963.



## FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf No 1: 17. yy. ait bir minyattirde genç hanım tasviri üzerinde kemere takılan para kesesi. (Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın)



Fotoğraf No 2: Konya Etnografya Müzesi'nde 2942 Evanter No'lu Takım kesesi ( Uçlu).



Fotoğraf No 3: Konya Etnografya Müzesi'nde 2263 Evanter No'lu para kesesi



Fotoğraf No 4: Konya Etnografya Müzesi'nde 1636 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 5: Konya Etnografya Müzesi'nde 4022 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 6: Konya Etnografya Müzesi'nde 1635 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 7: Konya Etnografya Müzesi'nde 2525 Evanter No'lu para kesesi



Fotoğraf No 8: Konya Etnografya Müzesi'nde 2577 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 9: Konya Etnografya Müzesi'nde 2943 Evanter No'lu takım kesesi (üçlü)



Fotoğraf No 10: Konya Etnografya Müzesi'nde 4383 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 11: Konya Etnografya Müzesi'nde 2533 Evanter No'lu para kesesi.



Fotoğraf No 12: Konya Etnografya Müzesi'nde 2258 Evanter No'lu para kesesi.

# KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ EL SANATLARINDAN SEMERCİLİK VE YENİDEN CANLANDIRMAYA YÖNELİK FARKLI TASARIM ÖNERİLERİ

**Zeliha SARIKAYA HÜNEREL<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Öğr.Gör., Gazi Üniversitesi, zelihasarikaya@hotmail.com

**Birnaz ER<sup>2</sup>**

<sup>2</sup>Yrd.Doç.Dr., Dumlupınar Üni. Kütahya Teknik Bil. M.Y.O., birnazer@hotmail.com

## ÖZET

Semercilik, günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarımız arasındadır. Günümüzde köyden şehre göçün artması, tarımın azalması, ekonomik kazanç yollarının değişmesi gibi nedenlerden kaynaklı olarak semerin kullanım alanları daralmıştır. Böylece semercilikten geçim sağlayan ustalar ekonomik kazanç sağlayamadıkları için bu mesleği terk etmeye başlamış ve yeni çırakları yetiştirmez duruma gelmiştir. Bu el sanatlarımız için farklı kullanım alanları geliştirerek, yeniden canlandırılması sağlanmalıdır.

Bu bildiriye, kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarımızdan semerciliğin, yeniden canlandırılması için farklı çözüm önerileri ve tasarım örnekleri sunulacaktır.

## ABSTRACT

Today, due to some factors, such as immigration, differentiation of economic sources, technological developments some crafts has finished its process or they are about to destroyed. However, handicrafts are vivid document of our national culture and to continue our culture it must be transferred to future generations. That is why it has become inevitable to seek different solutions to survive handicrafts which are about to be lost.

Today, making packsaddles is among the lost handcraft. The increase of migration to the city from the village, the decline of agriculture, changing the routes of economic gain are the reason of contraction of usage areas for making packsaddles. Thus, masters whom gain economic force from making packsaddles are start to left this handcraft and they do not educate apprentice. Revitalization should be provided by creating new uses fields for this handcraft.

In this research, different solutions and design examples will be presented to revitalization of making packsaddles.

## 1.GİRİŞ

Sanatsal ürünlerin başlangıç noktasını oluşturan el sanatları, esasında çok geniş bir kavram olarak algılanmakla birlikte genel olarak, insanların; iklim ve diğer dış etkenlere karşı doğan ihtiyaçları karşısındaki faaliyetleri ile başlayan en eski sanat dalı olarak ifade edilebilir (Solmaz vd., 2014: 1177). El sanatları, insanoğlunun varoluşundan bu yana doğa şartları ile sosyal yapılanmaya bağlı olarak farklı alanlarda ve farklı şekillerde ortaya çıkmıştır (Aksoy ve Keleş, 2008: 273).

İnsanoğlunun çağlar boyunca izlediği gelişim süreci incelendiğinde, ortaya çıkan, el sanatlarının hep bir ihtiyacı karşılamak üzere üretildiği sonucuna varılır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak, örtünmek ve korunmak amacı ile ilk örneklerini vermiştir. Daha sonra gelişerek çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtır hale gelerek "geleneksel" vasfı kazanmıştır.

Anadolu insanı, yün, pamuk, tiftik, keten gibi hammaddelerden barınağını (çadırını), dolabını (çuvalını), yaygısını, bebeğini taşıyacağı malzemeyi (çarpana) dokumuştur ve dokuduğunu kesip dikerek giysisini yapmıştır. Ahşap, maden, cam, deri, toprak, kemik ve boynuz gibi maddeleri de beceriyle şekillendirip mutfak araçlarını, tarım ve hayvancılıkta kullanacağı aletleri, mobilyasını ve süslerini tasarlayıp üreterek ve ürettiğini kullanarak yaşamını sürdürme gelmiştir.

El sanatları; bir veya birden fazla sanatkârın bilgi ve becerisine dayanan, çevre şartlarına göre değişim gösteren, güzelin yanı sıra yararlıyı sunan, insan yaşamını kolaylaştıran, ihtiyaçlarını karşılayan; evde veya atölyelerde, bütün gün veya boş zamanlarda ya da belli dönemlerde üretilen; geleneksel, bölgesel, fonksiyonel, estetik, artistik, sanatsal, dekoratif, dini, sosyal açıdan sembolik karakter taşıyan; el, el aleti veya mekanik araçların yardımıyla yapılan ürünler olarak tanımlanabilir (Anonim, 2012).

İhtiyaçtan yola çıkılarak oluşturulan halk zanaatları, çevre ve iklim şartlarına göre değişimler ve çeşitlenmeler göstermiştir. Bunun yanı sıra ait olduğu toplumun duygularını, kültürel özelliklerini yansıtarak; gerek üretim aşamasıyla, gerekse usta-çırak ilişkisiyle nesiller boyu aktararak geleneksel olma vasfını kazanmıştır (Akbulut, 2004: 142).

Geleneksel Türk El Sanatlarını; halıcılık, kilimcilik cicim zili sumak, kumaş dokumacılığı, yazmacılık çinicilik seramik-çömlek yapımıcılığı işlemecilik oya yapımıcılığı deri işçiliği, müzik Aletleri yapımıcılığı, taş işçiliği, bakırcılık, sepetçilik, semercilik, maden işçiliği, keçe yapımıcılığı, örmecilik, ahşap ve ağaç işçiliği, arabacılık vb. sıralanabilir.

Değişen ve gelişen toplum içerisinde el sanatları, kültürel etkileşimi de sağlamaktadır. Bu özelliğinden dolayı, gelenek, göreneklerin yaşatılması ve aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Gelişen dünyanın ve teknolojinin etkisi ile varlığını halen sürdürmeye çalışan el sanatları günümüzde hayata tutunma çabasındadır.

Hammaddesi ağaç olan el sanatı ürünlerimizden olan Semercilikte yok olma tehdidiyle karşı karşıya olduğu görülmektedir. Bu nedenle semer yapımı ile ilgili bilgilerin yazılı bir kaynaktan yer alması ve kayda geçirilmesi, korunması ve daha fonksiyonel hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Semerin yük hayvanlarının kullanımı yeterli değildir, değişen ihtiyaçlar gözetilerek farklı kullanım alanları yaratılarak semerciliğin sürdürülebilirliğini sağlamak ve bu anlamda üreticiyi teşvik etmek oldukça önemlidir.

Kültürün gelecek nesillere aktarımını sağlayan el sanatı ustalarının varlığı, çoğu yöremizde olduğu gibi, el sanatları atölyelerinin işleyişi ve üretimi pek çok sorunla karşı karşıya gelmektedir. Hammadde temininde yaşanan sıkıntılar, çırak eksikliği ve el sanatı ürünlerine olan ilginin ve talebin azalması gibi problemler, ustaların günümüzde karşılaştığı sorunlar arasındadır.

Geleneksel Türk el sanatları; bir veya birden fazla sanatkârın bilgi ve becerisine dayanan, çevre şartlarına göre değişim gösteren, güzelin yanında yararlıyı da sunan, insan yaşamını kolaylaştıran, ihtiyaçlarını karşılayan, evde veya atölyelerde bütün gün veya boş zamanlarda ya da belli dönemlerde üretilen, geleneksel, bölgesel, fonksiyonel, estetik, artistik, sanatsal, dekoratif, dini, sosyal açıdan sembolik karakter taşıyan, el aleti veya mekanik araçların yardımı ile yapılan ürünler olarak tanımlanabilir. El sanatları ya da halk sanatları aynı zamanda kendi duygularımızı dile getirdiğimiz kendi ihtiyaçlarımızı karşılamak istediğimiz birçok dönemin günümüzde devam eden izleridir. Bu sanat dallarımız geçmişle olan bağlarımızı perçinlediği gibi yarınlara da köprü olmaktadır (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı 2012: 6).

Geleneksel Türk el sanatları olarak da ifade edilebilen kültürel ve sanatsal değeri bulunan tarihi mesleklerden birçoğu, çeşitli nedenlerle kaybolmuş, çok azı ise büyük fedakârlıklarla halen sürdürülmeye çalışılmaktadır. Son yarım yüz yılda, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yürütülen bu meslek türlerinin adeta yok olma riski ile karşı karşıya kalmasının birçok sebebi bulunmakla birlikte, başlıca sebepler arasında dünyadaki bilimsel/teknolojik gelişmeler ile köyden kente göçün artması sayılabilir. Bununla birlikte, nüfus artışı sonucu insanların artan gereksinimlerinin karşılanmasında seri üretim ürünlerin yaygınlaşması, geleneksel mesleklerin ve yöresel ürünlerin üretim ve tüketimini olumsuz etkilemiştir.

Hızlı bir kentleşme, endüstrileşme, iç göç ve toplumsal değişimin yaşandığı ülkemizde geleneksel meslek, sanat ve zanaatlar küreselleşmenin de etkisiyle büyük bir hızla yok olmakta ya da

kullanım alanı gittikçe daralmaktadır. Bu meslek ve sanatların yaşatılarak korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması kültürel açıdan son derece büyük bir önem taşımaktadır. Korumanın ilk adımı ise tespit çalışmaları yani saha araştırmalarının gerçekleştirilmesi ve bu yolla sağlıklı bir envanter oluşturulmasıdır.

Geleneksel ve yöresel yetenekler anlamını yitirmiş ya da körelmiş, mesleklerin devamını sağlayabilecek işgücü potansiyeli son derece azalmıştır. Örneğin, geçmişin en önemli toplumsal ulaşım aracı olan at arabaları (ya da atlı taşımacılık), günümüzde özellikle büyük şehirlerde adeta ortadan kalkmıştır. Çok az sayıda turizm amaçlı örnekleri dışında, at arabaları ve buna bağlı olarak süsleme, koşum takımları, semer-eğer imalatı gibi tamamlayıcı meslekler de ortadan kaybolmuşlardır. Bu sürece direnen bazı geleneksel el sanatları ise, esas işlev ve anlamlarının dışına çıkılarak, günümüzün turistik beklentileri doğrultusunda hayatta kalmaya çalışmaktadırlar (T.C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı Esnaf ve Sanatkarlar Genel Müdürlüğü 2014: 33).

Günümüze kadar bozulmadan gelen el sanatlarının yanında yozlaşmış ve devrini doldurarak kültür erozyonuna uğrayan birçok el sanatının olduğu da yapılan çalışmalarla ortaya konulmaktadır (Akınarlı, 2008: 2). Öte yandan; el sanatları üretimi yoğun emek ve zaman istemektedir. Endüstri devrimiyle sanat anlayışı ve uygulamalarında büyük değişimler yaşanmış ve sanat ürünlerinde, el üretiminden makine üretimine bir başka deyişle endüstriyel üretime geçilmiştir (Aksoy ve Keleş, 2008: 274).

Başka bir ifadeyle, somut olmayan kültürel mirasın korunması, bu mirasın “sürdürülebilir” kılınmasıyla mümkündür. Yoksa küresel olgular tarafından hızla yok edilip tüketilen ve yeni kuşaklar tarafından sahip çıkılmayan bir miras, eski binalar gibi kendi kendine yıkılıp yok olacaktır. (Ekici 2004: 10).

## 2.ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Gelişen teknoloji ile birlikte kimi meslekler hayatımızdan tamamen çıkarken kimisi de kaybolmaya yüz tutmuş biçimde Anadolu'nun ücra köşelerinde son çırpınışlarını yaşamaktadırlar. Kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarımızdan biri olan semerciliğin, yeniden canlandırılması için farklı çözüm önerileri ve tasarım örnekleri sunulması, geleneksel bir meslek olan semerciliğin, günümüzdeki durumunun ortaya konulması bakımından önem arz etmektedir.

Günümüzde, kitle ulaşım araç-gereçlerinin yaygınlaşması, tarım araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması gibi nedenler ile semer, saraç ve nal yapımı yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle popülerliği azalan bir çok sanat kolunda olduğu gibi semercilikte de yeni arayışlar oldukça önemlidir. Ustaların mesleklerini devam ettirmeleri için yeni tasarımlar ve fikirlerin ortaya çıkması semerciliğin tekrar can bulması kültürel değerlerimizin unutulmaması açısından önemlidir.

Araştırmada Geleneksel Türk sanatlarının unutulmuş, eskimiş ve hatta artık ilgi görmez hale geldiği söylene de bu sanat dalları sınırlı sayıda usta tarafından, özveriyle devam ettirilmeye çalışıldığı vurgulanmıştır. İçinde yaşadığımız çağın yaşam koşulları açısından değerlendirildiğinde değişim kaçınılmazdır. Ancak bu hızlı değişim süreci halk kültürüne dayalı değerlerin terk edilmesi unutulması gerekliliği anlamında değerlendirilmemeli, halkın bu konuda bilinçlenmesini sağlayacak sosyal sorumluluk projeleri yapılmalı, teşvik edilmeli ve desteklenmelidir. Bu alanda Kültür Bakanlığı ve alanla ilgili sivil toplum kuruluşlarına büyük görevler düşmektedir.



Resim 1: [http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/semercilik-palanclik\\_78.html](http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/semercilik-palanclik_78.html)

### 3.SEMERCİLİK

**3.1 Semerin Tanımı :** Semer, at, katır, eşek, deve gibi yük taşıyan hayvanların sırtına konulur. İlk defa Araplar ve İranlılar tarafından kullanıldığı, daha sonra Türklere geçtiği söylenir. Fakat onlardan önce yaşayan Mısır, Mezopotamya ve Anadolu milletlerinin hayvanlarla yük taşımaya bildikleri, bu yüzden hayvanın sırtına yük taşımaya yarayan bir araç yerleştirdikleri, kazılarda çıkan buluntulardan ve duvar kabartmalarından anlaşılmıştır.

Semer, beygir, katır, eşek gibi hayvanların sırtına yük bağlamak bazende binmek için kullanılan, ağaç bir iskeletin sazla doldurulmuş “yatak”tan oluşan üstlüğüdür. Semer genellikle ağaç, çuval ve sazdan yapılır. Yük bağlamak ve binek hayvanına rahat binmek için kullanılır. Semerler boyunlu ve çatal semer olarak ikiye ayrılır. İlk kez Araplar ve İranlılar tarafından kullanıldığı söylenir. Türklere de onlardan geçmişir. (<http://www.renklinot.com/kultursanat/semercilik-nedir-semercilikmeslegininozellikleri.html>)

#### 3.2. Semer Yapımında Kullanılan Malzemeler

**Berdi bıçağı:** Ahşap saplı olup içe doğru eğimlidir, bıçağın kesen tarafı testere ağzına benzer.

**Üdürgü:** Orta Asya’dan beri günümüze kadar gelmiş eski bir delme aleti olup, günümüz matkabının ilkel şeklidir. İki parçadan oluşur: Birinci parça keman yayına benzeyen kısımdır. Yarım ay şeklindeki bir çubuk ve bu çubuğun iki ucuna bağlanmış iki santimetre kalınlığında deriden oluşur. İkinci kısım ise delme işlemini kemane yardımıyla sağa ve sola dönerek yapan bölümdür. Bu kısmın ucunda demir bir matkap ucu çakılıdır. Dört-beş santimetre kalınlığında ağaç tornacıları tarafından özel olarak imal edilir ve ucu sivri ince bir silindir şeklindedir. Bir ucu elle tutulan parçası gövdeden ayrı döner. Eskiden, elektrikli matkapların olmadığı dönemlerde, marangozlar tarafından da delme işlerinde kullanılırdı. Yay olduğu için adına kemane üdürgü de denilmektedir. Yay bu ikinci parçayı sağa-sola çevirme işlemini gerçekleştirir.

**Balmumu:** Sicimin mumlama işleminde kullanılır. Sicimi dış etkenlerden koruduğundan semerin dikişlerinin uzun ömürlü olmasını sağlar.

**Çuvaldız:** Yaklaşık otuz ila kırk santimetre uzunluğunda oldukça büyük bir dikiş iğnesidir. “İğneyi kendine çuvaldızı ele batır” deyimine konu olmuştur. Çuvaldız demirciler tarafından üretilirdir.

**Semerci makası:** 35-40 santimetre boyunda bir makas olup keçe ve deri kesmek için kullanılır. Demirciler tarafından semercilere özel olarak yapılırdı.

**Tarak:** 50, 20 ve 4 cm. ölçülerinde olan bir tahtanın kenarına yakın bölümüne, yan yana çakılan, bıçak şeklinde demirlerden ibaret bir alettir. Berdilerin dilimlenmesine yarar.

**Semerci demiri:** Boyu yaklaşık bir metredir. El tutulan bölümü vardır, ucu yarıktır. Bu yarık bölüme sıkıştırılan berdiler semerin elle ulaşılamayacak bölümlerine berdilerin ulaşmasını ve semere şekil verilmesini sağlar.

**Keçi boynuzu:** Boynuzun içine keçe parçaları sokulur. Zeytin yağıyla bu keçeler iyice yağlanır. Semerci semerin deri bölümünü dikerken çuvaldızını bu keçi boynuzuna sokar ve yağlanan çuvaldızın deriyi daha kolay delmesini sağlar.

**Avuç demiri:** Dikim esnasında kullanılan çuvaldızın semercinin avuç içini yaralamasını engelleyen, sarı bakırdan dökülmüş yassı bir alettir. Terzilerin kullandığı, dikiş dikerken parmaklarına taktıkları yüzüklerin avuç içine takılanıdır.

### 3.3.Semeren Yapılışı:

İnsanın binek hayvanlarını evcilleştirmeye başladığı zamanlardan beri semerciliğin başlıca malzemeleri değişmemiştir. Semerciler ölçü alırken terziler gibi mazura kullanmazlar. Bunun yerine ya karışlarını ya da berdiye attıkları çentikleri ölçü olarak alırlar. Semeri yapılacak hayvanın vücut ölçüleri böyle belirlenirdi. İyi bir ustanın elinden çıkan semer hayvana kesinlikle zarar vermez, öyle ki hayvanın vücudunu yara yapan semer iyi dikilmemiş sayılır. Mesleğin püf noktası da buradadır. Semerciler kendilerini hayvan terzileri olarak nitelerler. Semer yapımında belli ölçüde insan kaburgasına benzeyen bir kuru ahşap iskeletin üzerine deri ve keçeden istifade edilerek bir dış cephe imal edilir; sonra bu kısımların araları samanla ve sazla doldurulur. Semer türlerini boyunlu ve çatallı diye ikiye ayırmak mümkündür.



Resim 2: <http://hasbiha.weebly.com/2013-semercilik.html>

Semeren gövdesi telisten dikilir ve mindere benzer. Gövdenin içine semerci tarağından geçirilerek dilimlenmiş berdiler yerleştirilir. Semeren şeklini oluşturan bölgelere berdi dilimlenmeden konur. Berdi bir bataklık bitkisidir. Kamış gibi bataklıkta yetişir. İçi süngere benzer. Sıkıldığında tekrar eski haline döner. Bu özelliğinden dolayı semer yapımında dolgu malzemesi olarak kullanılır. Semeren gövdesinin esnek olmasını sağlar. Berdi Anadolu'da hasır, kürsü, sepet ve açkı malzemelerinin yapımında kullanılırdı. Sağlıklı, doğal bir malzemedir. Bataklıkların kurutulması ve sulak yerlerin kalmaması bu bitkinin de yok olmasına sebep olmuştur. Günümüzde ise yurdumuzda yok denecek kadar az yetişmektedir. Sert olması bakımından dilimlenmez. İhtiyaç duyulan yerlere daha sonra "Semerci demiri" ile daha fazla berdi sokulur. Mindere benzeyen bu gövde ortasında ikiye katlanır. Ön cepheden görünüşü "V" şeklindedir. İslatılarak yumuşatılmış teke derisi, oluşturulan bu gövdenin üzerine sicimle dikilir. Sicim (Kınnap) keten, kenevir gibi bitkilerin liflerinden yapılan ince ve sağlam ip, Sırım, sahtiyanın ıslatıldıktan sonra makasla ince ince kesilmesiyle elde edilir. Sahtiyan tabaklanmış ve cilalanmış teke derisidir. Keçe koyun yapağısından dövülerek ve sıkılarak dokuma işlevi yapılmadan elde edilen bir çeşit kaba kumaştır. Telis, bitkisel liflerden dokunmuş kaba örgülü kumaştır.



Resim 3: <http://hasbihal.weebly.com/2013-semencilik.html>

Semerin ahşap bir iskeleti vardır. Bu iskelet, yan ağacı, parmak ağacı, ön ve arka kaş ağaçları gibi parçalardan oluşur. Öncelikle parmak ağaçları ıslatılır ve mangal ateşinde ısıtılır. Yumuşayan ağaçlar ortasından otuz derecelik bir açı yapacak şekilde eğilir ve bu şekilde kurumaya bırakılır. Semerin ahşap iskeletinin sağlam olması için, bu kısımda sert ağaç cinsleri kullanılır. Bu ahşap iskelet, deri ile kaplanmış gövdeye üst taraftan oturtulur ve iskeletin yan ağaçlarından semerin gövdesine sicimle sıkıca tutturulur. Daha sonra semer ters yatırılarak iç tarafının keçesi sıyrıla itina ile dikilerek semer tamamlanır. Semerin ahşap kullanmadan yapılanına da kürtün (palan) denir. Daha çok eşekler için kullanılır. Üzerinde deri (teke derisi) kullanılmaz. Bunun yerine kıldan örülmüş kalın çadır bezi dikilir. İçine ise yine semerde olduğu gibi keçe konur. Dikişlerde sıırım yerine bal mumlu sicim kullanılır.

### 3.4. Semerin Süslenmesi:

Bu işler için renkli keçeler yuvarlak şekillerde kesilir. Bu parçaların üzerine de mantarı çıkarılmış gazoz kapakları konularak semerin ön kaş tahtasına çakılır. Semerin ön dikişleri, aralara mavi boncuklar sıraya geçirilmek suretiyle dikilirdi. Daha sonraları çıkan parlak kabara çivileri de semerin süsleme işleminde kullanılmıştır. Semerler, hayvan sahibinin mali durumuna göre sade veya süslü olur. Kaşları, kolanları, hayvanın kuyruğu altından geçen ve inişlerde semerin omuzlara düşmesini önleyen “paldım”ı ve üzerine atılan çulu bazen işlemeli, kakmalı olur. Değerli madenlerle işlenen, süslenen semerler de vardır. Ayrıca semer üzerine yapılan süslemeler yörenin özelliklerindeki yansıtmaktadır.



Resim 4: <http://www.anadolujet.com/aj-tr/anadolujet-magazin/2015/agustos/makaleler/semencilik.aspx>

#### 4. GÜNÜMÜZDE SEMERCİLİK

Eskiden göçebe toplumlar, yolcular, kervanlar ve seyyar satıcılar eşya ve yüklerini semerli hayvanlarla kolaylıkla taşıyorlardı. Semer sayesinde hayvanların vücudu hem soğuktan korunuyor hem de taşıdıkları yüklerin onlara zarar vermesi engellenmiş oluyordu.

Günümüzde semercilik zanaatıyla uğraşan ustaların sayısının azaldığı bilirse de at, eşek, katır, deve türünden hayvanların gündelik hayatın bir parçası olduğu hemen her yerde, bu meslek de varlığını sürdürüyor. Çankırı, Yozgat, Kahramanmaraş, Van ve Siirt gibi engebeli arazilere yayılmış pek çok bölgede semerin önemi de semercilik mesleği de şehirlerde yaşayanların gözlerinden uzakta, usulca devam etmektedir. Motorlu taşıtların iş göremediği arazilerde atik ve dengeli hayvanların yardımına ihtiyaç duyuldukça hangi yüzyılda olunursa olunsun, semer ve semerciye daima yer olacaktır.

Genelde tek başına nadiren bir çırak yardımıyla geleneksel sanatlarını icra eden sanatkârın proje oluşturma ve finansman olanaklarından yararlanma becerisi yeterince gelişmemiştir. Bu konularda sistematik bir danışmanlık veya destek hizmetinden yoksun olan meslek erbabı, proje geliştirme hususunda yeterli idari ve teknik altyapısı da bulunmadığı için geleceğe ilişkin umutlu bir beklenti içinde olamamaktadır. Tamamen bir aşk ve gönül bağlılığı ile sanatını sürdüren bu şahısların, mevcut bankacılık sisteminin olanaklarından veya benzeri yurtiçi/yurtdışı kuruluşlarca verilen proje desteklerinden yeterince yararlanamaması, sanatının gelişimini olumsuz etkilemekte, istihdama katkı sağlayamamakta, diğer taraftan üretimde kullanılan donanımın belirli bir standarda ulaşmasını engellemektedir.

Semercilik ata yadigârı meslektir. Günümüzde birçok şehirde yalnızca birkaç semerci ustası kalmıştır. En genç semerci Ustaları ne yazık ki, 50 yaş ve üzeridir. Semercilik de tıpkı tarakçılık, kaşıkçılık gibi unutulmaya yüz tutmuş, artık çırak alamayan meslekler halini almıştır.

Tarım toplumundan teknoloji toplumuna geçiş sürecinde, el sanatları ürünlerinin üretimi de yeni bir süreç içerisine girmiştir. Kırsal kalkınma alanında önemli bir yeri olan el sanatları ürünlerinin yapımı günümüzde moda kavramıyla farklı arayışların gelişmesi ve yapımında teknolojik aletlerin kullanılması bazı el sanatları ürünlerinin sürecini tamamlaması, yok olması ve bazılarının da yok olmaya yüz tutmasına neden olmuştur. Sürekli gelişen ve değişen dünya düzeninde el sanatı ürünlerin teknolojinin gerisinde kalmaması, varlığının sürdürmesi için kendini yenilemesi ve değişen ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte kendisini yenilemesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde yok olmaya karşı direnecek ve gelecek kuşaklara aktarımı sağlanacaktır.

Kültür turizmi içerisinde önemli bir yer alan el sanatları ürünleri, turizm olanaklarından yararlanmak, bu sayede varlığını sürdürmek için alternatif ürün arayışlarına girmeli ve turistik hediyelik eşya olarak yeni tasarımlarla kendini tanıtmalıdır. Bu nedenle turizm olanaklarının yoğun olduğu bölgelerde, üretildiği bölgenin özelliklerini yansıtacak şekilde, özel tasarlanmış stantlarda ve özel tasarlanmış hediyelik eşya paketlerinde turistlere hitap etmelidir.

Turistik hediyelik eşya üretimi dışında, insanların özgün ve ergonomik olan ev veya ofis mobilyalarına da cevap verebilecek nitelikte el sanatları ürünleri yeniden tasarlanabilir. Bu amaçla mimarlık şirketleriyle iş birliği içinde olarak, özel tasarım şeklinde üretilen el sanatları ürünleri yeni ve farklı bir boyutta varlığını sürdürmüş olacaktır. Çağın gerektirdiği şekilde kendisini yenilemeyen el sanatları ürünleri için kaybolmak kaçınılmaz bir hale gelecektir. Bu şekilde üretilen ürünler her kesimdeki insanlara hitap edecek ve özgün olan yanını da böylece hatırlatmış olacaktır. Bu sayede insanlar geleneksel üretim tekniklerine karşı ilgi olacak ve bu tarzda ürünlere yönelerek yeni atölyelerin kurulmasına, ustaların kendilerini yenileyerek mesleklerinin devam etmesine ve yeni çırakların yetişmesine katkı sağlayacaklardır. Bu şekildeki bir üretim ve pazarlama anlayışı insanları, el sanatı ürünlerinin yerinde ve özgün şekliyle üretimini görme isteği yaratacak ve böylece bir yandan geleneksel el sanatları üretimi alternatif turizm olanaklarıyla devam edecek bir yandan da kırsal turizmin gelişmesine katkı sağlayacaktır.



Semercilik ile ilgili olarak farklı kaynaklar ve internet siteleri incelendiğinde, bu sanatın Avrupa ülkelerinde özellikle at binmenin önemli olduğu Amerika’da da yaygın olduğu görülmektedir. Burada semerler hem özgün haliyle, deri işlemeli eyer takımlarıyla at biniciliğinde kullanılırken diğer yandan da ofislerde, evlerde kafelerde özel tasarım mobilyaları olarak da üretilmekte ve pazarlanmaktadır. Bu şekilde yenilikçi yaklaşımlarla üretilen yeni ürünler ülkemizde semercilik el sanatının devam etmesine katkı sağlayacaktır. Bu kapsamda ustaların, farklı alandaki ustalarla örneğin ahşap oyma ustalarıyla birlikte çalışarak veya kendisini bu alanda geliştirerek yeni tasarımlar üretmesi gerekmektedir.

El sanatlarının yeni teknolojilerle sürekli gelişen üretim olanaklarının karşısında varlığını sürdürebilmesi için bu devinime ayak uydurması gerekmektedir. Bu nedenle ustaların mesleği bırakmak veya ek iş olarak mesleklerini icra etmelerinin engellenmesi için alternatif ürün arayışlarının olması gerekmektedir.



Resim 5: <https://uk.pinterest.com/pin/541909767636690578/>



Resim 6: <https://uk.pinterest.com/pin/541909767636690578/>



Resim 7: <https://uk.pinterest.com/pin/541909767636690578/>

#### 4.1. Semerci ustalarımızdan örnekler

1. Manisa'nın Selendi ilçesinin tek semer ustası olan Şerif Bayram



Resim 8: <http://www.haber3.com/selendide-semerciligi-yasatmaya-calisiyor-1322703h.htm>

2. Zonguldak'ın Alaplı ilçesine bağlı Mollabey Köyünde ikamet eden Şenol Aslan



Resim 9: <http://www.haberler.com/alapli-da-semercilik-meslegi-teknolojiye-yenik-4956614-haberi/>

3. Hataylı Osman Semerci, soyadını aldığı ata mesleği semerciliği gelecek kuşaklara aktarmak istiyor.



Resim10: <http://www.sektorel.tv/ben-olurse-bu-yorede-semercilik-de-olur--998.html>

4. Şerif Akşit unutulmaya yüz tutan mesleğini köy köy gezerek yaşatıyor.



Resim 11: [http://www.manisainternethaber.com/haber/5096/meslegini\\_yasatmaya\\_calisiyor.html](http://www.manisainternethaber.com/haber/5096/meslegini_yasatmaya_calisiyor.html)

5. Erzurum'da semercilik yapan Abdulhamit Akbulut, mesleğini "Cirit" sporuna olan ilgi sayesinde yaşatıyor.



Resim 12: <http://www.haberler.com/sem-ustasini-ata-sporu-cirit-ayakta-tutuyor-3909568-haberi/>

Küçük ebatlarla yapılan otel, restoran ve müzeler için yapılan ürünlerle kendini yaşatmaya çalışan bu meslek dalı minyatür semerler üreterek turistik eşya satışlarından pay almaya çabalayan gayretler göstermektedirler. Elazığdaki metin usta, manisada osman usta diyarbakırda fesih usta, hatayda halil İbrahim usta, kütahyada ali usta gibi değerli semerci ustalarımız kendi çabalarıyla semerlerini hediyelik eşya olarak tekrar tasarlayıp minyatür semerler üretip yeni kazanç yolları bularak sevdikleri emek verdikleri mesleklerini devam ettirmişlerdir.



Resim 13: <http://kuladan.com/ilan/el-yapimi-dekoratif-minyatur-semer-kucuk-boy-63>



Resim 14: <http://www.alsatbeycarsisi.com/minyatur-semer>



Resim 15: <http://www.kula.bel.tr/fotograf-galerisi-detay.aspx?id=39>

## 5.SONUÇ

Çok zengin bir el sanatları potansiyeline sahip olan Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde asırlar öncesinden bile yaratıcı gücünü kullanarak madenlerden, taşlardan, bitkilerden ve hayvanlardan elde edilen hammaddeleri değerlendirerek çeşitli ihtiyaçlarını karşılamış oldukları görülmektedir. El sanatları toplumun aynası ve geleceğe tuttuğu ışıktır. Günümüzde her ne kadar el sanatları yok olma durumunda olsada geçmişte büyük bir misyon üstlenmiş geleceğe ve modern topluma teknolojiye inat değerli ustalarımız sayesinde büyük fedakarlıklarla ayakta durmaya çalışmaktadırlar.

Kültürümüzde geçmişte var olan, şimdilerde unutulmaya yüz tutmuş mesleklerden biri olan semercilik ayakta kalabilmek için zamana direnmektedir. Hala tek tük bazı ustalar mesleklerinin arkasında durup tüm olumsuz koşullara rağmen sanatlarını devam ettirme çabalarını bırakmamışlardır.

Değişen ve gelişen toplum içerisinde el sanatları, kültürel etkileşimi de sağlamaktadır. Bu özelliğinden dolayı, gelenek, göreneklerin yaşatılması ve aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Gelişen dünyanın ve teknolojinin etkisi ile varlığını halen sürdürmeye çalışan el sanatları günümüzde hayata tutunma çabasıdadır.

Günümüz koşullarında semerciliğe olan ihtiyaç azalsada geçmişin bir parçası olan el sanatlarımız bizim öz ve öz değerlerimizdir. Bu nedenle bilinçli ustalarımız, yöredeki eğitimciler ve yerel yönetimlerin biraraya gelerek projeler oluşturulup bu sanatın varlığını sürdürmesi için yapılan destek çalışmaları büyük önem arz etmektedir.

Kırsal kesime gelir kaynağı olan el sanatlarının yaşadığı bu problemleri ortadan kaldırmak amacıyla çeşitli kurum ve kuruluşların işbirliği ile projeler, kurslar, eğitimler yapılmalı ve bilgilendirme toplantıları düzenlenmelidir. Bu programların yanısıra el sanatlarının korunması ve geleceğe aktarılabilmesi için gençlere gerekli bilgilendirmenin yapılması, üniversite birimlerinde el sanatları eğitimlerine ağırlık verilmesi ve pazar payının genişletilmesi gerekmektedir.

Ustalarımız ve tasarımla uğraşan üniversite öğrencileri çeşitli etkinliklerde bir araya getirilerek yeni fikirler ortaya konulmalı ve ustalarımızın yıllarca büyük emek verdikleri bu kültürel değerlerimiz gelecek kuşaklara da aktarılmalıdır.

Gelişen Endüstri ve insanlığın gelişen talep ve ihtiyaçları maalesef zamanla bazı mesleklerin kaybolmaya yüz tutmasına sebep olmuştur. Teknolojinin gelişmesi ile gençlerin meslek seçimlerini de farklı yönlere çevirdiği Kimsenin yapmak istemediği semercilikte çırak ve kalfa bulunmadığı için mesleğin yok olduğunu görülmüştür. Bütün bu meslekler büyük bir el emeği, maharet ve ustalık gerektirmektedir. Sadece bu meslekleri hatırlatmak için değil, belki de yeni nesilde bu mesleklere karşı biraz azalan saygıyı ve eski geleneklerimizi tanıtmak için bu mesleklere sahip çıkmamız gerekmektedir.

Geleneksel Türk el sanatlarının yok olmaması için, usta-çırak sisteminin sürdürülmesi zaruridir. Bu nedenle kaybolmaya yüz tutmuş meslek erbabı sanatkârın (yanında çırak istihdam etmek koşuluyla) kendisine ve çırağına sigorta prim muafiyeti sağlanmalıdır. Ayrıca, yetiştirilen her çırak için ustalara maddi destek sağlanmalıdır.

Teknolojik gelişmelerin binek hayvanlarını günlük yaşamdan çıkarmasıyla yıllardır bu işi yapan ustaların kepenklerini kapatmalarını için destekler verilmeli ustalar çeşitli eğitimlerle bilinçlendirilip farklı tasarımlarla yaptıkları sanatları günümüzde uyarlıyabilmelidirler. Oldukça az kalan semerciler, umutlarını süs semerciliğine bağlamışlardır. Kepenk indirmek için tüm güçleriyle direnen semerci ustaları, sayıları gün geçtikçe azalan at ve merkeplere semer yaparak, para kazanamadıkları için çıkış yolunu ev ve işletmelerin şark köşelerini süsleyen süs semerlerinde bulmuşlardır.

Elazığdaki metin usta, manisada osman usta diyarbakırda fesih usta, hatayda halil İbrahim usta , kütahyada ali usta gibi değerli semerci ustalarımız kendi çabalarıyla semerlerini hediyelik eşya olarak

tekrar tasarlayıp minyatür semerler üretip yeni kazanç yolları bularak sevdikleri emek verdikleri mesleklerini devam ettirmişlerdir.

Hediyelik ve turistik anlamda sürekliliğinin sağlanması da yok olmaya yüz tutmuş el sanatlarımıza bir ışık olacaktır. Pek çok el sanatımızda olduğu gibi semer yapımının yeniden canlandırılabilmesi için farklı çözüm önerileri getirilebilir. Geçmişten günümüze sürüp gelen, maddi kültür ürünleri arasında yer alan ağaç işçiliğinin geleneksel sanatlarımız arasında önemi büyüktür.

Günümüzde evlerde ve bazı işyerlerinde minyatür semerler süs aracı ve dekorasyon malzemesi olarak kullanılmakta dolayısıyla bu el sanatımız azda olsa bu şekilde varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Tasarımcı arkadaşlarımız semer kullanarak tasarladıkları koltuklarla sehpa ve bunlara benzer tasarımlarla ustalarımıza ışık tutup onların yeniden ayakta kalabilmelerine yardımcı olabilirler. Bu kültürel değerlerimizin yok olmaması için hepimize düşen bir görevdir.

Kaybolan değil umut saçan bütün sanatlarımıza destek olarak kültürümüzün yaşamasına gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olabiliriz. Unutmamalıyız ki Bir milletin en değerli hazinelerinden biride kültürel değerlerinden El Sanatlarıdır.

## KAYNAKÇA

**AKBULUT, Semra** (2004) "Trabzon El Sanatları", Trabzon Halk Kültürü Araştırmaları, Trabzon İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Trabzon

**AKSOY, A. ve Keleş, Ç.** (2008) El Sanatlarının Sürdürülebilirliğinin Çanakkale Ayvacık İlçesi Örneğinde Değerlendirilmesi, Ayvacık Değerleri Sempozyumu (29-30 Ağustos 2008), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, No: 87: 273-280.

**AKPINARLI, F.,** Develioğlu, Y., Ortaç, S., Özder, L., Yalçınkaya, T., Büyükyazıcı, M., Tozun, H., Kurt, G. ve Develioğlu, G. (2008). Çankırı El Sanatları. (1 Baskı). Ankara: Hazar Reklam Mat. Ltd. Şti.

**Anonim.** (2012), İllere Göre El Sanatlarımız. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü Sosyal ve Kültürel Eğitimler ve Faaliyetler Grup Başkanlığı. Ankara. Ss. 156.

**EKİCİ, Metin** (2004). "Bir Sempozyumun Ardından: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi". Milli Folklor (60): 5-13.

**SOLMAZ, S. A., Solmaz, B. N. ve Gönder, B. S.** (2014). Geleneksel El Sanatlarının Destinasyon Çekiciliği Bağlamında Değerlendirilmesi: İznik ve Kütahya Çinisi Örneği, III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi, 4-5 Nisan 2014, Kuşadası, İzmir, 1173-1189.

**T.C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı Esnaf ve Sanatkâr Genel Müdürlüğü** (2014). Esnaf ve Sanatkârlar Teşvik ve Destek Sistemi (ESDES) Kurulması Projesi Yurtiçi Mevcut Durum Analizi. Kaybolmaya Yüz Tutmuş Mesleklerde Faaliyet Gösteren Esnaf ve Sanatkârlara İlişkin Mevcut Durum Analiz Raporu. Ankara.

**T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Hayat boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü** (2012). İllere göre Geleneksel El Sanatlarımız, Kaybolmuş Sanatlar, Erişim tarihi Ağustos 2014.

[http://hbogm.meb.gov.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/2012\\_08/03050604\\_gelenekselelsanatları.pdf](http://hbogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2012_08/03050604_gelenekselelsanatları.pdf)

[http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/semercilik-palancık\\_78.html](http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/semercilik-palancık_78.html)

<http://www.kula.bel.tr/fotograf-galerisi-detay.aspx?id=39>

<http://www.alsatbeycarsisi.com/minyatur-semer>

<http://www.haberler.com/semer-ustasini-ata-sporu-cirit-ayakta-tutuyor-3909568-haberi/>

<http://kuladan.com/ilan/el-yapimi-dekoratif-minyatur-semer-kucuk-boy-63>

[http://www.manisainternethaber.com/haber/5096/meslegini\\_yasatmaya\\_calisiyor.html](http://www.manisainternethaber.com/haber/5096/meslegini_yasatmaya_calisiyor.html)

<http://www.sektorel.tv/ben-olurse-bu-yorede-semercilik-de-olur--998.html>

<http://www.renklinot.com/kultursanat/semercilik-nedir-semercilik-mesleginin-ozellikleri.html>

<http://hasbihal.weebly.com/2013-semercilik.html>

<http://www.anadolujet.com/aj-tr/anadolujet-magazin/2015/agustos/makaleler/semercilik.aspx>

<http://www.haber3.com/selendide-semerciligi-yasatmaya-calisiyor-1322703h.htm>

## BASIM VE YAYIN TEKNOLOJİLERİ PROGRAMINDA SANAT EĞİTİMİ

**Volkan YAVUZ,**  
**Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu,**  
**yavuzvolkan@hotmail.com**

### ÖZET

Bir toplumun gelişmesi için sanatın ne kadar önemli olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Atatürk'ün "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından birisi kopmuştur." cümlesi anlatılmak istenenin olduğu net bir şekilde açıklamaktadır. Sanata her alanda ihtiyaç duyulmaktadır. Sanat eğitiminin yetersizliği de bu bağlamda yıllardır tartışılmaktadır. Mimari, heykel, resim, grafik gibi alanlar sanatın kolları olarak nitelendirilmektedir. Bu alanlarla yakın ilişkide olan bazı mesleklerde de sanat eğitimi giderek önemli hale gelmektedir. Özellikle bu çalışmada ele aldığımız basım yayın ve matbaacılık alanı, bünyesinde tasarımı barındırdığı için sanat ile iç içe olmak zorundadır. Basım yayın ve matbaacılık işi yapacak insanların da sanat eğitimi almaları gerekmektedir. Bu alana eleman yetiştiren ortaöğretim kurumları olduğu gibi üniversitelerde meslek yüksekokulları bünyesinde bu bölümler bulunmaktadır.

Ülkemizde Meslek Yüksekokullarının yeniden yapılandırılmasıyla birlikte Basım Yayın ve Matbaacılık gibi bölümler, Basım ve Yayın Teknolojileri adıyla eğitim öğretime devam etmektedir. Ülkemizde çok sayıda üniversitede Meslek Yüksekokulları bünyesinde Basım ve Yayın Teknolojileri programları bulunmaktadır. YÖK ve Milli Eğitim Bakanlığının ortak bir projesi olan "İkmep" ile bütün mesleki ve teknik bölümlere içerik hazırlandığı gibi Basım ve Yayın Teknolojileri bölümlerine de ders içerikleri hazırlanmıştır. Bu projenin amacı, üniversitelerin meslek yüksekokullarında benzer bölümler açması ama hem içerik açısından hem de isim olarak farklılıklar göstermesi ve bu durumun belli bir standardizasyonunun yapılmasıdır. Bir süredir İkmep kapsamında hazırlanmış içeriklere göre eğitim öğretimlerini devam ettiren Basım ve Yayın Teknolojileri programı, öncelikle baskı ve tasarım olmak üzere, meslekleriyle bağlantılı seçmeli ve zorunlu dersler ile eğitim öğretim yapmaktadır.

Tasarım alanında yeterli bilgi ve birikime sahip olarak bu bölümden mezun olması gereken öğrencilerin sanat altyapılarının durumu bu araştırmanın temel konusunu teşkil etmektedir. Öncelikle Basım ve Yayın teknolojileri bölümlerinin bulunduğu üniversiteler araştırılmış ve ders programları incelenmiştir. Bu programlara göre sanat altyapısı oluşturabilecek dersler belirlenmiştir. Açılacak dersler bölüm yönetimleri tarafından seçildiği için öğrencilere sanat eğitimi verilebilecek derslerin hangi oranda tercih edildiği araştırılmıştır. Ayrıca ders müfredatları da incelenerek basım ve yayın teknolojileri bölümlerinin sanat altyapısı oluşturmayla ilgili girişimleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat Eğitimi, Basım Yayın, Matbaacılık

## ART EDUCATION FOR PRINTING AND PUBLISHING TECHNOLOGY PROGRAM

### ABSTRACT

It is known by everyone that how art is important for development of a society. The speech of Atatürk, "A nation without art has lost one of its vital vessels." Art is needed every field in life. Inadequate of art education has been argued for many years. Each architecture, sculpture, picture, graph are the sections of art. Art education is getting more important with some of professions which are related to these sections. Printing and publishing field is mentioned in this article with a special way that includes design property has to be very close to art. People who want to work printing, publishing and typography field has to be well educated. Both secondary education institutions and universities that includes vocational departments educate people in this field.

As the revision with vocational schools in our country, the department named as "Printing, Publishing and Typography" is renamed as "Printing and Publishing Technologies" that keeps giving education and training. Many of universities in our country include Printing and Publishing Technologies departments with a part of vocational departments. YÖK and ministry of education prepared a new content for both vocational and technical department and Printing and Publishing Technologies department with a common project named as "İkmep". The aim of this project is establishing same department in universities that includes vocational departments, also having an exact standardization with same contents and different names. Printing and Publishing Technologies department which keeps giving educational trainings according to content that has been



prepared with a part of İkmep, has some optional and obligatory lessons with related to professions, especially publishing and design.

The state of student's art infrastructure, which have to graduate from design field with well education and knowledge creates the main idea of this research. Firstly, universities have been searched which have Printing and Publishing Technologies department and also academic program has been examined. According to these programs, classes have been detected by considering art infrastructure creating capability. As new classes are opened by department administration, rate of choices for art educational classes were searched. Also, by examining the curriculum, relation between Printing and Publishing Technologies department and art infrastructure creative capability is observed.

**Keywords:** Art Education, Printed and Publishing, Printing

## 1. GİRİŞ

Toplumlar günlük ihtiyaçlarını karşılamayı başardıktan sonra kalıcı eserler yapmaya başlamışlar ve bir süre sonra bu eserleri estetik kaygılarla yapma yoluna gitmişlerdir. Günümüzde de öncelikli olarak insanlar günlük ihtiyaçlarını karşılamakta ve sonrasında güzel şeylere meylenmektedirler. İnsanların eğilimleri tarih öncesi çağlardan bu yana çok fazla değişmemiştir. Güzel olanı tercih etme, güzel olanın peşinden gitme insanın doğasını oluşturmaktadır.

Sanat ise insan ruhunu güzellikle doyurmak için var olmuştur. Ünlü sanat tarihçisi Herberd Read sanatı, hoş giden biçimler yaratma çabası olarak tanımlamıştır. Bu biçimler güzellik duygumuzu okşar ve güzellik duygumuzu okşayan da duygularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliği ve ahengidir. Yine Read "sanat" sözcüğünün daha çok "plastik" veya "görsel" sanatlara bağlandığını, ancak edebiyat ve musiki sanatlarını da içine alan tüm sanatları kapsayan geniş bir tanım olarak ele alınması gerektiğini savunur (Read, 1960: 21 - 22).

Binalar, tablolar, müzik eserleri, fotoğraflar, dijital ortamlar gibi insanın etrafını saran bütün objeler, ticari, ergonomik ve estetik düşüncelerin etkisinde üretilirler. Bu etkilerden bazıları daha ön plana çıkabilir. Sadece ekonomik düşüncelerle üretilen objeler estetik açıdan yetersiz olabilir. Aslında bir objenin üretim aşamasında başka kriterlerin ön planda olması onun çirkin şekilde üretilmesi için yeterli sebep değildir. Bunun asıl sebebi üreticinin estetik bakış açısının olmamasıdır. Bu aşamada toplumun ve özellikle üreten insanların sanat eğitiminin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Ne yazık ki pek çok alanda sanat eğitimi ihmal edilmektedir. Bu çalışma da grafik sanatların en önemli çıktığı alanlarından olan yayıncılık ve matbaacılık sektörüne eleman yetiştiren okullarda sanat eğitiminin eksikliği hissedilerek yapılmıştır.

Basım ve yayın teknolojileri bölümleri çeşitli üniversitelerin meslek yüksekokulları bünyesinde eğitim öğretim yapmaktadır. Bu bölümlerden mezun olan öğrenciler; matbaalarda, grafik tasarım ajanslarında, gazete matbaalarında, reklam ajanslarında, yayıncılık firmalarında ve baskı alanında faaliyet gösteren çeşitli işletmelerde iş imkanı bulmaktadırlar. Grafik sanatlar alanında çalışan bu öğrencilerin, yükseköğrenim gördüğü okullarda sanatsal bakış açılarının gelişmesi hususunda yapılan çalışmalar bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

## 2. SANAT EĞİTİMİ

Sanat eğitimi, kişinin duygu, düşünce ve izlenimlerini anlatabilmek, yetenek ve yaratıcılığını estetik bir seviyeye ulaştırmak amacıyla yapılan eğitim faaliyetlerinin tümüdür. Kişiyi estetik yargı yapabilme konusunda yardımcı olmayı amaçlarken, yeni biçimleri hissedip, eğlenmeyi ve heyecanlarını doğru biçimlerde yönlendirmeyi öğretir. Sanatçı yetiştirmeye değil; yetiştirmek durumunda olduğu her kişiyi, yaratıcılığa yöneltip, onun bilgisel, bilişsel, duyuşsal ve duygusal eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Yaratıcı güç ve potansiyelleri eğitmek, estetik düşünce ve bilinci örgütlemek için çalışır. ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat\\_e%C4%9Fitimi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat_e%C4%9Fitimi) - 01/10/2016)

Sanat eğitimi; sanatın her bir dalı için çeşitlilik göstermekle birlikte sanatın tekniğinin dışında temelde insanın sanat anlayışını geliştirmek, bireyi sanat konusunda farkındalık sahibi yapmak ve estetik bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir. Sanat eğitimi, sanat liselerinin, sanat kurslarının,

sanat öğretmenleri yetiştiren eğitim fakültelerindeki ilgili bölümlerinin, konservatuar ve sanatçı yetiştiren bölümlerin eğitim müfredatlarının büyük bölümünü teşkil etmektedir.

Baş döndürücü bir hızla değişen dünyanın dinamik yapısına ayak uydurabilmek ancak yaratıcı güçlerle donanmış bir kişilik geliştirmekle olasıdır, Bireyin yaratıcı güçlerinin ortaya çıkarılmasının en ekonomik yollarından biri de insanın "estetik eğitimi" yani sanat yoluyla eğitimidir (Gençaydın, 1993:2).

Erdem ÜNVER'in Sanat Eğitimi adlı kitabında "Sanat Yoluyla Eğitim" isimli başlığı Gençaydın'ın da bahsettiği eğitim metodunu açıklamaktadır. Yazarın görüşü şu şekildedir; "Sanat Yoluyla Eğitim: Bu görüş sanat eğitimine, öğrenme kapasitesini geliştiren bir unsur olarak bakar. Son yıllarda yapılan bilimsel çalışmalar görme, işitme, el işleri ve beyin arasındaki ilişkiyi kuran merkezlerin beynin en büyük alanını oluşturduğu ve son derece geniş potansiyeli bulunduğunu göstermiştir. Bu bakımdan yeteneklerin gelişmesinin aracı olan sanat eğitimi fazla zaman gerektirmektedir. Programlı bir biçimde yeterli zaman verildiğinde algılama, düşünme ve uygulama arasında bütünleşme sağlayabilir."(Ünver, 2002:2). buna göre sanat eğitimi bireye düzenli şekilde verildiği takdirde başarıya ulaşabilir. Sanatçı yetiştiren kurs ve okulların müfredatlarında sanat eğitimi bu düzen içinde verilebilmektedir. Sanat eğitiminin verilmesi gereken diğer alanlarda da bu düzenin sağlanması gerekmekte ve müfredatların buna göre düzenlenmesi gerekmektedir.

Sanat eğitimi, sadece belli bir isimle müfredatın içine yerleştirilerek öğrenciye verilebilecek bir eğitim değildir. Sanat eğitiminde belki de bütün alanlardan daha fazla uygulama ve pratik eğitime ihtiyaç duyulmaktadır. Sanat, sadece öğrenilen bir olgu değildir. Birçok alanda eğitim metodu olarak kullanılabilir. Literatür taramalarında sanat eğitiminin önemi ile ilgili birçok çalışma ortaya çıkmaktadır. Sanat eğitiminin kapsamı bu çalışmaların her birinde ayrı ayrı vurgulanmaktadır. Özellikle ülkemizde sanat eğitiminin yaygınlaşmaması bu çalışmaların birçoğunda ortaya çıkmıştır. İlköğretimden ortaöğretime ve yükseköğretime kadar gerekli sanat eğitimini almayan bireyler nüfusun büyük bölümünü oluşturmaktadır. Sadece sanat ile ilgili bir alanda okuyan veya özel olarak sanata ilgi gösteren bireylerin sanat eğitimi aldığı ülkemizde estetiğin çok fazla önemsenmediği de görülmektedir.

Bir bireyin eğitim hayatının belli bir döneminde sanat eğitimi alması hem bu bireyin gelişimi hem de toplumsal anlamda gelişimin hızlanması için oldukça önemlidir. Özellikle ülkemizde ilköğretimde alınan resim veya müzik derslerinde gerekli sanat eğitiminin verilmediği ortadadır. Bu dersler halk arasında önemsiz dersler olarak görülmekte ve öğrencilerin bu derslerde başarısız olması önemsenmemektedir. Bu "önemsiz" damgası bireyin eğitim aldığı sonraki dönemlerde de sanata karşı gereksizlik algısı olarak değişmektedir. Gelişmiş toplumlarda özellikle ebeveynlerin çocuklarını sanatsal faaliyetler içinde olmaları için teşvik ettikleri bilinmektedir. Sanatın bireysel gelişime sağladığı faydaların yanında sanata ilgi duyan toplumların gelişmiş toplumlar oldukları da ortadadır. Bir toplumun sanata karşı ilgisi evvela yaşamında tezahür etmekte, eğer bu konuda bilini gelişmemişse çevresinde gördüğü çirkinliklere karşı duyarsız kalmaktadır. Aslında bütün insanların özünde güzele meylenmek vardır ama estetik duyguları gelişmeyen birey güzelin ne olduğu konusunda bile düşünemeyebilmektedir. Bu durumda bireyin sanat konusunda bilinçlendirilmesi, estetik bakış açısı için önemli bir başlangıç olmaktadır. Daha sonra birey bu duygularını kendi isteği doğrultusunda rahatlıkla geliştirebilmektedir.

Sanat eğitimi birçok alanda ihmal edilmektedir. Bu durumun en vahimi oldukça gerekli olan ve hatta omurgasının sanat eğitiminden oluşması gereken bölümlerin bazılarında sanata dair hiç bir emarenin olmamasıdır. Sanat eğitiminin bölümün temelinde olması gereken alanlardan birisi ise basım ve yayın teknolojileri alanıdır.

### 3. ÜLKEMİZDE BASIM VE YAYIN TEKNOLOJİLERİ PROGRAMI

Basım ve Yayın Teknolojileri bölümleri ülkemizde bazı devlet ve vakıf üniversitelerinin meslek yüksekokulları bünyesinde bulunmaktadır. Her bir üniversite genel çerçevenin dışına çıkmamak kaydıyla farklı türde derslere ağırlık vererek öğrencilerine eğitim vermektedir. Bu çalışmada Basım ve Yayın Teknolojileri bulunan üniversitelerin ilgili alan için hazırlanmış olan içerikleri incelenmiştir. Her bir üniversitenin bölüm tanımları birbirinden farklılıklar gösterebilmektedir.

Basım ve Yayın Teknolojileri Bölümleri ülkemizde 16 tane Devlet Üniversitesi, 6 tane Vakıf Üniversitesi olmak üzere 22 tane üniversitede aktif olarak bulunmaktadır. Devlet Üniversitelerinden 5 tanesinde ikinci öğretim imkanı da sunulmaktadır. Vakıf Üniversitelerinin 4 ünde ise ikinci öğretim seçeneği bulunmaktadır. Bazı üniversitelerde ise Basım ve Yayın Teknolojileri Bölümleri kurulmuş hatta bazılarında kadrolar oluşturulmuş ama eğitim öğretime başlamamışlardır.

Tablo 1. Türkiye'de Basım ve Yayın Teknolojileri Bulunan Üniversiteler

ÜNİVERSİTE ADI	MYO	OKUL TÜRÜ	BİRİNCİ ÖĞR.	İKİNCİ ÖĞR.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ	Aydın MYO	Devlet	X	-
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ	Porsuk MYO	Devlet	X	-
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ	Söğüt MYO	Devlet	X	X
EGE ÜNİVERSİTESİ	Ege MYO	Devlet	X	X
GAZİ ÜNİVERSİTESİ	P. Sosy. Bil. MYO	Devlet	X	-
GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ	Erbaa MYO	Devlet	X	-
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ	Battalgazi MYO	Devlet	X	X
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ	Teknik Bil.MYO	Devlet	X	-
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ	MYO	Devlet	X	-
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ	Sosy. Bil. MYO	Devlet	X	-
MARMARA ÜNİVERSİTESİ	Teknik Bil. MYO	Devlet	X	X
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ	Muğla MYO	Devlet	X	X
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ	Samsun MYO	Devlet	X	-
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ	Teknik Bil. MYO	Devlet	X	X
SİNOP ÜNİVERSİTESİ	Gerze MYO	Devlet	X	-
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ	Edirne Tek.Bil. MYO	Devlet	X	-
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ	MYO	Vakıf	X	-
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	MYO	Vakıf	X	X
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu Bil MYO	Vakıf	X	X
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim MYO	Vakıf	X	-
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ	Nişantaşı MYO	Vakıf	X	-
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU	Plato MYO	Vakıf	X	X

Tablo 1'de ülkemizde akademik kadrosu bulunan ve öğrenci kontenjanları doğrultusunda her sene öğrenci alan üniversiteler bulunmaktadır. Günümüzde önemi giderek artan basım ve yayın programı önlisans bölümleri arasında tercih oranı oldukça yüksektir. Bu bölüme bazı ortaöğretim programlarından sınavsız geçiş olanağı vardır. Ayrıca kontenjanların bir kısmı da YGS sınavı ile tercih yapacak öğrenciler için ayrılmıştır. Bu bölümden mezun olan öğrenciler DGS sınavına girdikten sonra bazı lisans bölümlerine geçiş yapabilmektedir. Bu bölümler; Basım ve Yayın, Basım ve Yayıncılık Fotoğraf, Fotoğraf ve Video, Gazetecilik, Görsel İletişim, Görsel İletişim Tasarımı, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı, Grafik, Grafik Sanatlar ve Grafik Tasarımı, Grafik Sanatları, Grafik Tasarım, Grafik Tasarımı, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık, İletişim, İletişim Bilimleri, İletişim Sanatları, İletişim Tasarımı, İletişim Tasarımı ve Yönetimi, İletişim ve Tasarım, Medya ve İletişim, Reklam Tasarımı ve İletişimi, Reklamcılık, Reklamcılık ve Halkla İlişkiler, Yeni Medya'dır. Oldukça gözde bölümlere geçiş yapılabilmesi bu bölümün tercih oranını artırmaktadır.

Vakıf üniversitelerinden birisi olan Plato Meslek Yüksekokulunun Basım ve Yayın Teknolojileri Bölümünün tanımı; "Basım ve yayın etkinliği, biçim ve içerik olarak bir gazete, dergi ve kitabın okuyucuya ulaşmaya kadar olan tüm süreçlerinin yürütülmesidir. Bu bölümde öğrenciler bir yandan gazeteci ve haberci olmayı öğrenerek içerik üretirken, diğer yandan da gazete ve dergi gibi basılı medyada yayınlanacak içeriklerin tasarımını yaparak yetişmektedir. Her geçen gün önemi ve gelirleri artan internette yazarlık ve sosyal medya yöneticiliği yapacak kişileri yetiştirmek yine bu programın içeriği içinde yer almaktadır." (<http://www.plato.edu.tr/tr-tr/program-hakkında/13042> - Erişim tarihi:31/08/2016) şeklindedir. Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu bünyesinde bulunan Basım ve Yayın Teknolojileri Bölümünün tanımı ise; " Basım ve Yayın teknolojileri programında öğrenciler basım işlemlerinin bütün aşamalarının temel eğitimini teorik ve

uygulamalı olarak almaktadır. Alanı ile alakalı masaüstü yayıncılık programlarını öğrenerek kullanmakta , basım aşamasında baskı sistemlerini öğrenerek işe uygun baskı seçimini yapmakta, baskı işlemlerinin aşamalarını gerçekleştirmekte ve baskı sonrasında ise kalite kontrolünde dikkat etmesi gereken noktaları öğrenmektedir. Ayrıca iş organizasyonu, maliyet çıkarma, fiyatlandırma, ambalaj tasarımı, proje hazırlama ve iş güvenliğinin önemini öğrenmektedir. ([https://www.selcuk.edu.tr/teknik\\_bilimler\\_myo/basim\\_ve\\_yayin\\_teknolojileri/tr-31/08/2016](https://www.selcuk.edu.tr/teknik_bilimler_myo/basim_ve_yayin_teknolojileri/tr-31/08/2016))" şeklindedir.

Bu tanımlardan da görüleceği üzere Basım ve Yayın Teknolojileri Programları, matbaalarda, grafik tasarım ajanslarında, yayıncılık firmalarında ve yazılı basında aktif şekilde çalışacak meslek uzmanları yetiştirmek üzere eğitim öğretim faaliyetlerini yürütmektedirler. Üniversitelerin ders içerikleri, kadrolarında görev yapan öğretim üyesi veya öğretim elemanlarının yereliklerine ve bölgesel durumlara göre değişiklik göstermektedir.

#### 4. BASIM VE YAYIN TEKNOLOJİLERİ PROGRAMINDA SANAT EĞİTİMİ

Basım ve yayın teknolojileri bölümünden mezun olan öğrenciler genellikle grafik sanatlar alanında iş imkanı bulmaktadır. Lisans tamamlamak istediklerinde ise DGS ile geçebildikleri programlardan büyük bölümü yine grafik sanatlar ile ilgili bölümlerdir. Bu bölümde derslerin dağılımı; temel dersler, baskı dersleri, grafik dersleri, temel basım dersleri ve işletmecilik dersleri başlıkları altında bulunmaktadır.

Temel dersler bölümü; Atatürk İlke ve İnkılapları Tarihi, Matematik, Türk Dili, İngilizce derslerini kapsamaktadır.

Baskı dersleri bölümü; Baskı Teknikleri, Ofset Baskı Sistemleri, Genel Matbaacılık Teknikleri, Dijital Baskı Teknolojisi, Serigrafi Baskı, Tifdruk Baskı gibi dersleri kapsamaktadır.

Grafik dersleri bölümü; Temel Grafik Tasarım, Yazı ve Tipografi, Temel Fotografi, Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi, Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı, Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım, Görüntü İşleme Teknikleri, Web Sayfa Tasarımı, Masaüstü Yayıncılık ve Sanat Eğitimi ile ilgili dersleri kapsamaktadır.

Temel basım dersleri bölümü; Baskı Malzemeleri, Baskı Sonrası İşlemler, Meslek Hesaplamaları, Meslek Kimyası gibi dersleri kapsamaktadır.

İşletme dersleri; İşletme Yönetimi, Basım İşletmeciliği, Yönetim ve Organizasyon, Kalite Güvence ve Standartlar, Meslek Etiği, Girişimcilik, Yönetim Bilişim Sistemleri, Mesleki Yazışma Teknikleri, İş Güvenliği gibi dersleri kapsamaktadır.

Aşağıdaki tablo hazırlanırken bütün üniversitelerin basım ve yayın teknolojileri bölümlerinin müfredat programları incelenmiş ve dersler beş farklı kategoriye ayrılmıştır. Müfredat programlarında zorunlu derslerin yanında seçmeli dersler de vardır. Her üniversite bir dönemde öğrencilerin seçmesi için seçmeli ders kredisi ayarlamakta ve ders seçimleri yapılırken öğrenciler bu seçmeli derslerin arasından seçim yapmaktadırlar. Bu tabloda her bir üniversitenin ders programında zorunlu derslerin haftalık saatleri gösterilmektedir. Ders saatlerine ulaşılamayan üniversiteler bu tabloya dahil edilmemiştir.

Tablo 2. Üniversitelerin Ders Ağırlıkları

ÜNİVERSİTE	TEMEL DERSLER	BASKI DERSLERİ	GRAFİK DERSLERİ	TEMEL BASIM DERSLERİ	İŞLETME DERSLERİ
Adnan Menderes Üniversitesi	16(%20)	12(%14)	40(%49)	14(%17)	0(%0)
Anadolu Üniversitesi	24(%22)	17(%15)	30(%27)	20(%18)	19(%18)
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	12(%24)	18(%36)	30(%60)	0(%0)	0(%0)
Edirne Üniversitesi	12(%15)	18(%22)	34(%43)	12(%15)	4(%1)

Ege Üniversitesi	12(%13)	24(%26)	34(%36)	14(%15)	10(%10)
Gazi Üniversitesi	14(%16)	17(%20)	35(%41)	10(%9)	9(%8)
Kastamonu Üniversitesi	12(%12)	17(%16)	31(%30)	34(%32)	10(%10)
Kırklareli Üniversitesi	16(%26)	0(%)	20(%33)	0(%0)	0*1(%0)
Marmara Üniversitesi	12(%16)	14(%18)	38(%49)	11(%14)	2(%3)
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	12(%21)	10(%18)	22(%40)	4(%7)	8(%14)
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	12(%16)	22(%29)	30(%40)	11(%15)	0(%0)
Selçuk Üniversitesi	12(%10)	17(%15)	45(%39)	21(%18)	20(%17)
Sinop Üniversitesi	12(%19)	3(%5)	24(%38)	24(%38)	0*2(%0)
Trakya Üniversitesi	12(%16)	12(%16)	37(%48)	12(%16)	4(%5)
Beykent Üniversitesi	12(%25)	3(%6)	26(%54)	0(%0)	7(%15)
İstanbul Arel Üniversitesi	12(%16)	5(%7)	33(%44)	17(%22)	8(%11)
İstanbul Aydın Üniversitesi	14(%19)	8(%11)	34(%47)	12(%17)	4(%6)
İstanbul Gelişim Üniversitesi	14(%21)	12(%18)	32(%48)	8(%12)	0(%12)
Nişantaşı Üniversitesi	14(%18)	16(%20)	22(%29)	20(%26)	5(%6)
Plato Meslek Yüksekokulu	12(%17)	2(%3)	21(%30)	14(%20)	0*3(%0)
<b>ORTALAMA</b>	<b>%18,1</b>	<b>%12,35</b>	<b>%30,9</b>	<b>%12,9</b>	<b>%5,5</b>

\*1:Kırklareli Üniversitesinde bu kategorilerin dışında toplamda 24 saat zorunlu iletişim dersleri vardır.

\*2:Sinop Üniversitesinde 15 saat zorunlu iletişim dersleri vardır.

\*3:Plato Meslek Yüksekokulunda 21 saat zorunlu iletişim dersleri vardır.

## 5. BULGULAR

Tablo 2'de gösterilen kategorilerden sanat eğitimi ile ilgili olan bölüm grafik dersleridir. Bu tabloda sadece zorunlu dersler gösterilmiştir. Bütün üniversitelerin ders programlarının büyük bölümü zorunlu dersler, bir kısmı da seçmeli derslerden oluşmaktadır. Dolayısıyla sanat eğitimi ile ilgili dersler seçmeli derslerin arasında da bulunabilmektedir. Grafik derslerinin bir bölümü doğrudan sanat eğitimi ile ilgiliyken bir kısmı dolaylı yoldan ilgilidir. Sanat eğitimi ile ilgisi olmayan grafik dersleri de bulunmaktadır. Bu ayırım ders içerikleri incelendikten sonra yapılmıştır.

Üniversitelerin basım ve yayın teknolojileri bölümlerinde yapılan bu araştırmaya göre müfredatta temel dersler ortalama %18,1 oranında, baskı dersleri %12,35 oranında, grafik dersleri %30,9 oranında, temel basım dersleri %12,9 oranında, işletme dersleri %5,5 oranında ve listede bulunmayan iletişim dersleri %3 oranında bulunmaktadır.

Bu tabloda her bir üniversitenin basım ve yayın teknolojileri programlarında okutulan derslerin kategorilere göre toplamda haftalık bazda kaç saat olduğu ve parantez içinde bütün derslerin içindeki yüzde oranı gösterilmiştir. Bu tabloya göre sanat eğitimi ile doğrudan ilgili grafik derslerinin genel olarak diğer derslere oranda daha fazla olduğu göze çarpmaktadır. Grafik derslerinin içerisinde doğrudan sanat eğitimi ile ilgili olan dersler şu şekildedir;

**-Temel Grafik Tasarım Dersi:**Adnan Menderes Üniversitesi, Edirne Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Nişantaşı Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi,Trakya Üniversitesinde.

**-Yazı ve Tipografi:** Adnan Menderes Üniversitesi,Anadolu Üniversitesi, Edirne Üniversitesi Gazi Üniversitesi, Kastamonu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi(S), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi(S), Sinop Üniversitesi, Beykent Üniversitesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Plato Meslek Yüksekokulu, Selçuk Üniversitesi, Trakya Üniversitesinde.

**-Temel Sanat Eğitimi 1:**Anadolu Üniversitesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Beykent Üniversitesinde.

**-Temel Sanat Eğitimi 2:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Beykent Üniversitesinde.

- Görsel İletişim Tasarımı:**Anadolu Üniversitesinde.
- Temel Grafik Bilgisi 1 Dersi:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde
- Temel Grafik Bilgisi 1 Dersi:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde
- Estetik 1:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde
- Estetik 2:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Sanat Kavramları 1:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Sanat Kavramları 2:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Sanat Tarihi 1:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Edirne Üniversitesi(S), Trakya Üniversitesi(S)nde.
- Sanat Tarihi 2:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Grafik Tasarım 1:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Marmara Üniversitesinde.
- Grafik Tasarım 2:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Portfolyo Tasarım:** Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesinde.
- Grafik Desen:** Edirne Üniversitesi(S), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde(S).
- Grafik Sanat Tarihi:** Edirne Üniversitesi(S), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde(S),
- Türk Sanat Tarihi:** Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde(S),
- Estetik ve Tasarım:** İstanbul Aydın Üniversitesinde bulunmaktadır.

Kırklareli Üniversitesinde ve Arel Üniversitesinde, sanat eğitimi ile ilgili hiç ders bulunmamaktadır.

## 6.SONUÇ VE ÖNERİLER

Her bir üniversite, akademik kadro yapısı, bulunduğu bölgenin yapısı ve ihtiyaçlara göre müfredatlarında bazı alanlara ağırlık vermektedirler. Ders ağırlıklarına bakıldığında müfredatlarda en fazla grafik dersleri bulunmaktadır. Grafik derslerinin içinde de sanat eğitimi ile ilgili olan dersler müfredat incelemesinden sonra tespit edilmiştir. Grafik derslerinin içinde teknoloji kullanımı ve renklerin fizyolojisi gibi konuları bulduran dersler sanat eğitimi ile doğrudan ilgili olmadığı için bu kapsamda değerlendirilmemiştir.

Sanat eğitimi ile doğrudan ilgili olan derslere bakıldığında dikkatleri çeken Temel Sanat Eğitimi dersi sadece 3 tane üniversitede bulunmaktadır. Sanat Tarihi ve Sanat Kavramları dersleri bir veya iki üniversitede bulunmakta, bu derslerin bir çoğu da seçmeli olarak müfredatlarda yer bulmaktadır.

Sanat eğitiminin yoğun olarak verildiği üniversitelerin arasında Bilecik Şeyh Edebali üniversitesi müfredatlarında bulundurduğu dersler açısından dikkatleri çekmektedir. Sanat eğitimi ile ilgili çok sayıda zorunlu ve seçmeli ders bu okulda bulunmaktadır. Bölüm yöneticileri müfredatı hazırlarken buradan mezun olacak öğrencilerin sanat eğitimi olarak mezun olmaları gerektiğini düşünerek bu programı hazırlamışlardır.

Anadolu Üniversitesi, Beykent Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edirne Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi de sanat eğitimi ile ilgili dersleri müfredatında diğerlerine göre daha fazla şekilde bulundurmaktadırlar.

Bu üniversitelerin sanat eğitimi ile ilgili bazı dersleri müfredatlarına koymalarına rağmen sanat eğitimi konusunda üniversitelerin büyük bölümünün eksik olduğu bu tablolar incelenince ortaya çıkmıştır. Basım ve yayın teknolojileri programı tanımlarında her ne kadar teknik olarak beceri sahibi olan mezunlar yetiştirmek üzerine planlamalarını yapsalar da tasarım işiyle her an uğraştıkları için estetik bakış açlarına sahip bireyler yetiştirmek de zorundadırlar.

Haftalık ders saati az olsa bile bazı örnek üniversitelerin yaptığı gibi Temel Sanat Eğitimi, Sanat Kavramları ve Estetik gibi dersler bütün basım ve yayın teknolojileri programlarının müfredatlarında zorunlu ders olarak bulunmalıdır. Sanat eğitimi ile ilgili dersler bir disiplin içerisinde düzenli şekilde öğrencilere yetkin isimler tarafından verilmelidir.

## KAYNAKLAR

Gençaydın, Z. (1993). Sanat Eğitimi, Eskişehir: Anadolu Ün. Açıköğretim Yayınları

<http://www.plato.edu.tr/tr-tr/program-hakkinda/13042> :31/08/2016

[https://www.selcuk.edu.tr/teknik\\_bilimler\\_myo/basim\\_ve\\_yayin\\_teknolojileri/tr](https://www.selcuk.edu.tr/teknik_bilimler_myo/basim_ve_yayin_teknolojileri/tr) :31/08/2016

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat\\_e%C4%9Fitimi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat_e%C4%9Fitimi) :01/10/2016

Read, S. H. E. (1960). Art now. Faber.

Ünver, Erdem (2002) Sanatta Eğitim, Ankara: Nobel Yayınları.

## EL SANATLARI EĞİTİMİ İLE ÇARPANA DOKUMACILIĞININ GELECEĞE AKTARILMASI

Sema CİVELEK<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi

Gülüzar ÇELEBİLİK<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

### ÖZET

El sanatları eğitimi; eğitim ve sanat eğitiminin kural ve tekniklerini kullanarak, bireye estetik kişilik kazandırmayı hedefleyen, gelenekselden moderne, el emeği göz nuru ile ortaya çıkarılan eserlerin geçmişten geleceğe yaşama dâhil edildiği alandır.

Geleneksel el sanatlarının akademik bağlamda araştırılması, derlenmesi, yaşatılması, yaygınlaştırılması ve yeni nesillere aktarılması el sanatları eğitimi ile mümkündür.

El sanatları içinde dokuma türünde kartlarla yapılan kolan dokumalara çarpana adı verilmekte ve bu türün geleneksel örneklerinin genellikle çuval ve çocuk taşımada, hayvan koşumlarında, giysilerde bel kuşağı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Günümüzde ise artık bu işlerin yerine farklı araçlar veya fabrikasyon olarak çeşitli materyallerden üretilen kolanlar tercih edilmektedirler. Bu durum da zamanla kolan dokuma sanatının yok olmasına neden olmuştur.

Bu bildirinin amacı; Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı ön lisans öğrencilerinin el sanatları eğitimi çerçevesinde geleneksel ve çağdaş çizgiler birleştirilerek var olan teknikler ile uyguladıkları çarpana dokuma örneklerinin ürüne dönüşme süreci ve ürün türlerinin tanıtılmasıdır.

## TRANSFERRING TO THE FUTURE OF TABLET WEAVING WITH THE EDUCATION OF HAND ARTS

### SUMMARY

Tablet Weaving which is defined as the Kolan weaving made with cards, has an important place among the original samples of Anatolia weaving culture. Traditional samples of tablet weaving which lived up to today have been used in sack or in child carrying, in animal harnesses and in clothe as a waist belt. Today it was seen that materials such as rope produced as different tools or fabrication were substituted for tablet weaves which affected in the negative direction with the development and change of technology, the influence of industrialization and urbanization.

It is possible that the culturale values possessed in the academic context is researched, compiled, revived, spreaded and transfered to the new generations with the education of hand arts. The education of hand arts which aims to give an aesthetic personality to individual by using the rules and techniques of education and the education of art is a field which included in the life from past to future with the works which are revealed with handicraft from traditional to modern.

The purpose of the study is to introduce the products which manufactured by combining tradition with a modern point of view of the students in content of the tablet weaving subject which is in the Education Programme of the Traditional Hand Arts at the Hand Arts' Department of İskilip Vocational College, Hitit University and give the information about the production process of the products. Making of the productions of tablet weaving by combining with modern design concept in education environment is important in being sustainability and reviving of cultural values.



## 1.GİRİŞ

El sanatları; sanatkârın bilgi ve becerisine dayanan, çevre şartlarına göre değişim gösteren, güzelin yanı sıra yararlıyı sunan, insan yaşamını kolaylaştıran, ihtiyaçları karşılayan; evde veya atölyelerde, bütün gün veya boş zamanlarda ya da belli dönemlerde üretilen; geleneksel, bölgesel, fonksiyonel, estetik, artistik, sanatsal, dekoratif, dini, sosyal açıdan sembolik karakter taşıyan; el, el aleti veya mekanik araçların yardımıyla yapılan ürünleri kapsayan bir tanıma sahiptir.

El sanatlarının kullanılan hammaddeye göre sınıflandırılmasında lif işleyen grubun altında incelenen dokumalar, Türk toplumunun geçmişten bugüne özgün kültür değerlerindedir. Köklü bir geçmişin ürünü olan ve çok zengin çeşitliliğe sahip olan el dokumaları, Türk maddi kültür varlığının en değerli belgeleridir. Halı, kilim, kumaş, kartlı ve kartsız kolan dokuma çeşitlerini içine alan el dokumacılığı, geçmişten bugüne gelişim ve değişim süreci içinde sürekliliği sağlanarak Anadolu'nun birçok yöresinde giderek azalan uygulamalarla da olsa devam ettirilmeye çalışılmaktadır.

El Sanatları eğitimi kapsamında üretilen ürünler doğal, yapay, soyut ve geleneksel biçimler olmak üzere dört ana kaynaktan beslenmektedir. Geleneksel biçimler kültür varlıklarının "değer", "varlık", "zenginlik" ya da "miras" kavramlarını üzerinde taşıyan "taşınır" ve "taşınmaz" olarak ikiye ayrılarak incelenen eserleri kapsar (Aker Alpaslan, 1981: 85).

Türk kültüründe maddi kültür varlıkları olarak da adlandırılan bu eserler; el yazma eserleri ve belgeler, minyatürler, gravürler, yerli ve yabancı ressamların yaptığı resim ve tablolar, fotoğraflar, mezar taşları, işleme, kumaş-halı-kilim ve kolan dokumalar, keçe gibi eserleri, çini parçaları ve levhalar, metal-cam-toprak-taş-ahşap malzemeli eserler ve arkeolojik buluntular, sivil-dini-ticari yapı ve yapı cepheleri, duvar resimleri ve mozaiklerdir (Aker Alpaslan, 1981:85; E. Nas, G. Altun,2009: 96-97; G. Çelebilik, E. Nas, ,2009: 180).

Bugün geçmiş değerleri inceleyen, araştıran ve geleceğin tasarımlarına yön verebilecek gündeme yenilikler getirebilen, gelişen teknolojiye ve değişen zevklerin beraberinde yeni malzemeleri kullanabilen bireylere ihtiyaç duyulmaktadır.

Sanatsal düşüncelerin somut objelere dönüştürülmesinde, bilgi ve yeteneğin öğretim ve öğrenim düzeyinde ortaya çıkarılmasında üniversitelerin bünyesinde açılan El Sanatları Programları büyük önem taşımaktadır. El Sanatları Programları teorik ve teknik eğitimi de içermektedir. Üniversitelerin El Sanatları Programları yüzyıllardır süren geleneksel el sanatlarının gelecek kuşaklara aktarılması ve yaygınlaştırılması görevini üstlenmiştir.

08//04/2010 tarihli Yükseköğretim Genel Kurur kararı 2547 sayılı kanunun 2880 sayılı kanunla İskilip Meslek Yüksekokulu, Hitit Üniversitesi bünyesinde 2010 yılında Çorum'un en eski ilçeleri arasında bulunan İskilip ilçesinde kurulmuştur(Şekil No: 1) (Fotoğraf No: 1).



**Şekil No: 1** Çorum İli ve İlçeleri  
(Anonim, 2016a)



**Fotoğraf No: 1** İskilip İlçesi genel görünümü

Geleneksel El Sanatları Programına alınan 19 öğrenci ile 2010-2011 Eğitim-Öğretim yılında öğretimine başlamış ilk mezunlarını 2011-2012 Eğitim-Öğretim yılı sonunda vermiştir.

2011 yılında Geleneksel El Sanatları Programı ikinci öğretim, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı, Mimari Restorasyon, 2013 yılında Grafik Tasarım, İç Mekân Tasarımı, 2014 yılında Sosyal Güvenlik, Sosyal Hizmetler, İlk ve Acil Yardım ve Sağlık Kurumları İşletmeciliği Programları ile Mimari Restorasyon Programları ikinci öğretime açılmıştır. Bugün itibarıyla 15 öğretim elemanının bulunduğu Meslek yüksekokulunda, 5'i aktif 5'i aktif olmayan toplam 10 bölüme ulaşılmış olup 400 öğrencisiyle öğretime devam etmektedir.

**Çizelge 1:** İskilip Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programında yer alan dersler

DERS DAĞILIM ÇİZELGESİ 4 YARIYIL TOPLAMI							
1. YARIYIL							
D.KOD	DERS ADI	Te	Uy	D.Saati	Z/S	KR.	AKTS
4910137	Matematik	2	0	2	Z	2	3
4910145	Temel Tasarım	3	3	6	Z	5	8
4910147	Geleneksel Türk Desenleri -I	2	2	4	Z	3	5
4910149	Ebru -I	2	2	4	Z	3	5
9010111	Türk Dili-I	2	0	2	Z	2	2
9010121	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi -I	2	0	2	Z	2	2
9010131	Yabancı Dil-I	2	0	2	Z	2	2
4910151	Desen	2	2	4	S	3	3
4910153	Örücülük	2	2	4	S	3	3
4910155	Nakışta Fantezi Süsleme	2	1	3	S	3	3
4910157	Temel Dokumaya Hazırlık	2	1	3	S	3	3
4910159	Nakışta Temel Teknikler -I	2	1	3	S	3	3
4910163	Temel Fotoğraf	2	2	4	S	3	3
9010141	Temel Bilgisayar Teknolojileri Kullanımı-I	3	0	3	S	3	3
TOPLAM						25	30
*En az 1 (bir) seçmeli ders alınacaktır.							
2. YARIYIL							
D.KOD	DERS ADI	Te	Uy	D.Saati	Z/S	KR.	AKTS
4910144	Geleneksel Türk Desenleri -II	2	2	4	Z	3	4
4910146	Ebru -II	2	2	4	Z	3	4
4910902	Endüstriye Dayalı Eğitim I (EDE)**	0	0	0	Z	0	4
9010112	Türk Dili-II	2	0	2	Z	2	2
9010122	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi -II	2	0	2	Z	2	2
9010132	Yabancı Dil-II	2	0	2	Z	2	2
4910150	Temel Dokuma Teknikleri -I	2	2	4	S	3	4
4910152	İşlemede Kenar Süsleme Teknikleri	2	1	3	S	3	4
4910154	Geleneksel Nakışlar	2	2	4	S	3	4
4910156	Makinede Temel Nakış Teknikleri	2	2	4	S	3	4
4910158	Makinede Geleneksel Nakışlar	2	2	4	S	3	4
4910160	Nakışta Temel Teknikler -II	2	2	4	S	3	4
4910162	Süslemede Oya Teknikleri	1	3	4	S	3	4
4910164	Keçe Yapım Teknikleri	1	3	4	S	3	4
9010142	Temel Bilgisayar Teknolojileri Kullanımı-II	3	0	3	S	3	4
TOPLAM						21	30

*En az 3 (üç) seçmeli ders alınacaktır.							
3. YARIYIL							
D.KOD	DERS ADI	Te	Uy	D.Saati	Z/S	KR.	AKTS
4910235	Çini I	2	1	3	Z	3	4
4910237	Tezhip I	2	2	4	Z	3	4
4910239	Temel Dokuma Teknikleri -II	1	2	3	Z	2	5
4910241	Lif ve Boya Teknolojisi	2	1	3	Z	3	5
4910243	Minyatür I	2	2	4	Z	3	6
4910245	Mesleki Yabancı Dil –I	2	0	2	S	2	3
4910247	Dekoratif Yüzey Boyama Teknikleri	1	2	3	S	2	3
4910251	Hat	1	2	3	S	2	3
4910253	Dekoratif Süs Eşyası Yapım Teknikleri	1	2	3	S	2	3
4910255	Kitre Bebek Yapımı	1	2	3	S	2	3
4910257	Ahşap Oymacılığı	1	2	3	S	2	3
4910259	Vitray	1	2	3	S	2	3
4910261	Elde Antep İşi Teknikleri	1	2	3	S	2	3
TOPLAM						18	30

*En az 2 (iki) seçmeli ders alınacaktır.							
4. YARIYIL							
D.KOD	DERS ADI	Te	Uy	D.Saati	Z/S	KR.	AKTS
4910222	Çini II	1	2	3	Z	2	3
4910224	Minyatür II	2	2	4	Z	3	5
4910226	Temel Dokuma Teknikleri –III	2	1	3	Z	3	3
4910228	Çarpana Dokuma	2	1	3	Z	3	3
4910230	Doğal Boyacılık	1	2	3	Z	2	2
4910246	Tezhip II	1	3	4	Z	3	4
4910904	Endüstriye Dayalı Eğitim II (EDE)(**)	0	0	0	Z	0	4
4910232	Makine Nakışında Kreasyon	2	1	3	S	3	3
4910234	Dekoratif Bebek Yapma Teknikleri	2	2	4	S	3	3
4910236	Mesleki Yabancı Dil II	3	0	3	S	3	3
4910238	Makinede Antep İşi	2	1	3	S	3	3
4910240	Elde Maraş İşi Teknikleri	2	1	3	S	3	3
4910242	Dekoratif Deri Yapım Teknikleri	1	3	4	S	3	3
4910244	Taş İşlemeciliği	2	1	3	S	3	3
4910248	Dekoratif Çiçek Yapım Teknikleri	2	1	3	S	3	3
4910252	Ahşap Yüzey Süslemeciliği	2	2	4	S	3	3
9010002	İş Sağlığı ve Güvenliği	2	0	2	S	2	3
TOPLAM						22	30

\*En az 2 (iki) seçmeli ders alınacaktır.

Staj;30 iş günü (6 Hafta)

Ülkemizde el sanatları eğitimi ile geleneksel el sanatlarına ders müfredatlarında yer verilerek bu sanatların unutulmaması, geleneksel el sanatlarımızın özellikle gençler tarafından tanınması ve yaygınlaştırılması sağlanmaktadır. Bu bağlamda; Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı 2.sınıf öğrencilerinin 4. yarıyılında zorunlu olarak aldıkları çarpana dokuma dersinde çarpana dokumanın, tanımı ve tarihçesi, çarpana deseni hazırlama ve desene göre dokuma yapma, elde edilen dokumaların ürüne dönüştürülmesi amaçlanmaktadır. El

sanatları eğitimi kapsamında yapılan bu çalışma; öz değerlerin tanıtılması, mesleki uzmanlık ve eğitim becerileri bakımından önemlidir.

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu çalışmada; Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı 2.sınıf öğrencilerinin 4. yarıyılıda zorunlu olarak aldıkları çarpana dokuma dersi kapsamındaki öğrenme süreçleri analiz edilmiştir.

Çarpana(kolan) dokumaların tanımı,tarihçesi, çarpana ve kolan dokuma arasındaki farklar, kullanım yerleri, kullanılan desenler, dokuma tezgâhının hazırlanışı,dokumaya hazırlık aşaması, kullanılan araç gereçler, dokuma teknikleri, dokuma ve bitim işlemi hakkında bilgi verildikten sonra yapılan üretimin günlük hayattaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur.

Öğrencilerle karşılıklı görüşme ve soru-cevap yöntemi kullanılarak, uygulanan çarpana dokumalar gözlemlenmiştir. Ortaya çıkan ürünler üzerinde yapılan teknik çözümler, çizimlerle birlikte analitik bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Konu fotoğrafla desteklenmiş ve konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır.

## 3. ARAŞTIRMA BULGULARI

### 3.1. Çarpana Dokuma Tanımı Ve Tarihçesi

Çarpanalı kolan dokumaların çeşitli kaynaklarda aşağıdaki şekillerde tanımları yapılmıştır.

Halk dilinde kolan olarak isimlendirilen yün ya da yün-kıl bileşimi iplik ile dokunmuş 3-7 cm arası genişlikte olan ince uzun yassı bant şeklindeki şerit dokumalardır (Barışta, 2005 :221).

Ağaç, karton, kalın deri, presbant vb. malzemelerden köşelerinin sivriligi giderilmiş ve birer delik açılmış olarak, kare ya da çokgen (Şekil 1) şeklinde hazırlanan dokuma aracına çarpana denir (Aytaç, 2006: 78).

Aslı Kolangdır. Çadır bezlerinin birleşim yerlerinin yırtılmaması için kumaşların kenarlarına dikilen enli ip veya deri şerit olarak tanımlanmaktadır (Arseven, 1947:1108).

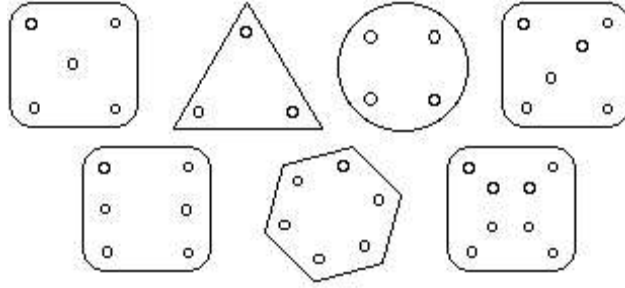
Hayvanlara vurulan eğer veya semerleri sırtlarına bağlayan ve birer uçları semer veya eyere merbut (bağlanmış) ipten veya kayıştan enlice yassı kuşak (Bağırdak da denilmektedir) (Arseven,1947: 1108).

Asya göçebeleri arasında ve Anadolu'da kullanılan dokuma tezgâhlarının en basit türü ve bu tezgâhlardadokunan dokumalaraverilen genel ad (Anonim, 1986b)

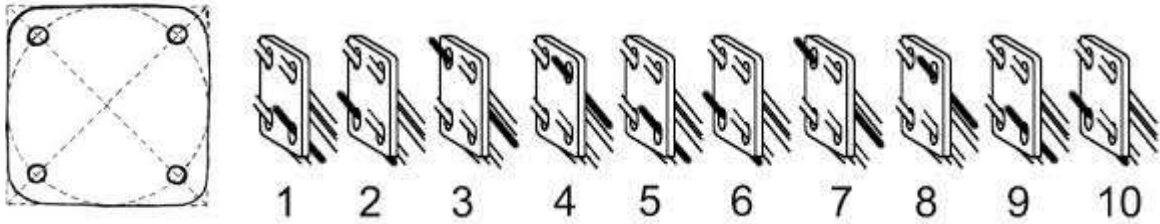
Çözü ve atkıda yün, keten, keçi kılı ve pamuk ipliği kullanıldığı, atkı ipliklerinin sıkıştırılması ile elde edilen, çözgü yüzlü yassı, şerit dokumalara kolan dokuma denilmektedir. Enleri dar, boyları uzun şerit şeklindeki çözgü yüzlü dokumalar genel olarak yer tezgâhında dokunan gücü yerine gücü çubuğunun veya kartların kullanılmasıyla açılan ağızlıktan geçirilen atkı ipliklerinin sıkıştırılmasıyla elde edilen çözgü yüzlü şerit dokumalar olarak ta tanımlanmaktadır. Kolan dokuma teknikleri yer tezgâhında kolan dokumalar ve çarpanalı kolan dokumalar olarak iki farklı şekilde yapılırlar (Altuntaş, 2014: 15).

Çarpanalar yabancı kaynaklarda plaka ve tablet olarak isimlendirilmektedir (Olsen, 2013:5) (Hooper, 1923: 6 ).

Çarpana Dokuma tekniğine, çok geniş alanlara yayılmış olarak hemen hemen bütün topluluklarda rastlanmaktadır.



Şekil No: 1 Çarpana Dokumalarda Kullanılan Kart Formları



Şekil No: 2 Çözümlü iplikleri geçirilmiş çarpana kartları

Mısır'da yapılan kazılardan da anlaşılacağı üzere, Ön Asya'da M.Ö. 8 yüzyıldan bu yana çarpana kullanılmaktadır (Aytaç,1982: 20). M.Ö. 3000 yıllarında yapıldığı bilinen Susa Mabedinin temellerinde fildişinden mamul çarpana levha ve Tunus'taki Puni mezarlarında bulunan çarpana levhalar tarihi açıdan önemlidir (Aytaç,1982: 20).

Bilinen en eski çarpana dokuması 342 levha ile dokunmuş ve "Ramses Kuşağı" denilen bir buluntudur. Liverpool Arkeoloji Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Eski İmparatorluk dönemi (M.Ö. 3000) ait olduğu tahmin edilmektedir (Aytaç,1982: 22) (Fotoğraf No:2).



FotoğrafNo:2 Ramses Kuşağı  
(Anonim, 2016c)

Anadolu'nun bu eski el sanatı, Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonrada devam ettirilmiştir.

Osmanlılarda XV. XVI. yüzyıllara ait belgelerde çadır ve koşum takımlarında kolan olarak kayıtlara geçen çarpana dokumaların, yakın dönemlere ait örneklerine Topkapı Sarayı Müzesi'nde rastlanmaktadır. Çoğunluğu kitabeli Kur'an bağları, kılıç askıları kuşaklar, gem dizginleri ve semer koşum süs şeritlerinin meydana getirdiği bu örnekler dışında Osmanlı çadırlarının pencere detaylarında bu tür dokumaların kullanıldığı görülmektedir. Çarpanalarda keten, ipek, yün ipliklerin yanında klaptan ve sim gibi değerli malzemelerde kullanılmıştır. Çarpana dokumacılığı Anadolu' da

yüzyıllardan bu yana göçerler arasında sürdürülmektedir. At, deve derisi veya kalın köseleden çarpanalarla yün ve kıl iplikler kullanılarak çeşitli dokumalar yapılmaktadır (Sönmez, 1995: 66).

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 13/305 envanter nolu kaftan kolunun çarpana şerit süslemeleri çarpana ile yapılan dar dokumaların yalnızca ön kapamalarda değil aynı zamanda kol uçlarında da kullanıldığını göstermektedir(Ok, 2015: 80-81)(Fotoğraf No:3-4 ).



**Fotoğraf No: 3**TSM 13/305 envanter nolu kaftan kolunun çarpana şerit süslemeleri (Ok, 2015: 80)

**FotoğrafNo: 4**TSM 13/500 envanter nolu kaftanın astar ile pervaz birleşim yerlerinin dar dokuma şerit ile süslenmesi (Ok, 2015: 80)

Ş. Atlıhan'a göre, kolanlara verilen önem Anadolu'nun genelinde aynıdır. Çanakkale, Balıkesir, Uşak, Afyon, Konya illerinde yaptığım alan araştırmasında desen ve renklerde bölgeler arası benzerliklerin olmasına rağmen her bölgenin de kendine özgü desenleri ve renklerinin olduğu saptanmıştır.

“Antalya, Muğla- Fethiye, Burdur ve Denizli'nin bazı köylerindeki dokumalarda ortak motiflerin olduğu ve bu motiflerin de aynı isimde söylendiği görülmüştür. Çünkü Güneybatı Anadolu'da bulunan bölgede aynı aşiretten yerleşmeler olmuştur. Dokumaya verilen önemi, eğirme ve dokumada kullanılan aletlerin üzerlerinin özenle desenlendirilmesinden anlayabiliriz” (Atlıhan, 2012:130).

Kolan; Doğu ve Orta Karadeniz, Doğu ve Güneydoğu Anadolu, İç Anadolu, Akdeniz gibi Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde dokunmaktadır. Bitkisel boyalarla boyanan atkı ve çözgü iplikleri yündür. Genelde halı ve kilim dokunan yerlerde kolan dokunduğu da görülmektedir (Arslan, 2014: 125).

### 3.2. Çarpana Dokumalarının Kullanıldığı Yerler

Türkmen ve Yörüklerin bugünde dokuduğu çarpana ve kolan dokumalar kullanıldıkları yere göre dört grupta incelenebilir.

- 1- Kara çadır, Alaçık ve topak ev denilen çadırlarda kazık bağı olarak keçelerin serilmesi ve tepelerin tutturulmasında.
- 2- Sepet, çuval ve heybe gibi taşımada kullanılan eşyanın sap ve kulplarında.
- 3- Hayvanların koşum takımlarında, araba ve develerin başını süslemede.
- 4- Kadın giyiminde; başa takıların tutturulmasında, önlük ve elbise kuşaklarında, çocuk kundağı, beşiği ve taşımada (Fotoğraf No:5-6 ) Erkek giyiminde; barutluk, fişek çantası, kılıç askısı, Kur'an bağı yay kurmak için kement, çorap ve tozluk bağı, takunya ve terlik banttı olarak (Sönmez, 1995: 67).



**Fotoğraf No: 5** Fethiye Yöresi, çocuk taşımada kullanılan çarpana dokuma örneği

**Fotoğraf No: 6** Kastamonu geleneksel kadın giyimi çarpana dokuma kuşak (Özus, Erden ve Tufan 2015:620)

Gelenekli yaşamda çarpana ve kolan dokumalar, giysilerin farklı bölümlerinde hem işlevsel hem de süsleme amaçlı kullanılmıştır. Bu dokumalar genellikle önlük, kuşak gibi bel üzerine yerleştirilen parçalarının sabitleştirilmesinde bele sarılarak tutturucu işlevi görmüştür (FotoğrafNo:6). Türk kadını, estetik beğenisi doğrultusunda çeşitli renkte püskül, ponpon, kumaş parçaları vb. malzemeler kullanarak kolanların uçlarına süslemeler yapmıştır. Bele sarıldıktan sonra serbest olarak bırakılan kolanların uçları Türk halk giysilerinde süsleme olarak kullanılmıştır(Koç ve Koca 2016: 244).

Ayrıca kolan dokumalar bazı yörelerde cenazeyi bağlamada da kullanılmaktadır (Altuntaş, 2014:155 ).

“Dokuma makinelerindeki gelişmeler dar dokuma üretimini de etkilemiş ve makinelerin gelişimine ön ayak olmuştur. Günümüzde eksantrikli, armürlü ya da jakarlı ağızlık açma sistemi ile çalışan, iğneli ya da mekikli dar dokuma makineleri dar dokuma kumaş üretiminde kullanılmaktadır. Hızlı bir büyüme gösteren dar dokuma sektörü günümüzde tarım, giyim, ev tekstili, endüstriyel, inşaat, sanayi, tıbbi, taşımacılık, koruyucu giysiler, paketlenme ve spor malzemeleri gibi birçok alanda üretim hizmeti vermektedir” (Kayadibi, 2014: 138-139).

Günümüzde elde dokuma kolanların yerini fabrikalarda üretilen kolan dokumalar almıştır (Fotoğraf No:7). Kalın ve dayanıklı iple yapılan hazır kolanlar, yük taşımakta çadır yapımında vb. işlerde, ince iplikle ve farklı renkte ve desende yapılan kolanlar giysi süslemede ve farklı işlerde benzeri kullanılmaktadır. Bunların üretiminin çok kolay, ucuz ve çok çeşitli kalitelere ve genişliklerde üretildiği için tercih edilmektedir. Bu da el dokuması kolanların yok olmasına neden olmaktadır. Ancak el dokuması kolanlardaki ince işçilik, renk, doğal malzemenin ve estetik görünüm teknolojilerde görülmemektedir (Arslan, 2014:130).



**Fotoğraf No: 7** Sentetik ipliklerden fabrikasyon olarak üretilen kolan örnekleri

Kolan dokuma ile çarpana dokuma aynı gibi görünse de kullanılan araç ve teknikten kaynaklanan farklılıklar bulunmaktadır. Kolan dokumalar, yer tezgâhında çarpana dokuma ise özel bir tezgâh gerektirmeden çarpana kartları yardımı ile dokunur. Ayrıca çarpana dokumalar, diğer tekniklerle dokunan kolanlara göre desen açısından daha zengin ve daha renkli olarak dokunmaktadır(FotoğrafNo: 8-9).



**Fotoğraf No:8** Kolan Dokuma Tezgâhları, Kolan Dokuma Örnekleri **Fotoğraf No: 9** Çarpana Dokuma Örnekleri

### 3.3. Çarpana Dokumanın Hazırlık Aşaması Ve Üretim Süreci

Eğitim süreçlerinde öğrencilerin özgün fikirlerini ortaya koymalarına ve bireysel güvenlerinin gelişmesine imkân verilmektedir. Öğrenci zihninde var olan estetik duyguları farklı desen, renk ve kompozisyonlar ile ortaya çıkarmaktadır.

Bu uygulamalar ile öğrencilerin özgün tasarımlar üretmeleri, farkındalık oluşturarak esinlenmeleri, kültürel miras unsurlarından çağdaş tasarım anlayışı kazanmaları amaçlanmaktadır.El sanatları eğitimi Anadolu uygarlık mirasının yaşatılması açısından da büyük önem taşımaktadır.



Anadolu'nun birçok yerinde ve göçebeler arasında yüzlerce yıldır varlığını sürdüren çarpana dokumacılık günümüzde büyük ölçüde azalmış, yaşam koşullarının değişmesi nedeniyle neredeyse yok olmak üzeredir.

Çarpana dokumanın kültürel ve tarihsel zenginliğine karşın ülkemizde üretilen ürünlerin sadece Yörüklerin ve göçerlerin günlük yaşantısında bebek kundaklama taşıma, eşya ve çeyiz taşıma, bazı yerleşim yerlerinde ise yöresel giyim ve kuşamda tamamlayıcı parça olarak sınırlı da olsa kullanılması bu sanatın tanıtılması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programında bu amaçla öğretilen dersler arasında çarpana dokuma dersi yer almaktadır. Çarpanalı kolan dokumada çarpana yapımı için genellikle sert, dayanıklı, kaygan ve sürtünmelerde aşınmayan presbant (hareketli elektrik makinelerinin bobinaj işlemlerinde farklı faz sargılarının arasına konulan kâğıt ve plastik esaslı yalıtım maddesi) malzeme kullanılmıştır.

Standart 80-60 cm boyutlarındaki presbant en ekonomik 6,6 cm lik kareler şeklinde hazırlanmaktadır. Kareler üzerindeki karşılıklı köşeler çizgi ile birleştirilmektedir. Kare kartların dört köşesine sürgüsü olan büyük tip delgi aleti ile birer delik açılmaktadır. Daha sonra 2 cm çapında para, düğme, cetvel vb. araç ile kartların dört köşesindeki iki kenara teğet olacak şekilde dört yay çizilmektedir. Çizilen kısımlar kesildikten sonra zımpara yardımıyla düzeltilmektedir. Hazırlanan kartlar saat yönünde A,B,C,D harfleri ile harflendirilir. En son her biri karta numara verilerek kartlar kullanıma hazır hale getirilmektedir (Fotoğraf No:10).



**Fotoğraf No: 10** Presbant malzeme ile çarpana kartlarının yapılış süreci

Çözümler çözgü tezgâhında da ters çevrilmiş masa ayakları yardımı ile hazırlanmaktadır. Dokumada kullanılacak çözgü yumağı karşıda bulunan çözgü çubuğuna bir kez dolanarak diğer uçla yan yana getirilir ve kesilir. Desene göre çözgü iplikleri önden arkaya yada arkadan öne doğru olmak üzere çarpananın dört deliğinden geçirilerek uçlarına düğüm atılır (Fotoğraf No:11). Bu işlem her çarpana için tekrarlanır. Deliklerinden çözgü iplikleri geçirilmiş çarpanalar sırası ile ön yüzü masaya gelecek şekilde üst üste konulmaktadır (Fotoğraf No:11). Çözgü geçirme işlemi tamamlandıktan sonra karşılıklı iki kişi ile çözgü ipleri çekilip kartlar ileri geri hareket ettirilerek düzeltilir.

Çözgü iplikleri, renk dağılım tablosundaki düzene göre kartlara geçirildikten sonra tarak yardımı ile boyuna doğru taranarak ipler düzeltildikten sonra özel yapılmış ahşap tezgâha gerilerek

(Fotoğraf No:11) ya da geleneksel yöntemlerle bele bağlanarak (Fotoğraf No:12) dokuma işlemine hazır hale getirilmektedir. Öğrenciler öncelikle fitilli, tel örgü, pirinç, saç örgüsü, susma ve daldırma gibi çarpana dokuma tekniklerinin yer aldığı uygulama dosyası hazırlamaktadırlar (Fotoğraf No:17).



**Fotoğraf No:11** Çarpana kartlarına çözümlerinin geçirilmesi ve çözümlerin tezgâha aktarılması

Dokumaya hazır hale gelmiş çarpanalar desene göre 90 derece ileri ya da geri çevrilmektedir. Bu çevirme sırasında üstteki çözümlerle alttaki çözümler yer değiştirmektedir. Çarpanaların bir tur çevrilmesinden sonra kenar çözgü ipliği renginde hazırlanmış atkı ipliği çözümlerin arasından geçirilerek üzerine atkı ipliği sarılmış mekik ve kılıç görevi gören ahşap mekik ile sıkıştırılmaktadır.

Çarpanalı kolan dokumalar çözgü yüzlü dokumalar olup, atkı ipliği yalnızca kenar atmalarında nokta şeklinde görülmektedir. Bu yüzden atkı ipliğinin renginin kenar çözgü iplik rengi ile aynı olması tercih edilmektedir. Dokumaya çarpanaların çevrilmesi ve her çevrilişten sonra atkı ipliğinin geçirilmesi ile devam edilmektedir. Çarpanalar sürekli ileri çevrilerek dokuma yapılıyorsa çözgü iplikleri birbirine dolaşmaktadır. Dokuma sırasında çözgü iplikleri zaman zaman tezgâhtan çıkartılarak

düzeltilmekte ve dokumaya devam edilmektedir. Çarpanalar hep ileri çevrildiği gibi 2 ileri 2 geri, 4 ileri 4 geri ve 8 ileri 8 geri çevrilerek farklı motifler elde edilmektedir.



**Fotoğraf No:12** Çarpana dokumaların bele bağlanarak dokuma işlemi



**Fotoğraf No:13** Çarpana kartlarının tezgâhta 90 derece döndürülüp atkı ipliklerinin sıkıştırılması

Çarpana kartları kullanılarak yapılan dokuma işlemi; çözgü iplikleri geçirilmiş ve gerilmiş çarpanaların kendi çevresinde döndürülmesiyle oluşan ağızlıktan, atkı ipliklerinin geçirilerek sıkıştırılması ile gerçekleşmektedir (Fotoğraf No:13).



**Fotoğraf No: 14** Çarpana dokuma tezgâhları

Dokumada kullanılacak çarpana sayısı ürünün genişliğine göre 6 ile 40 arasında değişmektedir. Dokumanın motif özelliğine ve kullanılacağı yere göre eni değişiklik göstermektedir. Boyu ise ürün türünün özelliğine göre istenilen uzunlukta yapılmaktadır.

Çarpana dokumada desen, dokuma raporuna göre geçirilmiş çözümlü iplikleri ile birlikte çarpanaların hareket sistemine göre ortaya çıkmaktadır. Yani aynı desen raporuna göre çözümlü iplikleriyle değişik desenler elde edilmektedir. Dokuyucunun çarpanaların hareket sistemini bilmesi farklı hareket sistemleri ile değişik desenler elde edebilmesini sağlamaktadır. Bu yönü ile çarpana dokumalarında değişik uygulamalar ile dokuyucuya hareket serbestliği vermektedir.

Dokumada genellikle geometrik desenlerden, halı, kilim, çorap vb. görülen motifler kullanılmaktadır. Desenler dokuma tekniklerine ve kullanılacakları yere bağlı olarak basit ya da karmaşık olabilir.

Karmaşık desenlerin yapılmasında hem teknik hem de çözümlü iplik sayısı önemlidir. Çözümlü iplik sayısını ve dolayısıyla çarpana sayısını arttırmak gerekir. Çözümlü ve çarpana sayıları artarken çarpana eninde artış yapılmayacak ise çözümlü ipliklerinin ince olması gerekir. Çözümlü en az iki ipliğin bükülmesinden oluştuğundan, ince ipliklere gerek vardır. Dokumalarda aralıklarla tekrarlanan yeni desenler oluştuğu görülür.

Çarpana ve kolan dokumada desenler dokuyucu tarafından serbest olarak değiştirilebilir. Dokumacı kendi sanatsal yeteneğini farklı desenler üreterek gösterir. Çarpana dokumada deseni çözümlü ipliklerinde kullanılan renkler, kartların çevrilme sayıları ve kartların çevrilme yönleri belirlemektedir. Bu da konuya ilişkin bilgi donanımına sahip olmaya bağlıdır.

Desen oluşması için en az iki renk olması gerekir. Dokumalarda renk seçiminde sıcak-soğuk kontrastıyla bazen de ışık gölge değeri seçilmektedir ( Fotoğraf No:27).

Çarpana dokumalarının atkı ipliği dokumanın kenarındaki renk yani ilk ve son kartlardaki renklerle aynı renkte kullanılmaktadır.

Dokumalarda atkı ipliklerini sıkıştırmak için üzerine atkı ipliği sarılmış ve iki tarafı ince tahtadan yapılmış mekikler kullanılmaktadır ( Fotoğraf No:15).



**Fotoğraf No:15** Üzerine atkı iplikleri sarılmış aynı zamanda kılıç işlevini yerine getiren mekik örnekleri ve dokumaya hazır hale getirilmiş çarpana tezgâhı

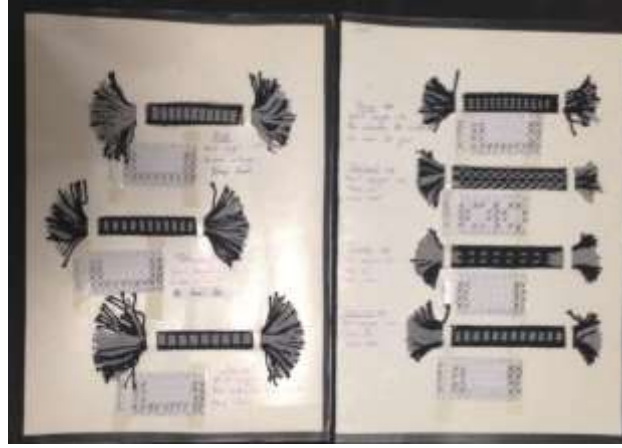
Dokumalardadesenlerin öne çıkması için birbirine zıt ve canlı renkler kullanılmıştır. Desen yapmanın amacı bezeme ve bezemeyi göstermek olduğundan, bazen desenlerin öne çıkması için motiflerin etrafları çevrilmektedir.

Atkı ipliğinin çözülmemesi için dokumanın bitiş ve başlangıç kısmında ilk atkıyı attıktan sonra ve son atkıyı atmadan önce dokumaya devam edeceğimiz atkı ipi ile birlikte bir sağdan ve bir soldan olmak üzere birkaç sıra ikinci bir atkı ipi kullanılmaktadır (Fotoğraf No:16).



**Fotoğraf No:16** Dokumaya başlarken ve bitirirken kullanılan atkı ipinin çözülmemesi için uygulanan yöntem

Dokumalarda, pamuklu (koton) ipler, madensel (sim) ipler ve sentetik(ornon, naylon) ipler kullanılmaktadır. Dokuma tekniklerini kullanarak farklı desenlerde ve farklı ürün çeşitleri yaparak değişik uç temizleme teknikleri kullanılmıştır. Dokumalarda uç temizleme teknikleri sararak, örerek, püskül yaparak, boncuk takarak ve düğümleme yaparak uygulanmıştır (Fotoğraf No:18-21). Çözümlü iplikleri ya değişik tekniklerde örülerek ya da çözgü iplikleriyle hazırlanmış püsküllerle temizlenmekte ve aralarına renkli boncuklar bazen de pullar eklenmektedir. Cam boncuk, tahta boncuk süsleyici gereçlerden ürünler kullanılmıştır.



**Fotoğraf No 17:** Öğrencilerin çarpana tekniklerini (Fitilli, Tel Örgü, Pirinç, Saç Örgüsü, Susma ve Daldırma ) uygulama dosyası

### 3.5.El Sanatları Eğitimi Kapsamında Yapılan Ürünler Ve Ürün Türleri

El sanatları eğitimi kapsamlı ve geniş bir uygulama alanına sahiptir. Aynı zamanda el sanatları eğitimi öğrencilerinin bilişsel, duyuşsal ve psiko-motor davranışlarına etki etmektedir. El sanatları eğitim sürecinde öğrenciler piyasada bulunan gereçleri kullanarak çağın şartlarına ve yaşantının getirdiği yeni durumlara uygun olarak geleneksel giyim-kuşamın tamamlayıcısı kuşak, ayakkabı, terlik, bileklik, çanta sapı, çanta süslemesi, boyun takısı, şalı vb. ürün türlerinde ayrıca yazı uygulamalarında çarpanalı kolan dokuma tekniğini kullanmışlardır.



**Fotoğraf No:18** Çarpana kolan dokuma ile bele bağlamak için dokunmuş ve çeşitli uç temizleme yöntemleriyle süslenmiş kemer-kuşak örnekleri



**Fotoğraf No: 19** Çarpana kolan dokumalarda çözümleri sıkıştırmak için kullanılan atkı ipinin farklı gereçler eklenmesi



**Fotoğraf No: 20** Çarpanalı kolan dokuma kolyeler



**Fotoğraf No: 21** Pamuklu iplik ile dokunmuş çarpanalı kolan dokuma kuşak örneği



Fotoğraf No: 22 Çarpanalı kolan dokuma ile yazı uygulamaları



Fotoğraf No: 23 Çarpanalı kolan dokumanın çanta sapında ve çanta süslemesinde kullanılması



Fotoğraf No: 24 Madensel ipliklerden dokunmuş kolye ve bileklik





**Fotoğraf No: 25** Kalın sentetik orlon ipler kullanılarak uygulanmış çarpana kolan dokuma şal örnekleri



**Fotoğraf No: 26** Farklı kalınlıkta sentetik ipler kullanılarak uygulanmış çarpanalı kolan dokuma ayakkabı ve terlik örnekleri



**Fotoğraf No: 27** Pamuklu ipler kullanılarak uygulanmış çarpana kolan dokuma bileklik örnekleri

#### 4. SONUÇ

Çarpanalı kolan dokumaların da gücü görevini üstlenen çarpana aracı için kâğıt ve plastik esaslı yalıtım maddesi presbant kullanılmıştır. Çarpana kartlarının tamamı dört köşeli kare şeklinde kesilmiştir. Bildiri kapsamındaki örnekler kare çarpana kartları ile dokunmuştur.

Dokumada çeşitli cins ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Kullanılan iplikler dokumanın en ve boy ölçüsüne göre tercih edilmektedir. En ve boy ölçüleri; dokuma tekniği, kullanılan kart sayısı, kart formu ve kullanım amacına göre de değişiklik göstermektedir. Çarpana dokumalarda çoğunlukla sentetik ipler kullanılmıştır. Geçmişte çoğunlukla koyun ve kuzu yününden çözümlü iplikleri kullanılırken, günümüzde piyasada bulunan pamuklu (koton), madensel ve sentetik (orlon) vb. iplikler kullanılmaktadır. Renklerin elde edilmesinde eskiden kök boyalar kullanılırken daha sonraları sentetik boyalar kullanılmıştır. Bu nedenle günümüzde istenilen her renkte kolan dokunabilmektedir.

Çözümler genellikle orta simetri (çarpanaların yarısında iplik önden arkaya, diğer yarısında ise arkadan öne doğru geçirilir) kullanılarak geçirilmektedir. Öğrenciler çarpana kartlarını 2 ileri 2 geri, 4 ileri 4 geri, 8 ileri 8 geri vb. farklı çevirme sistemleri yerine, karıştırılma olasılığı daha az olan, hep ileri ya da hep geri çevirme sistemini daha çok tercih etmektedirler.

Dokumalar çoğunlukla sıcak-soğuk renk kontrastıyla renklendirilmiştir. Dokumalarda çoğunlukla geometrik desenler kullanılmıştır.

Kenar temizleme ve süslemede genellikle pul, cam boncuk, tahta boncuk, kurdele, zincir ve metal sıkıştırma gereçleri kullanılmıştır.

Toplumların değişim ve gelişime olan ihtiyaçları geleneksel el sanatları ürünlerin var olduğu her dönemde bazı farklılıklar göstererek bugüne ulaşmalarını sağlamıştır.

Türk el sanatları ve dokumalar ülkemiz için önemli maddi kültür varlıklarıdır. Bu sanat eserleri modacılar ve tasarımcılar için tarif edilemez bir zenginliktir. Bu zengin sanat eserlerinden yararlanarak çeşitli el sanatlarını ve etrafından gördüğü el sanatlarını yozlaştırmadan orijinallikini koruyarak giysi tasarımlarına aktarılması yeni modaların yeni stillerin ortaya çıkmasına yol açacaktır (Arslan, 2014: 131).

Fabrikalarda seri şekilde üretilmiş tüketici toplum malları ve estetik tecrübe ile özgün olarak yapılmış sanatsal parçalar arasında farklılıklar göz ardı edilemez. El sanatı ile oluşturulmuş ürünler el emeği ile yapıldığı için biri diğerinden farklı olmakta ve her bir ürün tek olma özelliği göstermektedir.

Bu yönüyle el sanatı ürünler bireylerin toplum içerisinde ve görünüşleri üzerinde kişisel farklılıklarını ortaya koyma gereksinimlerini karşılamaktadır. Aynı zamanda gelenekselliğin getirdiği kullanım ve ait olma duygularını da ifade etmektedir.

Çarpana dokuma tekniği toplumda büyük küçük kadın erkek tüm bireylerin kolayca uygulayabileceği yüksek mukavemetli, fazla araç gereç istemeyen, üretimi kolay, dinlendirici özel bir mekâna gereksinim duyulmayan başka hiçbir teknikle yapılması mümkün olmayan ürünler oluşturulabilen bir el sanatıdır. Çarpana dokumanın özellikle kadın işgücüne maddi katkı sağlaması amacı ile yeniden canlandırılması sağlanmalıdır.

Çarpana(kolan) dokumalar diğer geleneksel el dokumalarında olduğu gibi taşınabilir kültür varlıkları arasında yer almaktadır. Yurtiçinden ve yurt dışından gelen yerli ve yabancı turistler tarafından tercih edileceği ve böylece turizme katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Öğrenciler farklı yörelerden gelerek çarpana dokumacılığını öğrenmekte ve yörelerinde açılacak kurslarda daha geniş kitlelere çarpana dokuma sanatını öğretme imkânı bulacaktır. Ayrıca okulumuzda yılsonunda açılan el sanatları sergilerinde öğrencilerin uyguladıkları ürünler sergilenerek çarpana dokumacılığı daha geniş kitlelere tanıtılmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aker Alpaslan, Sabiha, Tasarım Mesleki Resim, İstanbul, 1981.
- Altuntaş, M. E. (2014). Çarpanalı Kolan ve Yer Tezgâhında Kolan Dokumalarının Teknik ve Geleneksel Özellikleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: G. Ü. Eğitim Bilimler Enstitüsü.
- Anonim. 2016a. Web sitesi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Corum> Erişim Tarihi:16.11.2016
- Anonim. 1986b. “Çarpana” Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, C. 9, s.16.
- Anonim.2016c. Web Sitesi: <http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=4267> Erişim Tarihi: 16.11.2016
- Arseven, C.E. (1947). Sanat Ansiklopedisi, Cilt II. İstanbul Millî Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Arslan, H. Y. (2014). Kolan Dokumanın Giysi Tasarımında Kullanılması. Motif Akademi Halkbilim Dergisi. (1), 123-129.
- Aytaç, Çetin. (1982). El Dokumacılığı. Ankara.
- Aytaç, A. (2006). Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı. Konya: Anka Yayınları
- Barışta, H.Ö.( 2005). Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara.
- E. Nas, G. Altun (2009). "Tasarım Eğitiminde Geleneksel Motiflerin Kullanımına Yönelik Yaratıcı Uygulama Çalışmaları", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Alanlarında Lisansüstü Eğitim Sempozyumunda Sunulmuş bildiri.
- G. Çelebilik, E. Nas (2010)"The Effect Of The Art Education In The Protection Of Turkish Traditional Cultural Inheritance", Conference of the International Journal of Arts and Sciences
- Hooper, L.(1923). Weaving With Small Appliances. London.
- Kayadibi, P. (2014). Giyim Endüstrisinde Kullanılan Dar Dokuma Kumaşlar. G. Ü.Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi. (33),137-142.
- Koç ve Koca (2016).Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım. İdil Dergisi. 5(19), 237-262.
- Ok, M. (2015). Tasarım ve Süsleme Öğeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları. Akdeniz Sanat Dergisi.8(16), 70-85.
- Olsen, Eva,Sandermann (2013). Tablet Weaving, Gammel Holte.
- Say, N.(2002). Düz El Dokumalardan Kilimin İlk Öğretim Programlarında Kullanılması Gerekliliği. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. 22(1), 195-201.
- Sönmez, D. T. (1995). El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma. Ankara.
- Atlıhan, Ş. (2012). “Antalya ve Çevresinde Kolanlar”. I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.
- Özus, Erden ve Tufan (2015). Kastamonu Geleneksel Kadın Giysileri. International Journal Of Science Cultureand Sport (IntJSCS). 608-623.
- Yılmaz, A. H. (2015). Çanakkale Yöresi El Dokumalarında Motifler (Biçim, İçerik, Anlatım). Kalemşi Dergisi, 3(5),147-167.

## ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM TARİHİNDE RESSAM VE SANAT EĞİTİMCİSİ KAYIHAN KESKİNOK

Berna İTİFOĞLU ORHON

Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

### ÖZET

Keskinok, 1923 yılında İzmirde doğdu. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim bölümünü bitirdi. İsviçre hükümetinin bursu ile 1960 yılında Lausanne Ecoledes Beaux-Arts da çalışma olanağı buldu. 1963-1968 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde eğitimcilik yaptı. TRT Ankara Televizyonu Artistik hizmetler biriminde dekaratörlük ve müdürlük görevlerinde bulundu. Yurt içindeki kişisel sergilerinin yanı sıra yurt dışında karma devlet sergilerine katıldı.

Kayıhan Keskinok, sanat eğitiminde biçimsel sorunlara dayalı aşamalı yöntem üzerinde durur. Bu yöntemin başlıca özelliği, iki ve üç boyuta ilişkin görsel etkinliklerini biçimsel sorunlara dayalı bir içerikle algılamasıdır. Bir diyalektik gereklilik olarak ele alınacak biçimsel öğelerin, sanatın içerdiği serüven dahilinde olduğu kadar doğadaki nesne ve olayların oluşum ilişkilerinde de araştırılmasını öngörür.

Bu çalışmada, Keskinok un araştırma konusu olmasının sebebi, Türk Resim Sanatına bıraktığı sayısız eserleri, eğitimci kişiliği ile sanata kazandırdıklarıdır.

## KAYIHAN KESKİNOK PAINTER AND ART EDUCATIONALIST IN THE HISTORY OF CONTEMPORARY TURKISH ART

### SUMMARY

Keskinok was born in 1923, in İzmir. He graduated from the Painting Department of Gazi Institute of Education. He found an opportunity to work in Lausanne Ecoledes Beaux-Arts with the help of Swiss government's scholarship in 1960. He gave lectures in Painting Department of Gazi Institute of Education between 1963-1968. He worked as decorator and manager in TRT Ankara Television Artistic services department.

Kayıhan Keskinok emphasizes the formal issue based gradual method in the education of arts. This method's significant feature is its perception of visual activities related to two and three dimensions in terms of issue based content. It foresees the formal elements that will be considered as dialectic necessities, to be examined within the journey that art contains as well as objects and events of nature in the relationships of formation.

The reasons why Keskinok was the subject of this research are his numerous works of art that he gave to Turkish Arts of Painting, his educationalist personality and his contributions to art.

### 1.YAŞAMI VE ÇALIŞMALARI

1923 yılı ocak ayının 20.günü ailenin ikinci çocuğu olarak İzmir'de dünyaya gelmiştir. Aile üç yıl sonra Uşak a taşınır. Ülke o sıralar bir ölüm kalım savaşından çıkmış. Annesi eski halıcı bir ailenin kızıdır. Keskinok, ilk eğitimine başlayacağı sırada bu nedenle bir halının nasıl tezgahlandığını, nasıl dokunduğunu merakla izlemiş, halıların gözkamaştırıcı renk dünyasını ilgiyle gözlemlemiştir. Renklerle, doğal bir çevre içinde ilk tanışma böylece başlamış oluyor. Babasının mesleği gereği aile sık sık yer değiştirmekte, Kayıhan Keskinok un çocuk evreninde böylece yeni boyutları,yeni çizgileri kazanabilmektedir. Toros tünelinin henüz tamamlanmamış olduğu yıllarda, Toros yaylaları giriyor bu evrene. Kendi halinde otlayan katır sürüleri, çocukluk döneminin bu uçarı evrenini biçimlendiren başlıca motiflerden biridir.

İlk ve orta öğrenim dönemi ise Mersindedir. Demir köprü üzerinden suya atlamak, yüzmek, akşamın geç saatlerine kadar kıyıda dizili eğlence yerlerinde eğlenmek, dans etmek, ilk gençlik yıllarının sonraya aktarılan başlıca anıdır. Yüzmenin yanısıra boks, planörcülük, paraşütçülük, de aynı dönemin uğraşları içindedir. Şenyapılı,Ö.(1988)

Resim sanatına olan ilgisi erken yaşlarda, ilkokul 4. Sınıfta başlar. Öğretmenine dumanı tüten bir gemiyi dalgalı denizde göstermek bu konuyu çizgiye aktarmak, onda müthiş bir istek uyandırmıştır. Resmi çizer, ğuaj olarak, mavi, lacivert ve beyazdan ouşan bir resim olur. Hatta tüm resim hayatında o resimde aradığı şeyleri bulmaya çalışacaktır. Resmi böylesine seven bir kişinin, daima ilk gençlik yılların başlayarak bu uğraşı kendine meslek olarak seçmeyi düşünmüş olabileceği akla gelebilir. Daha çok denizci olmayı istemişti. Deniz konulu resimlere eğilim duymuş olmasında, bu seçimin bir katkısı vardı kucusuz.

Ressam olmak için akademide okumak o sırada ailevi durumdan dolayı mümkün olmadı. Ancak parasız yatılı okulda okuyabilirdi.Önce Adana Öğretmen okuluna gitti, daha sonrada Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Bölümünde Eğitimini sürdürdü. Özsezgin,K.(1982)

Adana öğretmen okulu, öğrencileri kişisel çalışmaya yönelten katkısıyla ideal bir okuldu. Kayıhan Keskinok da bu fırsattan yararlanarak, resim atölyelerinde yağlıboya ve ğuaj resimler yapabiliyordu. Peyzaj ve natürmort o dönemde, çok sevdiği ve ilgi duyduğu başlıca konulardı. Bu arada Gazi Terbiye”nin Resim bölümü ile ilgili bilgiler edindi.

Adana öğretmen okulunu bitirdi. 1942 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Bölümünde bilinçli bir meslek ya doğadan ya da hazırlanmış konular üzerinde yürümektedir. Genellikle Cezanne a özgü bir çalışma yöntemi bir renk modülasyonu tercih edilmekte, öğrencilerin kişisel araştırma çabalarına ortam hazırlanmaktadır. Keskinok un okulda tanıdığı ilk eğitimci, uyarılarını dikkatle dinlediği ressam, Refik Epikmandır. “Refik hoca” müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin aktif üyesidir. Nesnelere doğal görünüşlerinden çok, onların mekan içindeki konularına önem vermektedir. Çizgi yükünü azaltmak, ayrıntıları temizlemek ve nesnenin değişmeyen niteliklerini bulup yakalamak, onun gözettiği ve öğrencilerinde aradığı başlıca değerlerdir. Okuldaki atölyenin başka bir hocası da Malik Akseldir. O daha çok görüntünün ve nesnenin şiirsel yönü ile ilgilidir. Öğrencilerin, resimlerinde de bu şiirsel yönü bulup çıkarmalarını istemektedir. Keskinok un figür anlayışının zamanla gelişip kökleşmesinde, haftada dört saat olan modlaj dersinin yararları olmuştur. Şenyapılı,Ö.(1989)

Resim bölümünü 1945 de bitirdiğinde, Boğazlayan ortaokuluna atanır. Peyzajlar yapmaya devam etmektedir. Küçük bir uyarı ile, figür çalışmalarına yönelecektir. Aynı okulda Türkçe öğretmeni olan Rıfat Ilgaz, Keskinok a insan ve ilişkileri konusunda resim yapmasını önermiştir. Bu öneri sanatçıyı insan temasına yöneltmiştir. Askerlik dönüşü, karadenizin sevimli kasabası, Görele , sanatçının yaşamında önemli bir dönemeç oluşturacaktır. Samsun dan Tireboluya kadar vapurla oradan motorla Görele ye geçtiği günün sıak anıları daha sonraki resimlerinde büyük ölçüde yansıyan olan gelişmesinde başlangıcını oluşturacaktır. Denizdeki motorları, vapurları seyretmektedir. Açıklardan gelen balıkçı motorları, gelinin bulunduğu motor çevresinde turlar atar, yanaşıp açılarak şenlikli gösteriler yaparlar. Tüm bu tabloya, davulcu zurnacı ve oyuncularını da katınca ortaya elbette Kayıhan Keskinok un karadeniz düğün alaylarını konu alan ve ilginç bir dizi oluşturan resimler çıkmıştır. Sanatçı, bu coşkulu ortamın tüm görüntülerinden etkilenmiştir. Kayıhan Keskinok yaşam öyküsünde, resminin figüre ve folklorik olaylara yönelişinde bu şirin karadeniz kasabasının büyük etkisinin olduğunu belirtmiştir. Şenyapılı,Ö.(1989)

## Karadeniz Düğünleri



1956 yılında Ankara da Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Galerisinde düzenlediği ilk kişisel sergisiyle, sanatçı da resmin sorunsal ve kalıcı boyutlarına bilinçle ve kararlı seçimlerle yaklaşma çabaları da ortaya çıkmıştır.

1957 de açılan 19.Devlet Resim ve Heykel Sergisi Kayıhan Keskinok un katıldığı ilk devlet sergisidir. Daha sonra sanatçı 1960 yılında burslu olarak İsviçreye gider. Lusanne da Güzel Sanatlar

okulunda bir yıl süre ile asistanlık yapar. Türkiye'ye döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümüne atanır. Turan Erol ve Nevzat Akoral da okulun eğitici kadrosundadır. Bu yıllar oldukça hareketli dönemlerdir. 1963-1968 yıllarında Gazide öğretmenliğinin ardından TRT Ankara Televizyonunda çalışmaya başlar. Bu arada Bulgaristan ve Romanya'da sergilere katılır. İstanbul Opera Binası Sanat Yarışmasında Resim Dalında mansiyon almıştır. Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği kurucularındandır. Bir çok kişisel sergi açmıştır ve çeşitli ödüller almıştır.

## 2. SANATI

Kayıhan Keskinok'un sanatı özellikle 1960'lardan sonra niteleyen etkinliklerde gücünü büyük ölçüde figürden, figürünü yönlendirdiği, biçimlendirdiği oluşumlardan alır. Ondaki bu figür insan bedeninin uyumlu çizgilerini otantik bir yaklaşımla kendi üzerinde toplar. Akademik deneylerin etüt ve araştırma çabalarının sağladığı tüm olanaklar, figüre yabancı kavramlar değildir. O insan bedenini, yenilikçi akımlar paralelinde bozup değiştirmek yerine, bu bedene gerçek kimliğini kazandıran nesnel çizgileri yüceltmeye çalışır. Böyle bir eğilimle, sanatın herşeye karşın değişmeyen, asli ve köküne ilişkin değerlerini yeniden ve durmaksızın anımsatmak istemiştir.

Keskinok sanat anlayışını şu sözlerle dile getirmiştir: “Benim hikayeci tarzıma gerçekçilik denilemez kuşkusuz. Olayda resim için ne gerekliyse onu alıyor, diğerlerini atıyorum. Benim tarzıma dışavurumculuk diyebiliriz. Keskinok resmi gücünü insan figürünün, atölye geleneklerine dayalı etüt genişliğinden alan gözlemi ihmal etmeyen bir anlayıştan kaynaklanır. Tüm dikkatini insan vücudunun hareket halindeki uyumlu düzenine yöneltir.

Sanatçının resimlerindeki konuları şöyle sıralayabiliriz,

Karadeniz düğünleri, Plajlar, Mitoloji, Halk ve Köy konuları, Savaşlar, Ulusal konular, Meyhaneler, Gece Kulüpleri, Lunaparklar, Düşler, Jokeyler ve Atlar, Boğalar, Matadorlar dır.

Varoluşla yokoluş arasındaki yaşam savaşının temel olgusunu, yaşam sevincini, amacını, sevgi yüklü, saf berrak bir beraberliğe bağlamaktadır sanatçı. Yapıtlarında özlemine duyduğu yaşam sevincini ve sevginin kutsal duygusallığını özgün bir yorumla aktarmıştır. Düğünler, lunaparklar, gece kulüpleri, bu aktarımı vurgulayan konular olarak seçilmektedir. Keskinok tüm yapıtlarında idealize edilmiş bir yaşam düzeyine, çekişmelerin, kavgaların ve yarışların yıpratıcı dinamiklerinden arınarak, sevgi ve dostlukla ulaşılabileceğini kanıtlamıştır. Yapıtlarında bu mantıksal düşün yükünü duygusal bir anlatımla sunmuştur. Özsezgin, K. (1991)



## 3. SANAT EĞİTİMİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

Kayıhan Keskinok Sanat Eğitiminde biçimsel sorunlara dayalı aşamalı yöntem üzerinde durmuştur. Bu yöntemin başlıca özelliği çocuğun iki ve üç boyuta ilişkin görsel etkinliklerini biçimsel sorunlara dayalı bir içerikle algılamasıdır. Bir diyalektik gereklilik olarak ele alınacak biçimsel

öğelerin, sanatın içerdiği serüven içinde olduğu kadar doğadaki nesne ve olayların oluşum ilişkilerinde de araştırılmasını öngörmüştür.

Amaç;

- 1- Çocukta var olan yaratıcı güçleri toplumumuzun her kesiminde fark edilen koşullanmışlıklardan kurtararak sanatsal bir yaratıcılığa yöneltme.
- 2- Çocuğa yalnız sanatsal etkinliklerde değil, bütün eylemlerinde diyalektik bir düşünme ve davranış alışkanlığı kazandırmak.

Sanatsal biçim algısının ve sanatsal yaratıcılığın temeli, sanat eserlerinde uygulanmış biçim uygulamalarına dayanır. Yöntem özellikle 12-13 yaşlarından itibaren sanat eseri incelemelerine, lise düzeyinde de Rönesans tan bu yana uygulanmış temel renk tekniklerinin (açık-koyu), izlenimcilerin Cezanne nin renkçiliği ve çeşitli dönemlerdeki mekan algısının geçirdiği evrelerin demelerini geniş yer verilmesi konusu üzerinde durmuştur. Sanatçı amacın, görsel algının geçirdiği evrimi, her algı düzeyinde çocuğa da yaşatarak yansıtmak ve onu çağdaş görsel algı düzeyine ulaştırmanın önemini belirtmiştir. Çünkü, sanatçıya göre, insanlar görsel algı açısından belli evreleri geçmeden herhangi bir üst düzeye ulaşamazlar.

#### 4.SONUÇ

Kayıhan Keskinok resimsel anlatımı masal öğeleriyle zenginleştiği tema çeşitlemeleri içinde, anatomik değerlerle bütünleşen bir hareket potansiyelini dikkatle inceleyip uygulama alanına koymuştur. Haraket motiflerini güçlendiren değerlerse, öteden beri figüratif düzen çeşitlerinin ritim kaynaklarında temellenmiştir. Ritmik tempolu ses çağrışımları, renk birleşimlerini tatlı, uçuk rahatlatıcı atmosferinide hazırlamıştır. Sağlam bir çizgi uyumu, desen oturmuşluğu, Sanatçının resimlerinde, içerikle bütünleşen bir anlam katmaktadır. Sanatçını eserlerinde, eski ustaların deneyimlerinden gelen bir resim beğenisinin güncel yaşamla, yaşam kıvancıyla bütünleştiğini görmek mümkündür.

Kayıhan Keskinok sayısız yapıtları, Türk Resim Sanatına verdiği çeşitli ödülleri ve sanata kazandırdığı değerli öğrencileri ile anılacaktır. Sanatçı vefatına kadar çalışmalarını ve eğitimciliğini sürdürmüştür.

Sanatçının aldığı ödüller:

- 1968 İstanbul Opera Binası Sanat Yarışması Resim Mansiyonu
- 1973 34. Devlet Sergisi Ödülü
- 1973 Kültür Bakanlığı 50.yıl Resim-Heykel Yarışması "Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü"
- 1973 DYO 7. Resim Sergisi "Jüri Özel Ödülü"
- 1976 37. Devlet Sergisi Ödülü
- 1981 Cumhuriyet Senatosu Atatürk Resim Yarışması "Birincilik Ödülü"
- 1981 Kültür Bakanlığı Atatürk ve Devrimleri Resim Yarışması Ödülü
- 1994 Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği "Onur Ödülü"
- 2006 Çağdaş Sanatlar Vakfı Onur Ödülü

#### KAYNAKÇA

- Özsezgin,K.(1982). Kayıhan Keskinok. İstanbul:Cumalı Sanat Galerisi Yayınları.
- Özsezgin,K.(1991). Kayıhan Keskinok.Milliyet Sanat Dergisi (256) 8-10.
- Şenyapılı,Ö.(1988). Başkentli Ressam. Sanat Çevresi (117) 13-14.
- Şenyapılı,Ö.(1989). Benim Sanatçılarım. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.



## YENİLENEN GÖRSEL SANATLAR DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ GRAFİK TASARIM ÖĞRETİMİNE İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ

Levent MERCİN<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi, G.S.F., Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,  
leventmercin@hotmail.com

İlhami DİKSOY<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Akyazı İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, Sakarya  
ilhamidiksoy@hotmail.com

### ÖZET

İçinde bulunduğumuz çağda sanat eğitiminin amacı, eleştirel düşünebilen, sorgulayan, yaratıcı, toplumsal konulara ve evrensel değerlere karşı duyarlılığı olan, mesleki alandaki temel beceri, yetenek ve estetik bilince sahip; kendi kültürünü tanıyan, ona sahip çıkan, yerel kültürün evrensel kültürü zenginleştiren bir unsur olduğu bilinciyle dünya mirasına katmayı hedefleyen bireyler yetiştirmektir. Bireyin ilkökul birinci sınıftan itibaren aldığı Görsel Sanatlar Dersi, yukarıda ifade edilen niteliklere sahip insanları yetiştirmede önemli bir yere sahiptir. Görsel Sanatlar Dersi'nin hedeflenen amaçlarına ulaşılmasında en temel faktör ise Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programının içeriği, gerçekleştirileceği mekân ve uygulanmasındaki başarıdır.

Günümüz dünyasında insanların iletişime duyduğu ihtiyaç ve ona harcadığı zaman önceki yıllara göre artmıştır. Farklı araç ve biçimlerde giderilen bu ihtiyacın önemli bir kısmında grafik tasarım rol alır. Özellikle iki boyutlu ve hareketli ortamlarda grafik tasarım kendisini hissettirir. Grafik tasarım ürünlerini küçük yaşlarda tanımak ve hatta onunla ilgili becerileri elde etmek bireyin sorumluluk almasına, görsel okuryazar olmasına, toplumsal olaylara duyarlılık göstermesine vb. katkı sağlayacaktır. Bireyin bu ve buna benzer becerileri elde etmesinin ilk yollarından biri Görsel Sanatlar Dersi Programı içerisinde yer alan grafik tasarım ile ilgili kazanımların uygulanabilmesidir.

Bu çalışmada, yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programının Grafik Tasarım Öğretimine ilişkin öğretmen görüşlerini değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu çalışmada, betimsel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Veriler “anket uygulaması” ile elde edilmiştir. Araştırmanın evrenini, 2015-2016 Eğitim-Öğretim yılında Türkiye’de farklı illerde görev yapan Görsel Sanatlar Dersi Öğretmenleri, örneklemini ise bu illerde görev yapan toplam 100 öğretmen oluşturmuştur. Veriler grafikler haline getirilmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen veriler öncelikle incelenmiş, daha sonra benzerlikler ve farklılıklar gözetilerek sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan veriler kodlanarak tablolar halinde gösterilmiştir. Araştırma verilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda sonuç ve öneriler geliştirilmiştir. Buna göre öğretmenlerin büyük çoğunluğu programın grafik tasarımıyla ilgili kazanımlara yer verildiği görüşüne kısmen katıldıkları, ancak uygulanmasında ise zorlanacaklarını belirttikleri anlaşılmıştır. Öğretmenlerin program hakkında mutlaka hizmet içi eğitime alımları gerektiği önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat Eğitimi, Grafik Öğretimi, Öğrenci, Eğitim, Program.

### RENOVATING THE VISUAL ARTS CURRICULUM OPINIONS REGARDING THE GRAPHIC DESIGN TEACHER TRAINING

The aim of the education of art present day is bringing up individuals who are able to mace critical thinking, incredulous, creative , sensitive to social issues and universal values, who has the basic professional competence and technical consciounes; who are recognizant to his/her own culture and claiming it and ciming to inteprete native culture into world heritage with the consciounes of that it is a factor enriching hte universal culture. The visual arts courses that individuals take ever since the first of primary school, has an important place in the trainig og people with the qualifications mentioned above. The basic factor of achieving the targeted aims of the visual arts courses is the content, place and the success of implementation of the visual arts lesson cirriculum.

At present, the necessity of communication and the time that people spend to communication is more than before. Graphic design has an important role in meeting this necessity. Graphic design makes itself evident especially in two dimensional and moving settings. Recognizing the outputs of graphic design and also having the abilities of it early age will pitch the individual in taking responsibility, being visual literate and showing awareness to social events. One of the first ways of getting this and this kind of abilities is being able to be applied the gains of the graphic design involving in visual arts lesson curriculum.

In this study, it is aimed to investigate the views of teachers about the graphic design teaching of the renewed visual arts lesson curriculum. In the study, descriptive research techniques were benefited. Data were obtained by 'questionnaire'. The universe of the surgery was formed by the visual arts courses teachers working in different provinces in turkey in 2015-2016 academic year and sample of the surgery was formed by 100 teachers working in these provinces. Data has been represented in graphics and commented on. First of all the obtained data were examined and then classified according to the similarities and differences. The classified data were represented in tables after being coded. In the direction of the information obtained at the end of the surgery, there are developed conclusions and recommendations. Accordingly, it is clearly understood that most of the teachers has indicated that they partially sharing that there are included gains about graphic design in the program but they will have difficulty in practice. It has been suggested that teachers should absolutely be taken service training.

**Key words:** Arts Education, Graphics Education, Students, Education Program.

## GİRİŞ

Sanat, bireyin yaşamının her safhasında var olan unsurlardan biridir. Resim, mimari yapı, heykel, seramik, fotoğraf, tekstil, gelenekli sanatlar ve grafik tasarım vb. alanların içerisinde yer aldığı görsel sanatlar; ses ve müziğin birleştiği fonetik sanatlar; edebi metinleri içerisine alan sözsöz sanatlar ve bunların hepsinin bir araya gelebildiği sinema, bale ve tiyatro gibi karma sanatlar her bireyde aynı düzeyde olmasa da mutlaka ilgilendiği veya izlediği bir değeridir. Dolayısı ile insan yaşamını saran bu alanın eğitimi de önem kazanmaktadır (Emektar ve Mercin, 2016: 206).

Sanat eğitimi; bireyin görsel, ruhsal ve estetik yönlerini ve yaratıcılığını geliştirmeye çalışan etkinlikler bütünüdür (Özsoy ve Mercin, 2003: 303). Sanat eğitimi kavramı genel olarak sanatın tüm alanlarını içine alan yaratıcı sanatsal eğitimi, dar anlamda ise okullarda bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar (San, 2003:17). Buradan hareketle bütün sanat dallarının tümüyle ilgili olarak okul öncesinden yüksek öğrenime kadar her aşamadaki sanat eğitimi ve öğretimi ile ilgili kuramsal ve uygulamalı çalışmalara sanat eğitimi süreci denilebilir.

Planlı ve programlanmış eğitim öğretim faaliyetleri içerisinde sanat eğitimi, bireyin kişilik eğitiminin bir parçası olduğu için önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca sanat eğitimi bireyin sosyal yaşamda kendini ifade etmesini, estetik değerleri ile duygudaşlık yetisinin gelişmesini, yaratıcı düşünce ve tasarlama becerisinin gelişmesini, çevresindeki toplumsal ve sosyal olaylara ve problemlere karşı duyarlı olmayı ve bunlara yönelik özgün çözüm önerileri geliştirebilmeyi de sağlar. Sanat eğitimi; insanın fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik yapısındaki boşlukları da doldurur: Yani bireyin; sosyal, ruhsal, zihinsel duygusal ve fiziksel gereksinimlerini karşılaması bakımından da gereklidir.

Çocukların ve gençlerin örgün eğitim içerisinde, çeşitli yaş guruplarına mensup bireylerin belirli temel beceriler ile sanatsal yeteneklerini geliştirmek, sanat eğitiminin kapsamı içerisindedir. Özellikle çocukların görsel sanatlar eğitimi alması, onların hayatında kullanabileceği istenilen davranışları edinebilmesi için zorunludur. Böylelikle toplumda estetik duyarlılığı olan ve bunu sergileyebilen; nazik, ince ruhlu, zevkli, saygılı, dürüst ve kişiliği oluşmuş bireylerin sayısının artmasında etkili olunacaktır (Özsoy,1998:65).

Günümüz eğitim sisteminden beklenen, sadece belirli bilgi ve becerilerin öğrencilere kazandırılması değildir. Daha önemlisi bireyin bunlardan sentezleme yaparak farklı fikirler, ürünler ortaya çıkarabilme yeteneğini geliştirmesi ve kazandığı bu davranışları gerektiği zaman ve yerde

uygulanabilmesini sağlamaktır. Ayrıca duygu ve değerler eğitimi açısından da bireyim eğitilmesi son derece önemlidir. “Görsel Sanatlar Dersinde öğrencinin yaptığı ürünler hakkında düşünmesini sağlayan, her zaman aynı konuların çizilip boyanmadığı ve ezberin olmadığı uygulamalar gerçekleştiren; sorgulamanın ön plana çıktığı, öğrencilerin araştırma yapabildiği ve derse aktif katılımının sağlandığı bir program, etkin bir öğrenmeyi de gerçekleştirmiş olacaktır” (Alakuş ve Mercin, 2011).

Görsel Sanatlar Dersi, resim, grafik, mimari, seramik, tekstil, heykel, gelenekli sanatlar vb. gibi önemli disiplinleri içerisinde barındıran insan yaşamının içerisinde sürekli varolan zengin bir alanı içerir. Bu zengin alan içerisinde grafik tasarım, işlevselliği ile diğerlerinden ayrılan ve hedefe ulaşmak için farklı tekniklerin işe koşulduğu bir alandır.

Günümüz dünyasında insanların iletişime duyduğu ihtiyaç ve ona harcadığı zaman önceki yıllara göre artmıştır. Artan bu ihtiyacın karşılanmasında önemli bir rol üstlenen grafik tasarım, afiş, dergi, kitap, katalog, broşür vb. gibi iki boyutlu kurumsal kimlik tasarımları, çevre mimarisinde üç boyutlu tipografik ürünler, cep telefonları ile webdeki arayüz tasarımları ve kinetik olarak tasarlanan film jeneriklerine kadar birçok alanda kullanılan farklı ürünlerin matbaa, internet, televizyon ve basın yayın alanlarında ihtiyaç duyulan önemli bir alandır.

Grafik tasarım bir tür dildir ve iletişim kurmak içindir. Birçok şeyi herkes tarafından daha anlaşılır hale getirmek, evrensel semboller biçimine dönüşerek hayat kurtarmak, yönlendirmek, bilgi aktarmak, sevgi, barış, saygı vb. değerler konusunda duygu birliği oluşturmak gibi farklılıklarla ve ince detaylarla yaşamı zenginleştirmeye yarar. İnsanların aynı zamanda yeni fikirlerde, fantastik öykü ve manzaralarda kaybolmalarına ve sunulan bilgileri sorgulayıp, itiraz etmelerine de yardım eder (Mercin, 2013:4). Grafik tasarım alanını ve buna bağlı olarak ürünlerini küçük yaşlarda tanımak ve hatta onunla ilgili becerileri elde etmek bireyin sorumluluk almasına, görsel okuryazar olmasına, toplumsal olaylara duyarlılık göstermesine vb. katkı sağlayacaktır. Bireyin bu ve buna benzer becerileri elde etmesinin ilk yollarından biri Görsel Sanatlar Dersi Programı içerisinde yer alan grafik tasarım ile ilgili kazanımlara yer verilmesi ve uygulanabilmesidir. Buradan hareketle yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı hakkında GSD Öğretmenlerinin eğitim alıp almadıkları, grafik tasarım ile ilgili kazanımlara yer verilip verilmediği, verilenlerin ise öğretmenlerin görüşlerine göre uygulanmasında zorluk yaşanıp yaşanmadığını araştırmak bu çalışmanın gerekçesini oluşturmuştur.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada, “Yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programında Grafik Tasarım Öğretimine İlişkin Öğretmen Görüşlerini” değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu amaca bağlı olarak öğretmenlerin program hakkında eğitim alıp almadıkları, programda grafik tasarım ile ilgili kazanımlara yer verilip verilmediği, programda yer alan grafik tasarım ile ilişkili kazanımların uygulanması ile ilgili sorunların tespit edilmesi hedeflenmiştir.

### **Çalışmanın Önemi**

Bu çalışma, yenilenen görsel sanatlar dersi öğretim programının içerisinde varolan grafik tasarım ile ilgili kazanımların uygulanabilir olup olmadığını; araştırma sonrasında ortaya çıkan sonuçların öğretmenlerin program hakkında eğitim alıp almamalarına ve alan öğretmeni olup olmamalarına bağlı olup olmadığını ortaya koyması bakımından önemlidir.

### **Araştırma Modeli**

Bu çalışmada, betimsel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Veriler “anket uygulaması” ile elde edilmiştir. Araştırmanın evrenini, 2015-2016 Eğitim-Öğretim yılında Türkiye’de 31 ilde görev yapan Görsel Sanatlar Dersi Öğretmenleri, örneklemini ise bu illerde görev yapan toplam 100 öğretmen oluşturmuştur. Veriler grafikler haline getirilmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen veriler öncelikle incelenmiş, daha sonra benzerlikler ve farklılıklar gözetilerek sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan veriler kodlanarak tablolar halinde gösterilmiştir.

## Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada, yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programında grafik tasarım öğretimine ilişkin öğretmen görüşlerini belirlemek amacıyla araştırmacılar tarafından hazırlanan “anket” kullanılmıştır. Anket formuna son şekli verilmeden evvel uzman görüşü alınmıştır. Uygulamanın güvenilirliği için 20 kişiden oluşan öğretmen gurubuna uygulama yaptırılmış, uzman görüşü de alınarak ankete son şekli verilmiştir. Toplanan veriler, madde kökleri halinde Windows Word ve Exel programları aracılığı ile grafiklere dönüştürülmüş ve yorumlamaya gidilmiştir.

## Bulgular ve Yorum

### GSD. Öğretim Programının Genel Amaçları

Görsel Sanatlar Dersi Programı (1-8.), “insan bilincini yeniden düzenleyebilecek kazanımları sağlayan ve bu sayede duygusal gelişime katkıda bulunarak duygu birliği oluşturan; onun yaratıcılık ve üretkenlik yönünü açığa çıkartarak sanatsal gelişimini teşvik eden; farklı fikirler, ülkeler ve kültürlerle iletişim kurarak onlara saygı duymayı öğreten ve duygudaşlık gibi değerleri kazandırarak toplumlar arasında köprü vazifesi gören; kültürel mirasa değer vermenin önemini kavratan; estetik değer yargılarının gelişimine katkı yapan; bireylerin görsel okuryazar olması, eleştirel düşünmesi ve problem çözmesi için eğitsel süreci organize eden bir alandır. Ayrıca görsel sanatlar, insanlık tarihinin geçmişini bize aktarmakla birlikte kim olduğumuzu, tarihimizi, kültürümüzü ve dünyadaki yerimizi anlamamıza da yardımcı olmaktadır” (MEB, 2013). Ayrıca GSDÖP’nin çok üstün yeteneklere sahip bireyleri keşfetmek ve yetiştirmek dışında “bireyin kişisel yaşantısına katacağı olumlu edinimler, küresel anlamda ilişki içerisinde olduğumuz insanlar ve toplumlar açısından avantajlar sağladığından her düzeydeki yaş grubundan bireyler için bir gereksinim olduğunu” (MEB, 2013) bilerek düzenlenmiştir. Bu gereksinimler ışığında hazırlanan öğretim programı üç temel öğrenme alanına göre şekillendirilmiştir.

### GSDÖ Programın Öğrenme Alanları

1. Görsel İletişim ve Biçimlendirme
2. Kültürel Miras
3. Sanat Eleştirisi ve Estetik

“Görsel İletişim ve Biçimlendirme” öğrenme alanı, bireylerin sanatın elemanları ile tasarım ilkelerini öğrenmeleri ve bunlarla ilgili uygulama yapabilmeleri, kendilerini sözü ve yazılı olarak ifade edebilmeleri, her türlü öğretim materyallerinden yararlanabilmeyi, çalışma oluşturulurken etik kurallara dikkat edilmesi gibi temel ama farklı ifade biçimleri ile her türlü görsel sanat ürünün kullanılabileceği bir yaklaşımla hazırlanmıştır.

“Kültürel Miras” öğrenme alanında bireyin Türk Kültürü başta olmak üzere farklı kültürleri hem sınıf ortamında hem de sınıf dışında (müze, ören yeri, sanatçı atölyesi vb.) inceleyebilmeleri ve onlara saygı göstermeleri, farklı insan ve topluluklarına yönelik hoşgörülü olmayı, müzeler ile sanatı ilişkilendirmeleri, kültür ile sanatın birbirini besleyen unsurlar olduğunu bilmeleri, sanatın geçmiş ile gelecek arasında köprü vazifesi gören bir araç olduğunu fark etmeleri üzerinde durulmuştur.

“Sanat Eleştirisi ve Estetik” öğrenme alanında, bireyin bir sanat eserini basitten karmaşığa doğru analiz edebilmeleri (eleştiri), sanat eserini oluşturma ve öğrendiği temel bilgiler ışığında yeni eserler ortaya koyabilmeleri, sanat eserinin duygu ve düşünceleri ifade etmedeki gücünü bilmeleri, bir çalışmanın sanat eseri olup olmayacağı konusunda yargıya varabilmeleri, sanatı, sanatçıyı ve sanat eserini anlayabilmeleri ve onlara saygı duyulması gerektiği üzerinde durulmuştur.

## GSDÖ Programında Grafik Tasarım İle İlişkilendirilebilen Kazanımlar

Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın temel öğrenme alanlarına göre ele alınan kazanım sayıları Tablo 1.'de gösterilmiştir.

GÖRSEL SANATLAR DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMI KAZANIM TABLOSU								
	1.SINIF	2.SINIF	3.SINIF	4.SINIF	5.SINIF	6.SINIF	7.SINIF	8.SINIF
<b>Görsel İletişim ve Biçimlendirme</b>	10	10	7	9	7	9	8	9
<b>Kültürel Miras</b>	2	5	4	5	4	6	4	4
<b>Sanat Eleştirisi ve Estetik</b>	3	2	7	4	7	6	8	7
<b>Toplam</b>	15	17	18	18	18	21	20	20

Tablo 1

Tablo 1. İncelendiğinde sınıf düzeylerine göre kazanım sayılarının çok anlamlı olmasa da alt ve üst düzey sınıflar arasında fark olduğu anlaşılabılır. Buna göre alt düzeydeki sınıflarda daha az sayıdaki kazanım sayılarının üst sınıflarda arttığı söylenebilir. Kazanımların içeriklerine bakıldığında ise (MEB, 2013), alt düzeydeki sınıflarda daha basit olan bilgi ve beceri edindirme amacı üst sınıflara geçildiğinde sarmal, daha karmaşık ve soyuta doğru giden bir biçime dönüştüğü görülmüştür. Buradan da her düzeyde temel bilgilerin verilebildiği, ancak o bilginin detaylandırılarak ve sürekli biçimde ilerletildiği söylenebilir. Hatta kazanımlarda öğretilecek konunun değil de sadece teknik ve temel bilgilerin verilecek olması, sadece belirli kazanımlarda yol gösterici olarak açıklamalar kısmında örneklendirmeye gidilmesi, öğretmene esnek olma imkânı vermiş ve öğretmenin istediği kazanım veya kazanımlarda konuyu kendisinin seçebilmesine olanak sağlamıştır. Bu da öğretmenin grafik tasarım konularına isteği takdirde birçok kazanımda yer verebileceğini göstermektedir. Örneğin; 7.1.3. numaralı kazanımda “yaşantısının herhangi bir anını hikâyeleştirerek görsel sanat çalışmasına yansıtır” ifadesi yer almaktadır. Öğretmen eğer dilerse öğrenciden burada hikâyesini resimlemesini isteyebilir. Veya bu hikâyelerden oluşan bir kitap düşüncelerini gerektiğini ve kendi oluşturdukları bu hikâyelerin kitap kapağını tasarlamalarını isteyebilir. Hatta öğrencinin ilgisi ve bilgisine göre, mini bir animasyon bile yaptırabilir. Yine öğretmen 6.1.8. no'lu kazanımda “görsel sanat çalışmasında farklı el sanatları alanlarını bir arada kullanır” ifadesinden yola çıkarak, öğrenciye yaptırdığı ebru çalışmasının üzerine tipografi çalışması yapabilir, ya da kitap ayracı tasarlayabilir. Hatta atık malzemeleri kullanarak duvar saati tasarımı dahi yaptırabilir. Ebru çalışması yüzeysel bir zemin oluşturduğundan sayfa tasarımlarında kullanılabileceği gibi, kitap kapağı, afiş, broşür veya güzel yazı oluşturmak için fon olarak da kullanılabilir. Bu da grafik tasarım ürünlerinin oluşturulabileceği anlamına gelmektedir. Bu kazanım, farklı disiplinlerin bir arada nasıl kullanılabildiği de göstermektedir.

Programdaki 5.2.1.; 6.2.1.; 8.2.1.; 8.2.2.; 5.2.2.; 7.2.2.; 8.2.3.; 7.2.3.; 7.2.4. numaralı kazanımlar incelendiğinde farklı ifadeleri içermesine rağmen benzer amaca hizmet ettikleri ama aynı konunun özgün yönlerinin irdelendiği görülecektir. Öğretmen bu kazanımlara göre, örneğin 8.2.2. kazanımındaki “sanatçıların toplumda üstlendiği rolleri bilir” ifadesinden hareketle grafik tasarım ürünlerinden biri olan “afiş” konusunu seçerek, afişin ne olduğu, türleri, işlevi ve tarihi süreç içerisinde afişin üstlendiği rol araştırılabilir veya anlatılabilir. Böylece sanatçıların bu anlamdaki toplumsal rollerine değinilmiş olur. Bu anlamda Polonya, Küba, Meksika, İran, Japonya ve Türkiye'deki belirli dönemlerde yapılan afişler incelenebilir, analiz edilebilir ve yapıldıkları dönemin sosyo politik ve toplumsal açıdan görevleri üzerinde durulabilir. Sonrasında sosyal sorumluluk gerektiren bir konu seçilerek (sağlık, çevre, barış vb.) bir uygulama çalışması yaptırılabilir.

Yine 5.2.3. ve 6.2.2. no'lu kazanımlardaki ifadelerden yola çıkılarak öğrencilerin bir müze tanıtım broşürü hazırlamaları, müzede yer alan bir eseri tanıtımaları, müzede uyulması gereken kuralları anlatabilecekleri bir rehber tasarlama istenebilir.

Yenilenen GSD Öğretim Programının üç öğrenme alanından biri olan “Sanat Eleştirisi ve Estetik” başlığı altında grafik tasarım ile ilişkilendirilebilecek pek çok kazanım bulunmaktadır: 5.3.2.; 5.3.3.; 5.3.4.; 5.3.5.; 5.3.6.; 5.3.7.; 6.3.1.; 6.3.2.; 6.3.4.; 6.3.5.; 6.3.6.; 7.3.1.; 7.3.2.; 7.3.3.; 7.3.4.; 7.3.5.; 7.3.6.; 7.3.7.; 7.3.8.; 8.3.1.; 8.3.2.; 8.3.3.; 8.3.6. ve 8.3.7. bu kazanımlardandır. Bu kazanımlarda öğretmen öğrencilerine uygulamalarda grafik tasarım ürünlerinden olan logo ve buna bağlı olarak kurumsal kimlik tasarımları, afiş çalışmaları, tipografik çalışmalar vb. yaptırabilir veya eser eleştirisi yöntemiyle çalışmaları analiz ettirebilir ve yorumlatabilir. Bu yöntem ile değerler eğitimi dahi vurgu yapabilir; hatta etik ve etik olmayan kavramların örneklerini gösterebilir.

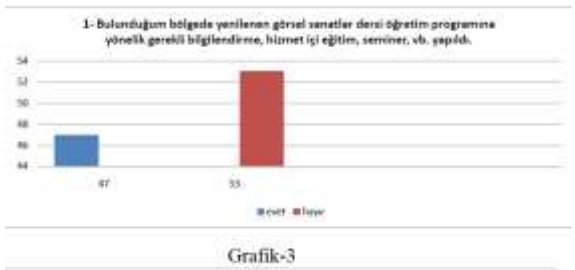


Kazanımların incelenmesi sonrasında yenilenen GSDÖ Programının grafik tasarım konularının uygulanmasına imkân verdiği anlaşılmaktadır.

### Yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programında Grafik Tasarım Öğretimine İlişkin Öğretmen Görüşleri

Bu boyutta 2015-2016 eğitim öğretim yılında ülke genelinde MEB ve MEB'e bağlı özel okullarda görev yapmakta olan 100 Görsel Sanatlar Dersi Öğretmenine konu ile ilgili 15 adet yöneltilen sorulara verilen yanıtlar sonrasında elde edilen bulgulara ve yorumlanmasına yer verilmiştir. Buna göre elde edilen bulgular aşağıdaki gibidir:

Öğretmenlerin mezuniyetlerinin neresi olduğunu saptamaya yönelik bir soru yöneltilmiştir. Buna ilişkin sonuçlar Grafik-2 de gösterilmiştir.



Grafik 2. İncelendiğinde öğretmenlerin 81'nin Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği ABD mezunu olduğu, 10'nun Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü mezunu olduğunu, 4'nün Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu olduğu, 2'nin Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü mezunu olduğu ve 3'nün de diğer alanlardan mezun olduğu anlaşılmaktadır. Bu verilere göre öğretmenlerin % 81'nin Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı mezunu olduğu söylenebilir.

Öğretmenlere görev yaptığı bölge veya ilde yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı ile ilgili gerekli bilgilendirme, hizmet içi eğitim, seminer vb. yapıp yapılmadığına dair soruya ilişkin elde edilen veriler Grafik 3. de sunulmuştur.

Grafik 3. İncelendiğinde öğretmenlerin % 47'i bilgilendirme yapıldığını, % 53'ünün ise bilgilendirme yapılmadığını ifade ettikleri anlaşılmıştır. Bu bulguya göre öğretmenlerin yarıdan fazlasının yenilenen program hakkında bilgi sahibi olmadığı söylenebilir.

Yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Programında, Görsel Sanatların türleri ile ilgili kazanımlara yer verilip verilmediğine ilişkin soruya dair elde edilen veriler Grafik 4. de sunulmuştur.



program hakkında bilgi sahibi olamamalarından dolayı olduğu söylenebilir.

Öğretmenlere, yenilenen öğretim programında öğrencilerin aynı konuyu farklı teknik ve malzeme ile ifade edebilecekleri kazanımlara yer verildiğine dair soru ilişkin elde edilen veriler Grafik 5. de sunulmuştur.

Grafik 5. İncelendiğinde öğretmenlerin % 49'nun yenilenen öğretim programında öğrencilerin aynı konuyu farklı teknik ve malzeme kullanarak ifade edebilecekleri kazanımlara yer verilmesine kısmen katıldığı, % 46'nın katıldığı, % 5'nin ise hiç katılmadığı anlaşılmaktadır. Bu veriler doğrultusunda yenilenen öğretim programında öğrencilerin aynı konuyu farklı araç ve tekniklerle ifade edebileceği kazanımlara çoğunlukla yer verilmiştir denilebilir.



Grafik 6. ya bakıldığında öğretmenlerin % 66'nın programdaki grafik tasarımı ile ilgili kazanımların bu düzeydeki sınıf öğrencileri için kısmen yeterli düzeyde olduğu, %10'nun yeterli düzeyde olduğu, % 24'nün ise hiç olmadığı görüşünde oldukları saptanmıştır. Bu veriye göre programdaki grafik tasarımı ile ilgili kazanımların sınıftaki öğrenci seviyelerine göre kısmen uygun olduğu anlaşılmaktadır. Öğretmenlerin bu soruya ilişkin çoğunun kısmen katılıyorum yanıtı vermesi, program hakkında yeterli düzeyde bilgilendirilmemiş olmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Yenilenen öğretim programında grafik tasarımı ile ilgili tasarım eleman ve ilkelerine yeterli düzeyde yer verildiğine dair soruya ilişkin elde edilen veriler Grafik 7'de sunulmuştur.



Grafik 4. İncelendiğinde öğretmenlerin % 58'nin yenilenen öğretim programında görsel sanatların türleri ile ilgili kazanımlara kısmen yer verildiği, % 35'nin yer verildiği, % 7'nin ise hiç yer verilmediği görüşünde oldukları saptanmıştır. Elde edilen bu bulguya göre öğretmenlerin çoğunluğunun öğretim programında görsel sanatların türleri ile ilgili kazanımlara yer verildiğine katıldığı söylenebilir. Öğretmenlerin bu soruya ilişkin tamamının katılıyorum yanıtı vermemesi ise

Aşağıda yenilenen öğretim programındaki grafik tasarımı ile ilgili kazanımların bu düzeydeki sınıf öğrencileri için yeterli düzeyde olup olmadığına ilişkin yöneltilen soruya dair verilen cevaplardan elde edilen veriler Grafik 6'da sunulmuştur.

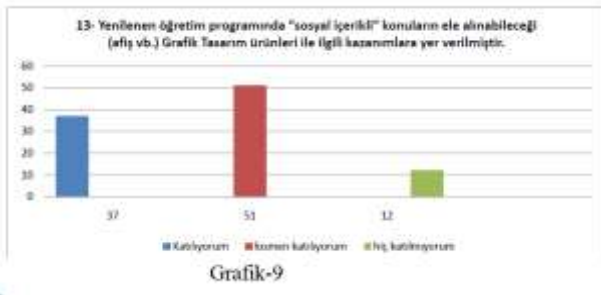
Grafik 7. incelendiğinde öğretmenlerin % 62'nin yenilenen öğretim programında tasarım eleman ve ilkelerine kısmen yeterli düzeyde yer verildiği, % 19'unun yer verildiği, % 19'nun ise verilmediği görüşünde oldukları anlaşılmaktadır. Bu veriler doğrultusunda yenilenen programda tasarım eleman ve ilkelerine büyük çoğunlukla kısmen yer verildiği ifade edilebilir. Bu soruya çoğunluğun kısmen katılıyorum yanıtı vermesi programdaki kazanımları irdeleyememiş olmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Öğretmenlere yenilenen öğretim programının öğretmenlerin esnek bir şekilde grafik tasarım ile ilgili konulara yer verebilecek kazanımları içerdiği sorusu yöneltilmiştir. Elde edilen veriler Grafik 8 'de sunulmuştur.



Grafik. 8. incelendiğinde öğretmenlerin % 67'nin yenilenen öğretim programı öğretmenlerin esnek bir şekilde grafik tasarım ile ilgili konulara yer verebilecek kazanımları içerdiğine kısmen katıldığı, % 18'nin katıldığı, % 15'i hiç katılmadığı anlaşılmaktadır. Bu soruya çoğunluğun kısmen katılıyorum yanıtı vermesi programda öğretmene tanınan esnekliği ve programdaki kazanımları irdeleyememiş olmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Öğretmenlere yenilenen programda "sosyal içerikli" konuların ele alınabileceği (afiş vb.) grafik tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verildiğine dair bir soru yöneltilmiştir. Elde edilen veriler Grafik-9'da sunulmuştur.



Grafik 9. incelendiğinde, öğretmenlerin % 51'nin yenilenen programda "sosyal içerikli" konuların ele alınabileceği (afiş vb.) grafik tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verildiğine kısmen katıldığı, % 37'nin katıldığı, %12'nin ise hiç katılmadığı görüşünde oldukları anlaşılmaktadır. Bu verilere göre yenilenen programda "sosyal içerikli" konuların ele alınabileceği (afiş vb.) grafik tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verilmiştir denilebilir.

Öğretmenlerin çoğunun kısmen katılıyor olması programdaki kazanımlar ve esneklik hakkında yeterli bilgiye sahip olmayışlarından kaynaklandığı söylenebilir.

Öğretmenlere yenilenen öğretim programında "kurumsal kimlik tasarımı" konularının ele alınabileceği (logo vb.) Grafik Tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verildiğine dair soru sorulmuştur. Elde edilen veriler Grafik-10'da sunulmuştur.



Grafik 10. incelendiğinde öğretmenlerin % 51'nin yenilenen öğretim programında "kurumsal kimlik tasarımı" konularının ele alınabileceği (logo vb.) Grafik Tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verildiğine kısmen katıldığı, % 42'nin katıldığı, % 7'nin ise hiç katılmadığı görüşünde oldukları anlaşılmıştır. Bu verilere göre yenilenen öğretim programında "kurumsal kimlik tasarımı" konularının ele alınabileceği (logo

vb.) grafik tasarım ürünleri ile ilgili kazanımlara yer verilmiştir denilebilir. Öğretmenlerin çoğunluğunun kısmen katılıyor olması program hakkında bilgilendirilmiş olmamalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Öğretmenlere yenilenen öğretim programında "yerel veya diğer kültürlere ait motif, simge, sembol vb." konularının ele alınabileceği ve eser eleştirisi yöntemiyle irdelenebileceği Grafik Tasarım ürünlerine ilişkin kazanımlara yer verildiğine dair soru sorulmuştur. Elde edilen veriler Grafik-11'de sunulmuştur.





Grafik-11

konularının ele alınabileceği ve eser eleştirisi yöntemiyle irdelenebileceği grafik tasarım ürünlerine ilişkin kazanımlara yer verilmiştir denilebilir. Öğretmenlerin çoğunluğunun kısmen katılıyor olması programdaki kazanımları nasıl vereceklerine dair bilgilendirilmediklerinden dolayı olduğu söylenebilir.

Yenilenen öğretim programında basit baskı tekniklerinin uygulanmasını sağlayan kazanımlara yer verildiği için grafik tasarım üretim tekniklerini kavramayı sağladığına dair soru yöneltmiştir. Elde edilen veriler grafik-12’de sunulmuştur.



Grafik-12

üretim tekniklerini kavramayı sağlar denilebilir.

Yenilenen öğretim programında grafik tasarım ile ilgili kazanımları anlamada okul içi öğrenme ortamları dışındaki mekânların da (müze, galeri, sanatçı atölyesi vb.) kullanılabileceğine ilişkin kazanımlara yer verildiğine dair soru sorulmuştur. Elde edilen veriler Grafik-13’de sunulmuştur.



Grafik-13

öğrenme ortamları dışındaki mekânların da (müze, galeri, sanatçı atölyesi vb.) kullanılabileceğine ilişkin kazanımlara yer verilmiştir denilebilir.

Yenilenen öğretim programında sanat alanındaki meslekler yanında genel anlamda tasarımcı, özelde grafik tasarımcı gibi mesleklerin tanınmasına olanak sağlayan kazanımlara yer verildiğine dair sorulan soruda elde edilen veriler Grafik-14 de sunulmuştur.



Grafik -14

Grafik 11. incelendiğinde öğretmenlerin % 49’nun yenilenen öğretim programında “yerel veya diğer kültürlere ait motif, simge, sembol vb.” konularının ele alınabileceği ve eser eleştirisi yöntemiyle irdelenebileceği grafik tasarım ürünlerine ilişkin kazanımlara yer verildiğine kısmen katıldığını, % 33’nün katıldığını, % 18’nin ise hiç katılmadığını belirttikleri görülmüştür. Bu verilere göre yenilenen öğretim programında “yerel veya diğer kültürlere ait motif, simge, sembol vb.”

Grafik 12. incelendiğinde öğretmenlerin % 55’i yenilenen öğretim programında basit baskı tekniklerinin uygulanmasını sağlayan kazanımlara yer verildiği için grafik tasarım üretim tekniklerini kavramayı sağladığına kısmen katıldıklarını, %35’i katıldığını, % 10’nun ise katılmadıklarını ifade etmişlerdir. Bu verilere göre yenilenen öğretim programında basit baskı tekniklerinin uygulanmasını sağlayan kazanımlara yer verildiği için grafik tasarım

Grafik 13. incelendiğinde, öğretmenlerin yenilenen programda grafik tasarımı ile ilgili konuları anlamada okul içi öğrenme ortamları dışındaki mekânların da (müze, galeri, sanatçı atölyesi vb.) kullanılabileceğine ilişkin kazanımlara yer verildiğine ilişkin % 50’nin katıldığı, % 33’nün kısmen katıldığı, % 17’nin ise hiç katılmadığı anlaşılmaktadır. Veriler doğrultusunda yenilenen programda grafik tasarımı ile ilgili konuları anlamada okul içi

Grafik 14. incelendiğinde öğretmenlerin % 41’nin yenilenen öğretim programında sanat alanındaki meslekler yanında genel anlamda

tasarımcı, özelde grafik tasarımcı gibi mesleklerin tanınmasına olanak sağlayan kazanımlara yer verilmesine kısmen katıldıklarını, % 31'nin katıldıklarını, % 28'nin ise hiç katılmadıklarını belirttikleri saptanmıştır. Bu veriler doğrultusunda yenilenen öğretim programında sanat alanındaki meslekler yanında genel anlamda tasarımcı, özelde grafik tasarımcı gibi mesleklerin tanınmasına olanak sağlayan kazanımlara yer verilmiştir denilebilir.

Yenilenen öğretim programında günümüzün çağdaş malzemeleri olarak bilinen video, bilgisayar, fotoğraf makinesi, tablet vb. kullanılmasına olanak sağlayan kazanımlara yer verilmesi sorulmuştur. Elde edilen veriler Grafik-15'de sunulmuştur.



Grafik 15. incelendiğinde öğretmenlerin % 52'nin yenilenen öğretim programında günümüzün çağdaş malzemeleri olarak bilinen video, bilgisayar, fotoğraf makinesi, tablet vb. kullanılmasına olanak sağlayan kazanımlara yer vermesine kısmen katıldığı, % 24'nün katıldığını, % 24'nün ise hiç katılmadığını belirttikleri anlaşılmaktadır. Bu verilere göre yenilenen öğretim programında günümüzün çağdaş malzemeleri olarak bilinen video,

bilgisayar, fotoğraf makinesi, tablet vb. kullanılmasına olanak sağlayan kazanımlara yer vermiştir. Ancak bu soruya hiç katılmayanların sayısının % 24 olması, öğretmenlerin lisans düzeyinde aldıkları eğitim sürecinde varolan kazanımları teknolojiyle nasıl ilişkilendirebilecekleri konusunda yeterli düzeyde bilgilendirilmediklerinden kaynaklandığı söylenebilir.

Yenilenen öğretim programındaki grafik tasarım ile ilişkili olan kazanımları uygulatırken zorlanıp zorlanmadıklarına dair sorulan sorudan elde edilen veriler Grafik-16 da sunulmuştur.



Grafik 16. incelendiğinde öğretmenlerin % 40'nın yenilenen öğretim programındaki grafik tasarım ile ilişkili olan kazanımları uygulatırken zorlanırım sorusuna kısmen katıldığını, % 23'ü katıldığını belirtirken, diğer taraftan % 37'nin de hiç katılmadığını ifade ettikleri saptanmıştır. Bu veriler doğrultusunda öğretmenler grafik tasarıma ilişkin kazanımları uygulatırken zorlandıkları söylenebilir. Bu soruya büyük çoğunluğun kısmen katılıyor olması,

öğretmenlerin programdaki kazanımları nasıl verebileceklerine dair eğitim almadıklarından ve alan itibarıyla grafik tasarım konusunda yeterli düzeyde bilgi sahibi olmadıklarından kaynaklandığı belirtilebilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### SONUÇ

Görsel Sanatlar Eğitimi bütüncül bir yapıya sahiptir. Bunun için sarmal ve sürekli bir öğretimi gerektirir. Görsel Sanatlar Eğitimi içerisinde grafik tasarım eğitiminin özellikle günümüzde önemli bir yeri vardır. Grafik tasarım eğitimi bireyin sadece sanatsal çalışması için değil, öz yaşamı ve toplumsal yaşamıyla daha bütüncül bir iletişim kurabilmesi için gereklidir.

Elde edilen verilere göre incelenen yeni GSDÖ Programında grafik tasarımla ilişkili kazanımlara yer verildiği anlaşılmaktadır.

Araştırmanın ikinci boyutu olan anket çalışması ele alındığında öğretmenlerin büyük çoğunluğuna (% 53) yenilenen program hakkında bilgilendirme yapılmamış ve seminer vb.

verilmemiştir. Bu yüzden öğretmenler programdaki kazanımları nasıl verecekleri ve programın yapısı hakkında bilgi sahibi olmadıkları için kendilerine yöneltilen programdaki grafik tasarım ile ilgili kazanımlara yer verilip verilmediğine ilişkin sorulara çoğunlukla “kısmen katılıyorum” yanıtını vermişlerdir. “kısmen katılıyorum” şeklindeki görüşler, genel anlamda olumlu olarak değerlendirilebilir olmakla birlikte, sorulara ilişkin olarak oranlar açısından “kısmen katılıyorum” yanıtlarının yüksek düzeyde olması, kazanımların grafik tasarım ile ilişkilendirilmesi ve uygulama yaptırılması konusunda tam anlamıyla emin olunamadığını göstermektedir. Öğretmenlere programın yapısı, uygulanma esasları ve işleyişi hakkında hizmet içi eğitim verilmediğinden; grafik tasarım konusunda lisans düzeyinde yeterince eğitim alınmadığından, programdaki kazanımlar grafik tasarım ile tam anlamıyla ilişkilendirilememiştir. Hatta anketteki “yenilenen öğretim programındaki grafik tasarım ile ilişkili olan kazanımları uygulatırken zorlanıp zorlanmadıklarına” dair sorulan 15. Soruya %’63 nün kısmen ve katılıyor olmaları anlamlıdır. Çünkü bu düzeydeki bir bulgu grafik tasarım konularının verilmesine engel olabilecek, programın amacına ulaşmasını engelleyebilecek bir sonuçtur.

## ÖNERİLER

Elde edilen bu sonuçlara göre,

- GSD Öğretmenleri yenilenen GSDÖP hakkında mutlaka hizmet içi eğitim programına alınmalıdırlar.
- Kendisini grafik tasarım konusunda yeterli bulmayan öğretmenler başka bir araştırma ile tespit edilmeli ve grafik tasarım konusunda ayrı bir hizmet içi eğitim programına tabi tutulmalıdırlar.
- Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalında öğrenim gören öğrencilere mutlaka grafik tasarım ile ilgili eğitim verilmelidir. Bu eğitim sadece bu düzeydeki bir eğitim alanında değil, ayrıca pedagojik formasyon eğitimi alan güzel sanatlar fakültesi öğrencileri ile mezunlarına da verilmelidir.
- GSD Öğretmenleri program okuyuları olmalıdırlar. Kendilerine hazır bir konu verilmesini beklememeli, varolan kazanımların uygulatılmasında kendilerinin aktif rol üstlenmeleri gerektiği; kendi bilgi, beceri, donanım ve öğrenci profiline göre yaratıcılıklarını kullanarak farklı konu ve malzemeleri kullanabileceklerini bilmeli ve dikkate almalıdırlar.
- GSD’nin boş zamanların geçirilmesi için bir uğraşı olması amacıyla edinilecek bilgi, beceri ve yeteneklerin toplamı olmadığı anlayışı, Türkiye’deki her kademedeki insan için bir gerçeklik olarak kabul edilmeli ve GSD her zaman desteklenmeli ve bireylerin bu sürece dâhil olmaları için teşvik edilmelidir.

## KAYNAKÇA

Alakuş A. O ve L. Mercin ( 2011). Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi. Ankara: Pegem Akademi.

Emektar, A. & Mercin, L. (2016). “Sanatsal (Resim/Tasarım) Yarışmalarının Görsel Sanatlar Eğitimi Açısından Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi / Evaluation of Artistic (Painting/Design) Competitions According to Student Views in Terms of Visual Arts Education”, *TURKISH STUDIES - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, Volume 11/8 Spring 2016, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9734>, p. 203-212.

MEB. (2013). Görsel Sanatlar Dersi ( 1-8. Sınıflar ) Öğretim Programı ve Kılavuzu. Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Mercin, I. (2013). *Çevre ve Kent Estetiği Açısından Grafik Tasarımın Önemi*. ULAKBİLGE Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1; Sayı: 1. DOI: 10.7817/ulakbilge-01-01-01. ss:1-9.

Özsoy, V. ve L. Mercin (2003). Sanat (Resim) eğitiminde müzelerin kullanılmasında ilgili kurum ve kuruluşların karşılıklı görev ve yükümlülükleri. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1,3, 303-315.

Özsoy, V. (1998). *Yetmişbeşinci Yılda Sanat Eğitimi ve Öğretimi (Resim-İş Eğitimi)*. Milli Eğitim, (139), 58-65.

San, İ. (2003). Sanat Eğitimi Kuramları. Ankara: Ütopya Yayınevi.

## GÜZEL SANATLAR ALANINDA YAPILAN ARAŞTIRMALAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yasemin GÜLSOY<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Gaziemir Yakacık Ortaokulu

Damla BULUT<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Doç. Dr., Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

### ÖZET

Araştırmanın amacı; Güzel sanatlar alanında yapılmış olan lisansüstü araştırmaları yıl, üniversite, konu alanı, yöntem, veri toplama araçları ve veri analizi boyutlarında incelemek ve mevcut durumu ortaya çıkararak güzel sanatlar araştırmalarının profilini belirlemektir. Araştırmanın örneklemini Türkiye’de yapılmış olan güzel sanatlar alanındaki lisansüstü tezler (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik) oluşturmaktadır. Araştırma bulguları doğrultusunda güzel sanatlar alanındaki lisansüstü araştırmaların; Yüksek lisans tezleri için 1986-2016, doktora tezleri için 1993-2015, sanatta yeterlik tezleri için ise 1994-2011 yılları arasında dağılım gösterdiği; Yüksek lisans ve doktora tezlerinin çoğunlukla Gazi Üniversitesi, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla Marmara ve Hacettepe Üniversitesinde yapıldığı; Yüksek lisans ve doktora tezlerinin çoğunlukla çalgı alanında, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla grafik ve tasarım alanlarında yapıldığı; Yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinde çoğunlukla betimsel yöntem kullanıldığı; Yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinde veri toplama aracı olarak çoğunlukla literatür taraması kullanıldığı; Yüksek lisans ve doktora tezlerinde çoğunlukla nicel, sanatta yeterlik tezlerinde ise çoğunlukla nitel veri analizi yapıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Güzel Sanatlar, Araştırma, Lisans Üstü, Tez.

### AN INVESTIGATION ON THE RESERACHES CARRIED OUT IN THE FIELD OF FINE ARTS

#### ABSTRACT

The goal of this investigation is to examine postgraduate researches that were carried out in the field of fine arts, from the points of year, university, field of topic, method, data collection tools and data analysis, and to determine the profile of researches in the field of fine arts pursuant to specification of current status. The sample of this investigation consists of postgraduate thesis in the field of fine arts (master, doctorate, proficiency in art) which were written throughout Turkey. The findings of this investigation indicate that the postgraduate researches in the field of Fine Arts were carried out for Master thesis between 1986-2016; doctorate thesis between 1993-2015; thesis of proficiency in art between 1994-2011; Master and Doctorate theses generally were carried out in University of Gazi; theses for proficiency in art were carried out in Universities of Marmara and Hacettepe; Master and Doctorate theses generally focused on instruments, theses of proficiency in art focused on graphics and design; the descriptive method was mostly used in master and doctorate theses; literature scanning was popular data collection tool in master, doctorate theses and theses of proficiency in art; and also quantitative data analysis was used in master and doctorate theses, but qualitative data analysis was used in theses of proficiency in art.

**Keywords:** Fine Arts, Investigation, Postgraduate, Thesis.

## 1.GİRİŞ

Toplumlar tarihsel süreç içerisinde hem hayatlarını devam ettirebilmek hem de belirli bir yaşam tarzı oluşturabilmek için sürekli arayış içinde olmuşlardır. Bu arayış onları keşifler, icatlar ve buluşlar ile değiştirmiş, dönüştürmüş ve geliştirmiştir. Söz konusu gelişim sayesinde ulaşılan yeni ve farklı düzeyler bireylerin ihtiyaçlarını da farklılaştırmıştır. Önceleri sadece yemek, barınma ve korunma temelli olan ihtiyaçlar zamanla çeşitlenmiş, ilgi ve zevkler resim, heykel, oyun, edebiyat ve müzik gibi sanatsal ihtiyaçları gündeme getirmiştir. Bu ihtiyaçlar da toplumların ulus ve millet olma yolundaki ilerleyişlerinde belirleyici ve öncelikli temel yapı taşı olan kültürün oluşumunda, gelişiminde ve gelecek kuşaklara aktarımında büyük önem taşımaktadır.

Kültür bir toplumu oluşturan maddi ve manevi tüm değerleri tarihsel süreç içerisinde damıtarak biriktiren ve bu birikimi kuşaktan kuşağa aktararak zenginleşen önemli bir mirastır (Bulut, 2011:413). Bu miras, insan tarafından oluşturulan, geliştirilen ve yeni kuşaklara aktarılan düşünceler, davranışlar, değer yargıları, araçlar, aletler gibi yaşamı kolaylaştırmak için yapılan her şeydir (Aydın, 2014:4). Malver sanatı bir kültür ve fikir ürünü olarak tanıtır, ona göre kültürün özel bir alanı olarak sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir (Erbay,1997:50). Dolayısıyla sanat hayatın tüm alanlarından ve aşamalarından beslenir ancak kaynak derinliği kültürdür, gelenektir. İnsanlık tarihine bakıldığında mimarlık eserlerinin, müziğin, resimin, heykelin hepsinin arka yapısında bir toplumun yaşayış biçimlerinin, efsanelerin, mitolojilerin, dinin, inanç ve geleneklerin konu olarak seçildiği görülür (Tepecik, 2010:12).

Birey ve toplum hayatı için vazgeçilmez önemi bulunan sanat sözlük tanımıyla, bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılıktır (www.tdk.gov.tr). Kaygısız'a göre (1999:30) sanat, yaratıcı emeğin, doğayı dönüştüren emeğin ürünüdür ve nesnel gerçeğin insan bilincindeki estetik bir biçimde yansımaları, emek, güzelliktir. Sanat özünde bir ifade aracıdır. İnsanın duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini, tecrübelerini, öngörülerini ve hayallerini, soyuttan somuta dönüştürmesidir (Yılmaz ve Cantekin, 2014:52).

İlk insanların ataları için söyledikleri ilk şarkılardan, yaptıkları ilk danslardan ve avcılarının avlarını ilk kez mağara duvarlarına resmetmelerinden bu yana sanat insan yaşantısının betimlenmesini, anlatılmasını ve kökleştirilmesini sağlamıştır. Böylelikle de sanat başlangıçtan beri bizlerin bir parçası olmuştur. (Özsoy, 2007:19). Bireyin kendini ifade edebilmesi, yönlendirmesi ve bir bütün olarak gelişmesi ancak sanatsal etkinlikler ile mümkündür. Sanat alanında deneyimi olmayan bireyin ufku sınırlıdır. Sanat, bizlerle ve bizim algıladığımız şekiller ile vardır. Bu varlık her insanın onu algılayış şekline ve o obje hakkındaki tanımlarına, yerleştirmelerine göre belirlenir ve bu algılar zamana göre değişiklik gösterir (Erbay,1997:50).

Belirtilen görüşlerden hareket ile güzelliği anlatmanın çeşitli yolları olduğu söylenebilir. Bu yollardan her biri kendine özgü bir sanat dalını oluşturur. Bunların tümüne birden "sanat" ya da "güzel sanatlar" denir (Uçan, 1994:44). Eisner'e göre nasırlı olmak, duyarsız olmak, katılaşmaktır. Nasırlı olan birinin sinir uçları yaşadığı dünyayı hissetmesini engelleyen sert bir deriye dönüşmüştür. Güzel sanatlar alanlarında elde edilen deneyimler, bir tür nasır kazıyıcıdır. Sanat bir kişinin sinir uçlarının daha keskin, cevap verebilir hâle gelmesini ve dünyayı anlamlı kılmasını sağlar. Boyer, uygarlığın başlangıcından itibaren bireylerin müziği, dansı ve görsel sanatları neşe ve kederlerini aktarmak için kullandıklarını, bu doğrultuda güzel sanatların uygarlığın ölçülebildiği en önemli araçlar olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir (Özsoy, 2003:20-22). Nitekim güzel sanatların günümüz toplumuna en önemli katkılarından biri hayatın istenen sona doğru giden araçların bir serisi olarak seyredilmeye ihtiyaç duymayan bir deneyim ve bir hatırlatma olarak hizmet etmesidir. Güzel sanatlar bize bu süreçte nasıl hayatta kalacağımızı öğretir, elde edilen deneyim bizi nesnelere kendi aralarındaki ilişkilerini görmeye teşvik eder (Özsoy, 2007:21). Böylece güzel sanatlar alanlarında elde edilen deneyimler, her insanın yaşantısında var olması gereken, hoşça giden, mutluluk getiren, sevinç ve heyecan veren önemli deneyimlerdir. Bu deneyimler ile insan kendi duygularını, düşüncelerini kısaca içinde var olanları dışarı vurup karşısındakine aktarabilir, aynı şekilde karşısındakinin duygularını, düşüncelerini anlayabilir ve yorumlayabilir (Bulut ve Gülsoy, 2016:636).

Güzel sanatlar, bilimin ortaya koyduğu somut gerçeklerden ve olanaklardan yararlanır (Şen, 2005:344). Bilim ve araştırma birbiri ile yakından ilişkilidir. Araştırma, bir bilgi kazanma aracı olarak bilimin üretilmesine, bilimin oluşmasına ve gelişmesine yardımcı olmaktır (Kaptan, 1991:19). Bilim ve güzel sanatların belirtilen anlamdaki ilişkisi güzel sanatların durağanlığını ve tek düzelikliğini engeller ve gelişimine katkı sağlar. Söz konusu gelişim için güzel sanatlar ile ilgili araştırmalarının yapılması bir gerekliliktir. Sağlam ve güvenilir yollarla elde edilen bilimsel bulgular sonucunda güzel sanatların gelişimi mutlak olacaktır.

Bugün ülkemizde güzel sanatlara yönelik araştırmalar yapılmaktadır. Ancak bu araştırmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların incelemesi önemlidir ve alana büyük katkılar sağlayacaktır. Belirtilen önem ve gereklilik doğrultusunda araştırmacının amacı, güzel sanatlar alanında yapılmış olan lisansüstü araştırmaları yıl, üniversite, konu alanı, yöntem, veri toplama araçları ve veri analizi boyutlarında incelemek ve mevcut durumu ortaya çıkararak güzel sanatlar araştırmalarının profilini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmacının problem cümlesi “Güzel Sanatlar Alanında Yapılmış Olan Lisansüstü Araştırmaların Profili Nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın problem cümlesini aydınlatacak alt problemler;

1. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yıllara göre dağılımı nasıldır?
2. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların üniversitelere göre dağılımı nasıldır?
3. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların konu alanına göre dağılımı nasıldır?
4. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yöntemlere göre dağılımı nasıldır?
5. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların veri toplama araçlarına göre dağılımı nasıldır?
6. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların verilerin analiz edilmesine göre dağılımı nasıldır? şeklindedir.

## 2.YÖNTEM

Araştırma, betimsel nitelikte, nitel bir araştırmadır. Araştırmanın evrenini Türkiye’de yapılmış olan güzel sanatlar alanındaki tüm bilimsel araştırmalar, örneklemini ise Türkiye’de yapılmış olan güzel sanatlar alanındaki tüm lisansüstü tezler (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik) oluşturmaktadır. Araştırmada elde edilen veriler 2016 yılında Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) web sayfasında (www.yok.gov.tr) yer alan tez arşivi linkinden yararlanılarak toplanmıştır. Bunun için YÖK’ün resmi internet sitesinde bulunan ulusal tez merkezi sayfasındaki “Basit Tarama” seçeneği seçilmiş ve anahtar kelime olarak “Güzel Sanatlar” başlığı yazılmış, izin durumu “tümü” ve tez türleri ayrı ayrı seçilmiştir. Bu doğrultuda çıkan toplam 321 adet lisansüstü tez incelenmek üzere bilgisayar ortamına kaydedilmiştir. Ulaşılan lisansüstü tezler doküman analizi yapılarak incelenmiştir. Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2005:187). Bu yöntem ile elde edilen veriler yıl, üniversite, konu alanı, yöntem, veri toplama araçları ve verilerin elde edilmesi temalarına ayrılmış, gruplanmış ve incelenmiştir.

## 3.BULGULAR ve YORUM

Araştırmanın bu bölümünde örneklem grubunda yer alan lisansüstü tezlere ilişkin bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

**Tablo 3.1. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Yıllara Göre Dağılımları**

Yıllar	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
1986	1	0,37	-	-	-	-
1990	1	0,37	-	-	-	-
1991	-	-	-	-	-	-
1992	1	0,37	-	-	-	-
1993	1	0,37	1	2,08	-	-
1994	3	1,11	-	-	1	16,67
1995	1	0,37	-	-	-	-
1996	4	1,48	1	2,08	-	-
1997	3	1,11	-	-	-	-
1998	8	2,96	-	-	-	-
1999	6	2,22	-	-	-	-

2000	7	2,59	1	2,08	-	-
2001	9	3,33	2	4,16	-	-
2002	14	5,18	-	-	1	16,67
2003	14	5,18	2	4,16	-	-
2004	13	4,81	1	2,08	1	16,67
2005	13	4,81	1	2,08	-	-
2006	26	9,62	-	-	1	16,67
2007	18	6,66	1	2,08	-	-
2008	19	7,03	3	6,24	-	-
2009	23	8,51	8	16,64	1	16,67
2010	26	9,62	1	2,08	-	-
2011	16	5,92	5	10,40	1	16,67
2012	11	4,07	6	12,48	-	-
2013	9	3,33	6	12,48	-	-
2014	12	4,44	4	8,32	-	-
2015	8	2,96	5	10,40	-	-
2016	-	-	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>267</b>	<b>100</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Tablo 3.1.'de güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yıllara göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinin çoğunlukla 2006 (%9,62) ve 2010 (%9,62) yılları arasında; doktora tezlerinin çoğunlukla 2009 (%16,64) yılında, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla 2002, 2004, 2006, 2009 ve 2011 (%16,67) yıllarında dağılım gösterdiği söylenebilir. Bu durum güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların 2000'li yıllarda artış gösterdiğini düşündürmektedir.

**Tablo 3.2. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Üniversitelere Göre Dağılımları**

Üniversiteler	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Gazi Üniversitesi	85	31,45	26	54,08	-	-
Marmara Üniversitesi	21	7,77	5	10,40	2	33,34
Dokuz Eylül Üniversitesi	18	6,66	-	-	-	-
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	17	6,29	-	-	-	-
Atatürk Üniversitesi	12	4,44	-	-	-	-
On Dokuz Mayıs Üniversitesi	11	4,07	4	8,32	1	16,67
İnönü Üniversitesi	10	3,70	-	-	-	-
Uludağ Üniversitesi	10	3,70	-	-	-	-
Selçuk Üniversitesi	8	2,96	1	2,08	-	-
Cumhuriyet Üniversitesi	7	2,59	-	-	-	-
Anadolu Üniversitesi	6	2,22	3	6,24	-	-
Ankara Üniversitesi	6	2,22	3	6,24	-	-
Niğde Üniversitesi	5	1,85	-	-	-	-
Erciyes Üniversitesi	5	1,85	-	-	-	-
Haliç Üniversitesi	5	1,85	-	-	-	-
Trakya Üniversitesi	5	1,85	-	-	-	-
Pamukkale Üniversitesi	4	1,48	-	-	-	-
Karadeniz Teknik Üniversitesi	3	1,11	-	-	-	-
Mimar Sinan Üniversitesi	3	1,11	1	2,08	1	16,67
Dicle Üniversitesi	3	1,11	-	-	-	-
Süleyman Demirel Üniversitesi	3	1,11	-	-	-	-
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	2	0,74	-	-	-	-
Gaziosmanpaşa Üniversitesi	2	0,74	-	-	-	-
Hacettepe Üniversitesi	2	0,74	-	-	2	33,34
İstanbul Üniversitesi	2	0,74	1	2,08	-	-
Balıkesir Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-



Boğaziçi Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Adıyaman Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Çukurova Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
İstanbul Arel Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Kafkas Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Necmettin Erbakan Üniversitesi	1	0,37	3	6,24	-	-
Orta Doğu Teknik Üniversitesi	-	-	1	2,08	-	-
Ordu Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Yeditepe Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	0,37	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>267</b>	<b>100</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Tablo 3.2.'de güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların üniversitelere göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinin büyük çoğunluğunun (%31,45) ve doktora tezlerinin büyük çoğunluğunun (%12,48) Gazi Üniversitesinde, sanatta yeterlik tezlerinin büyük çoğunluğunun (%54,08) ise Marmara Üniversitesinde yapıldığı söylenebilir. Bu durum güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların çoğunlukla kuruluş tarihi itibarıyla daha köklü üniversitelerde yapıldığını düşündürmektedir.

**Tablo 3.3. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Konu Alanlarına Göre Dağılımları**

Konu Alanı	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Çalgı	96	35,52	11	22,88	-	-
Öğrenci	35	12,95	5	10,40	-	-
Müzik	18	6,66	1	2,08	-	-
Resim	15	5,55	3	6,24	-	-
Ses Eğitimi	12	4,44	2	4,16	-	-
Güzel Sanatlar	11	4,07	2	4,16	1	16,67
Sınav	8	2,96	3	6,24	-	-
Grafik (Özgün Baskı Resim)	7	2,59	1	2,08	2	33,34
Grafik Tasarım	6	2,22	1	2,08	-	-
Müzik Eğitimi	6	2,22	-	-	-	-
Program	5	1,85	1	2,08	-	-
Güzel Sanatlar Eğitimi	5	1,85	3	6,24	-	-
Sanat Eğitimi	3	1,11	1	2,08	-	-
Mimarlık	3	1,11	-	-	-	-
Tasarım	3	1,11	-	-	2	33,34
Müze	3	1,11	-	-	-	-
Koro Eğitimi	2	0,74	-	-	-	-
Sanat Tarihi	2	0,74	1	2,08	-	-
Heykel	2	0,74	-	-	-	-
Tekstil	2	0,74	1	2,08	-	-
El Sanatları	2	0,74	-	-	1	16,67
Çalgı Eğitimi	1	0,37	-	-	-	-
Moda	1	0,37	-	-	-	-
Fotoğraf Sanatı	1	0,37	-	-	-	-
Sanat Eğitimi	1	0,37	1	2,08	-	-
Çok Alanlı Sanat Eğitimi	1	0,37	-	-	-	-
İki boyutlu Sanat Atölye Dersi	1	0,37	1	2,08	-	-
Güzel Sanatlar Lisesi Dersleri	1	0,37	-	-	-	-
Sinema-Tv	1	0,37	-	-	-	-
İllüstrasyon	1	0,37	1	2,08	-	-
Okul Yönetimi	1	0,37	-	-	-	-

Bölüm Şefleri	1	0,37	-	-	-	-
Temel Tasarım	1	0,37	-	-	-	-
Spor	1	0,37	-	-	-	-
Halk Eğitimi	1	0,37	-	-	-	-
Toplam Kalite Yönetimi	1	0,37	-	-	-	-
Başarı Durumu	1	0,37	-	-	-	-
AGSL	1	0,37	-	-	-	-
Temel Sanat Eğitimi	1	0,37	1	2,08	-	-
Görsel Sanatlar	1	0,37	1	2,08	-	-
Fotoğraf	-	-	1	2,08	-	-
Sanat	-	-	1	2,08	-	-
Tiyatro	1	0,37	-	-	-	-
Öğretmen	1	0,37	-	-	-	-
Görsel Sanatlar Eğitimi	-	-	1	2,08	-	-
Plastik Sanatlar	-	-	-	-	-	-
Güzel Sanatlar Fakülteleri	-	-	2	4,16	-	-
Grafik Eğitimi	-	-	1	2,08	-	-
<b>Toplam</b>	<b>267</b>	<b>100</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Tablo 3.3.'te güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların konu alanlarına göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinin çoğunlukla çalgı (%35,52) konu alanında, doktora tezlerinin çoğunlukla yine çalgı (%22,88) konu alanında, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla grafik (özgün baskı resim) ve tasarım konu alanlarında yapıldığı söylenebilir. Bu durum güzel sanatlar alanında yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin müzik, sanatta yeterlik tezlerinin ise görsel sanatlar alanında daha çok yapıldığı şeklinde yorumlanabilir.

**Tablo 3.4. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Yöntemlerine Göre Dağılımları**

Yöntem	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Betimsel	249	92,13	33	68,64	4	66,68
DeneySEL	8	2,96	8	16,64	-	-
İzinsiz	6	2,22	2	4,16	2	33,34
Karma	4	1,48	5	10,40	-	-
<b>Toplam</b>	<b>267</b>	<b>100</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Tablo 3.4'te güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yöntemlerine göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde büyük çoğunlukla (%92,13) betimsel, doktora tezlerinde yine büyük çoğunlukla (%68,64) betimsel ve sanatta yeterlik tezlerinde de yine çoğunlukla (%66,68) betimsel yöntemin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinde betimsel yöntemin sıklıkla kullanılarak güzel sanatlar alanında daha çok mevcut durum tespitine yönelik araştırmaların yapıldığını düşündürmektedir.

**Tablo 3.5. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Veri Toplama Araçlarına Göre Dağılımı**

Veri Toplama Araçları	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik
	f	f	f
Literatür Tarama	157	9	3
Anket	126	16	1
Görüşme	27	16	-
Durum Tespiti	17	-	-
Ölçek	11	3	-
İzinsiz	10	4	2
Öğrenci/Öğretmen Görüşü	8	-	-

Gözlem	6	7	-
Uzman Görüşü	6	1	-
Analiz	4	-	-
Başarı Testi	3	2	-
İçerik Analizi	2	-	-
Uygulama	2	-	-
Öz yeterlik Ölçeği	1	-	-
Nelsen El Koordinasyon Testi	1	-	-
Tutum Ölçeği	1	1	-
Kontrolsüz Son Test Modeli	1	-	-
Betimleyici Notasyon Analizi	1	-	-
Öğrenci Resimleri	1	-	-
Soru	1	-	-
Sınav Soruları	1	-	-
Fiziksel Özellik Performans Testi	1	-	-
Program İnceleme	1	-	-
Tercih Envanteri	1	-	-
Yetenek Testi	1	-	-
Öz Değerlendirme Formu	-	1	-
Çalışma Yaprakları	-	1	-
Puanlama Anahtarı	-	1	-
Deney	-	3	-
Kontrol Çizelgesi	-	1	-
Video Kayıt	-	3	-
Bilgi Formu	-	2	-
Araştırma Günlüğü	-	1	-
Öğrenci Günlükleri	-	1	-
Blok Gönderimi	-	1	-
Ders Dökümanları	-	1	-
Performans Değerlendirme Ölçeği	-	3	-
Bilişsel Alan Değerlendirme Testi	-	1	-
Keman Dersi Öğrenci Gözlem Formu	-	1	-
Tutum Ölçeği	-	1	-
Başarı Testi	-	2	-
Uygulama	-	1	-
Ses Etütleri	-	1	-

Tablo 3.5.'te güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların veri toplama araçlarına göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (157 tez) literatür tarama ve anket (126 tez), doktora tezlerinde çoğunlukla (16 tez) anket ve (16 tez) görüşme, sanatta yeterlik tezlerinde ise çoğunlukla (3 tez) literatür tarama veri toplama aracının kullanıldığı söylenebilir. Bu durum yüksek lisans tezlerinde daha çok literatür tarama ve anket, doktora tezlerinde anket ve görüşme, sanatta yeterlik tezlerinde ise daha çok literatür tarama veri toplama aracının tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir.

**Tablo 3.6. Güzel Sanatlar Alanında Yapılan Araştırmaların Veri Analizine Göre Dağılımları**

Veri Analizi	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Nicel	103	38,11	16	33,28	-	-
İzinsiz	78	28,86	16	33,28	2	33,34
Nitel	66	24,42	10	20,80	4	66,68
Karma	20	7,40	6	12,48	-	-
<b>Toplam</b>	<b>267</b>	<b>100</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Tablo 3.6.'da güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların veri analizine göre dağılımları görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%38,11) nicel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%33,28) yine nicel, sanatta yeterlik tezlerinde ise çoğunlukla (%66,68) nitel veri analizinin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum yüksek lisans tezlerinde ve doktora tezlerinde daha çok nicel, sanatta yeterlik tezlerinde ise nitel veri analizinin daha çok tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir.

#### 4.SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma bulguları doğrultusunda ulaşılan sonuç ve öneriler sunulmuştur.

##### 4.1.Sonuçlar

Araştırma bulguları doğrultusunda;

1. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yıllara göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinin çoğunlukla 2006 (%9,62) ve 2010 (%9,62) yılları arasında; doktora tezlerinin çoğunlukla 2009 (%16,64) yılında, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla 2002, 2004, 2006, 2009 ve 2011 (%16,67) yıllarında dağılım gösterdiği,
2. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların üniversitelere göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinin büyük çoğunluğunun (%31,45) ve doktora tezlerinin büyük çoğunluğunun (%12,48) Gazi Üniversitesinde, sanatta yeterlik tezlerinin büyük çoğunluğunun (%33,34) ise Marmara Üniversitesinde yapıldığı,
3. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların konu alanlarına göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinin çoğunlukla çalgı (%35,52) konu alanında, doktora tezlerinin çoğunlukla yine çalgı (%22,88) konu alanında, sanatta yeterlik tezlerinin ise çoğunlukla grafik (özgün baskı resim) ve tasarım konu alanlarında yapıldığı,
4. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yöntemlerine göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinde büyük çoğunlukla (%92,13) betimsel, doktora tezlerinde yine büyük çoğunlukla (%68,64) betimsel ve sanatta yeterlik tezlerinde de yine çoğunlukla(%66,68) betimsel yöntemin kullanıldığı,
5. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların veri toplama araçlarına göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (157 tez) literatür tarama ve anket (126 tez), doktora tezlerinde çoğunlukla (16 tez) anket ve (16 tez) görüşme, sanatta yeterlik tezlerinde ise çoğunlukla (3 tez) literatür tarama veri toplama aracının kullanıldığı,
6. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların veri analizine göre dağılımlarında yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%38,11) nicel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%33,28) yine nicel, sanatta yeterlik tezlerinde ise çoğunlukla (%66,68) nitel veri analizinin kullanıldığı, sonuçlarına ulaşılmıştır.

##### 4.2.Öneriler

Araştırma sonuçları doğrultusunda;

1. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların yıllara göre dağılımlarındaki düzensizliğin giderilebilmesi için yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin periyodik/düzenli yapılabilmesini engelleyen nedenlerin belirlenmesine ve çözümlenmesine yönelik araştırmaların yapılması,
2. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmaların üniversitelere göre dağılımlarında yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez türlerinde yalnızca köklü üniversitelerde değil alanın uygulanabileceği bütün üniversitelerde yapılabilmesi için mevcut eksikliklerin giderilmesi ve gerekli düzenlemelerin yapılması,
3. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmalarda yalnızca alan adını kapsayan değil alan içerisinde bulunan farklı kavramların, güzel sanatların alt boyutlarını oluşturan kavramların tüm boyutlarıyla incelenmesinin yer aldığı araştırmaların yapılması,

4. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmalarda yalnızca betimsel yöntemin değil bilim üretmede farklı süreçlerin uygulandığı, farklı yöntemlerin kullanıldığı ve farklı yöntemlerin bir arada kullanıldığı araştırmaların yapılması,
5. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmalarda literatür tarama ve anket veri toplama aracı dışında uygulama alanı geniş olan farklı veri toplama araçlarının da kullanıldığı araştırmaların yapılması, böylelikle veri zenginliğinin sağlanması,
6. Güzel sanatlar alanında yapılan araştırmalarda veri analizlerinin özgün olabilmesi için, konuların ve çözümleme tekniklerinin belirlenerek farklı analiz yöntemlerinin kullanıldığı araştırmaların yapılması, önerilmektedir.

## 5.KAYNAKÇA

- Aydın, M. (2014). Toplum, Kültür, Eğitim. Ankara: Gazi Kitapevi.
- Bulut, D. (2011). İlköğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Müzik Profillerinin Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi. E-Journal Of New World Sciences Academy, Volume: 6, Number: 4, Article Number:D0069.
- Bulut, D. ve Gülsoy, Y. (2016). Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dersine Yönelik Görüşleri (Niğde İli Örneği). İlköğretim-online Dergisi, Cilt 15, Sayı 2.
- Erbay, M. (1997). Sanat Eğitiminin Önemi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Sayı 7.
- Kaptan, S. (1991). Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri. Ankara: Tekişik, Web Ofset.
- Kaygısız, M. (1999). Müzik Tarihi. İstanbul: Sistem Ofset.
- Şen, S. Ü. (2005). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt 5. Sayı 1.
- Tepecik, A. (2010). Sanat Eğitimi ve Teknoloji İlişkinde Küresel Kültürün Etkileri. Çanakkale: 2. Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu.
- Uçan, A. (1994). İnsan ve Müzik-İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Özsoy, V. (2003). Görsel Sanatlar Eğitimi. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık Turizm Sanayi Ticaret Ltd. Şti.
- Özsoy, V. (2007). Görsel Sanatlar Eğitimi. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, K. C. ve Cantekin, D. (2014). Sanat Yönetimi. Zonguldak: Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu 24-26 Eylül.
- <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> (Erişim Tarihi: 25.05.2016).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57cb1748e17fb9.31352416](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57cb1748e17fb9.31352416) (Erişim Tarihi: 03.09.2016).

## AAÇIK HAVA SERGİLERİNİN GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ AAÇISINDAN ÖNEMİ

Levent MERCİN<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi, GS.F., Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
leventmercın@hotmail.com

Resul AY<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Arş. Gör., Dumlupınar Üniversitesi, GS.F., Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
rtireanokta@hotmail.com

### ÖZET

Kamusal alanlar kentsel dokuyu oluşturan mekânlar olarak bilinmektedirler. Bu alanlar, insanların mekân algılarını olumlu ya da olumsuz yönde etkilemekte, insanlar ile kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak etkileşim halinde oldukları bilinmektedir. İnsanların kalabalık olduğu kamusal alanlarda, açık hava sergilerinin yapıyor olması, orada bulunan insanları sanatsal eğilimlere teşvik ettiği, estetik bilinç kazandırdığı ve sanatsal algı seviyelerini artırdığı düşünülmektedir. Dolayısı ile heykel, resim, afiş, seramik gibi sanatsal öğelerle oluşturulan açık hava sergilerinin, görsel sanatlar eğitimi açısından olumlu yönde kazanım ve gelişmeler sağladığı söylenebilir.

Bu araştırmada, kamusal alanlarda gerçekleştirilen açık hava sergilerinin, görsel sanatlar eğitimi açısından önemi üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda yurt içi ve yurt dışından örnek sergi mekânları ve buna bağlı olarak sergiler incelenmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen bulgulara göre açık hava sergilerinin, insanların yoğun olduğu mekânlarda açılması; sergilerin sürekliliğinin olması, orada bulunan insanları ister istemez eserleri incelemeye, eserler üzerinde sanatsal yorumlar yapmaya, sanat eserinin içeriğini ve mesajını anlamaya başlamalarına neden olmakta ve insanları sanatı takdir etme yönünde cesaretlendirmektedir. Bu durumun görsel sanatlar eğitimi açısından toplumlara olumlu şekilde etkileyeceği, kültürel ve estetik açıdan daha donanımlı bireylerin oluşmasına katkı sağlayacağı söylenebilir. Ayrıca elde edilen kazanımlar yanında bu tarz sergilerin kent estetiği açısından da olumlu kazanımlarının olduğu belirtilebilir. Oluşturulan mekânlardaki sergilerin insanların görsel ve sosyal yaşantılarına da olumlu etkisi olduğu ifade edilebilir. Dolayısı ile açık hava sergilerinin kapalı mekânlardaki sergilere gitmeyen veya gidemeyen bireyleri de kendine çekmesi bakımından görsel sanatlar eğitimine katkısı olduğundan kent planlayıcılarının, belediyelerin ve sivil toplum kuruluşlarının bu tarz mekân ve sergilere yer vermeleri gerektiği söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Açık Hava Sergisi, Sergi, Görsel Sanatlar Eğitimi, Kent Estetiği, Görsel Okuryazarlık.

## THE IMPORTANCE OF OUTDOOR EXHIBITIONS IN TERMS OF VISUAL ARTS EDUCATION

### ABSTRACT

Public spheres are knowing as a location which generated urban texture. This spheres are influencing peoples location perception positivly or negativly, they are known interracting with people sometimes directly or indirectly. Holding outdoor exhibitions in public spheres which are crowded with people is thinking that, foster people to artistic trend, causing people to gain aesthetic consciousness and increasing people's artistic perception's level. Therefore, thats could be said, outdoor exhibition which composes with artistic items such as sculpture, painting, poster, ceramic, provides gaining and developments in terms of visual arts education.

In this research, putting emphises on importance of outdoor exhibition which is carrying out in public sphere, in terms of visual arts education. Within this context, according to acquired findings, outdoor exhibitions to open on the areas crowded with people; continuity of outdoor exhibitions, foster people who are staying there, willingly or unwillingly examining pieces, make artistic commentary on pieces, causing to perceive content of the piece and understand the message of the piece and encourages people toward appreciate artwork. It could be

said, this situation will influence public in terms of visual arts education and contribute sophisticated people in terms of cultural and aesthetic. Also, beside this acquired acquisitions, it could be said, this kind of exhibitions positively gaining in terms of urban aesthetic as well, It could be explained that, exhibitions created in places could positively effect peoples visual and social living. Therefore, it could be said, outdoor exhibitions on account of attracting people who does not visit indoor exhibitions, on account of contributing to visual arts education, city planner, municipalities and non profit organizations should give areas to this kind of place and exhibitions.

**Keywords:** Outdoor Exhibition, Exhibition, Visual Arts Education, Urban Aesthetic, Visual Literacy.

## GİRİŞ

Doğal çevre ve kentler insanların yaşam döngüsü içerisinde varlıklarını sürdürdükleri yerlerdir. “Sanayi devrimi ile hız kazanan ve zaman içerisinde ihtiyaçların ön plana alınmasıyla olumsuz olarak şekillenen ve büyüyen kentlerin bazıları, estetik kaygıdan uzaklaşarak görüntü kirliliği ve bina yığınlarıyla oluşan yapılar bütünü haline gelmişlerdir” (Mercin ve Oduncu, 2016:309). Hâlbuki kentler, insanların temel gereksinimlerinden biri olan barınma ihtiyacını giderdiği alanlardan biri olduğu gibi, onun kültür-sanat hayatı, estetik yaşantısını düzenleyen ve ona katkı sağlayan alanları da içerisinde barındıran ortamlar olmalıdırlar. Çünkü insanlar içinde buldukları çevre ile sürekli etkileşim içindedir. Buldukları çevre onların birer yaşam alanları olabildiği gibi öğrendikleri, eğlendikleri, kendilerini ifade edebildikleri ve iletişim kurmak adına kullanabildikleri birer mekân da olabilmektedir. Özellikle iletişim kurma ve kendini ifade etme olgusunun, tarihi geçmişe bakıldığında yaşanılanların mağara duvarlarına resmedilmesiyle başladığı söylenebilir. Gördüklerini ve yaşadıklarını mağara duvarlarına aktararak, içinde buldukları toplum ile iletişim kurmayı amaçlayan insanlar, günümüzde birçok farklı teknik ve uygulama yanında bu amacı gerçekleştirmek için kalabalık ortamlarda, yani sokaklarda, caddelerde veya meydanlarda planlı sergiler düzenlemektedirler.

“Sergiler, sergilemeler, gösteriler, teşhirler, fuarların hepsi sergileme uzmanlarının birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan ortamlardır ve temelde aynı şeyi ifade ederler” (Demir, 2009: 53).

İlk sergilerin milattan öncesine dayanan tarihi bir geçmişi olduğu ve pazarlarda ürün satmak için düzenlendiği düşünüldüğünde, günümüz sergilemelerinin araştırma ve gözlem sonuçlarına göre şekillenen bilimsel bir disiplin haline geldiğini söylemek mümkündür.

Sanatçılar/tasarımcılar tarafından açılan sergileri, iç, dış mekân ve sanal sergiler şeklinde üç şekilde sınıflandırılabilir. İç mekân sergileri özel sergi salonları, binalar, müzeler, sanatçı atölyeleri, galeriler vb. eserlerin sergilenmesine müsait mekânlarda yapılırken, dış mekân sergileri ise genellikle insanların kalabalık olduğu açık alanlarda düzenlenmektedirler. Dış mekân sergileri bazen bir sosyal olaya veya ürün tanıtımına hizmet için gerilla tanıtım yöntemleri biçiminde sokak merdivenlerinde, umumi tuvaletlerde, bina giriş kapılarında, toplu ulaşım amaçlı oluşturulmuş duraklarda da yapılabilmektedir. Teknolojik olanakların getirdiği kolaylık ve hızlı erişim, son zamanlarda sanal sergilerin düzenlenmesine de yol açmıştır.

İç mekân, dış mekân ve sanal sergiler karşılaştırıldığında, üç farklı sergi türünün de kendi aralarında bazı avantaj ve dezavantajlara sahip oldukları söylenebilir. Sergilere katılım sayılarının azlığı, etkileşimin yeterli düzeyde olmaması, sergi açabilmek için mekânın doluluk durumuna göre sıra bekleme ihtimali, mekân ücreti veya sergi açanın eser verme zorunluluğu, temalı sergilerin farkındalık oluşturmada istenildiği kadar etkili olmasını engellemektedir. Ayrıca iç mekân sergileri, eğer insanların yoğun olarak ziyaret ettikleri alışveriş merkezleri, gar vb. yerlerde düzenlenecek bir özelliğe sahip değilse sergi mekânının bulunduğu yerin bilinmemesi ve bu tarz mekânlarda sergi ziyaret etme kültürünün beklendiği düzeyde olmaması gibi gerekçelerden dolayı ziyaretçi sayıları düşük kalmaktadır. İç mekân sergilerinin bu olumsuz olarak nitelendirilebilecek durumlarına karşılık dış mekân sergilerinin dezavantajı ise olumsuz hava koşullarına karşı korunmasız olması, değeri yüksek olan ve korunması zor olabilecek eserlerin sergilenmemesi, sergilerin uzun süreli olamamasıdır. Sanal sergiler yukarıda ifade edilen her iki sergi türünün olumsuzluklarını yaşamamasına rağmen

etkileşimli olmaması, eserlerin gerçek boyutlarıyla izlenememesi, teknolojik olanakların olmadığı durumlarda sergilerin ziyaret edilememesi gibi dezavantajlara sahip oldukları söylenebilir.

Sanat bireyin yaşamının bir parçasıdır. Ancak bireyin bunun farkına varması, ona karşı olumlu tutum geliştirmesi, ona değer vermesi, onu koruması ve tüketmesi sanatın yaşamasının en temel gereksinimlerindedir. İnsanların bu davranışları sergilemesinde sanat eğitimi önemli rol oynar. Fakat bazı toplumlar dışında farklı gerekçelerden dolayı sanatın hak ettiği yere ulaştığı söylenemez. Bu gereksinimi karşılamak için sanat eğitiminin sadece okullarda verilmesi yukarıda belirtilen kazanımları karşılamada yetersiz kalmaktadır: Sanat eğitimcilerinin bilgi, becerileri, öğretim yöntemleri, öğrenci ve velilerin sanat derslerine karşı tutumları, sanatın uygulandığı mekânlar, araç-gereç ve malzeme olanakları, öğrencilerin sınav kaygısı vb. gibi gerekçeler bunu sonucu doğurmaktadır.

Sanat eğitiminin istenilen düzeyde olması ve varlığını sürdürmesi, farklı ve özgün uygulamalar ile yöntemlerden yararlanılmasına bağlıdır. Bunlardan biri de sergilerdir. Sergiler bireysel olarak bir özgüven göstergesi olabildiği gibi, bir toplumun duygusal, sosyal, politik ve gereksinimlerinin insanlara aktarılmaya çalışıldığı özgün bir dildir aynı zamanda. Bu dilin paylaşıldığı yere bağlı olarak ulaştığı kitle önemlidir.

Toplumsal bir varlık olan insan, çevresiyle sürekli etkileşim içerisindedir. Çevrede olup bitenler, bazen doğrudan bazen de dolaylı yoldan insanların ilgi alanlarına girer. İnsanları hem doğrudan hem de dolaylı yoldan etkilemesi bakımından genel anlamda dış mekân, özel anlamda açık hava sergilerinin etkili olduğu söylenebilir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada açık hava sergilerinin görsel sanatlar eğitimi açısından önemi irdelemek bir ihtiyaç olarak görülmüştür.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı, açık hava sergilerinin görsel sanat eğitimi açısından önemini irdelemektir.

### **Bulgular ve Yorum**

İnsan eliyle insanlara hizmet etmesi için planlı alan ve mekânların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş olan kent olgusu, “gelişip dönüşmesi ve toplumsal beklentilere cevap verebilmesi için coğrafi konum, stratejik önem, tarihi doku, sosyal yapı, kültür-sanat merkezi, grafik tasarım ve buna bağlı olarak estetik değerlere dikkat edilmesi gereken” (Mercin, 2013:3) büyük ölçekli, sürekli gelişen ve büyüyen alanlardır. Bu alanlar içerisindeki yer alacak olan kültür sanat merkezleri ve açık hava sergileri bir kentin estetik görünümüne katkı sağlayan unsurlar olarak görülebileceği gibi, insanların estetik bilinç kazanması, eleştirel düşünmesi, toplumsal duyarlılığa sahip, toplumun değerlerinin farkına varan ve onları gelecek kuşaklara aktaran, kültürel mirasa saygı duyan ve onları koruyan bireylerin oluşmasına katkı sağlayacak öğrenim için son derece önemlidir. Çünkü Clover’in de (2015:304-309) belirttiği gibi, “kamusal alanlarda düzenlenecek açık hava sergilerinin insanlar üzerinde yenilikçi bir hareketi gerçekleştirerek insanları sosyalleştirdiği, eğitim seviyelerini arttırdığı, daha net bir ifade ile çevresel bir dil kazandırdığı ve bu dilin yaşadığımız bu son yüzyılın en önemli dili olduğu”dur. Bunun yanı sıra “Felix Gonzales Torres, topluma ulaşmak için kamusal mekânları tercih ettiğini; kent meydanlarının kalabalıkları, ürünleri, sembolleri bir araya getirdiğini ve yoğunlaştırdığını ifade etmiştir” (Akt: Sönmezalp, 2015:351).



## Dış Mekân Sergileri (Yurtdışı Örnekleri)



Görsel 1. Washington Square Outdoor Art Exhibition (<http://villagealliance.org/>)

Araştırma kapsamında ele alınan dış mekân sergilerinden biri her yıl Washington’da düzenlenen “Washington Square Outdoor Art Exhibition” adlı dış mekân sergisidir. “Washington Square Outdoor Art Exhibition” grafik tasarım, medya, resim, fotoğraf ve heykel eserlerini içermektedir. 2015 yılında 85. si düzenlenen “Washington Square Outdoor Art Exhibition” sergisinde eserleriyle yer alan sanatçı Barbosa (2015), dış mekân sergileri için, kimlerin, hangi görüşe sahip insanların, hangi yaştan, hangi ırktan olduğunu bilmediğiniz farklı grupları bir araya getiren bir sergileme anlayışı olduğunu ifade etmiştir. Bu açıklamaya göre açık hava veya dış mekân sergilerinin, insanların birbirleriyle kaynaşarak sosyalleşmesini, fikir alışverişinde bulunulmasını sağlaması yanında, dil, din, ırk, cinsiyet ve görüşü farklı olabilen insanları bir araya getirerek demokratik bir ortamın oluşmasına katkı yapabildiği görüşünde olduğu söylenebilir.



Görsel 2. Toronto Outdoor Art Exhibition (<http://www.arttoronto.ca/>)

Araştırma kapsamında ele alınan ikinci dış mekan sergisi ise 1965 yılından bu yana Batı Richmond Sokağı’nda gerçekleştirilen ve 2016 yılında 55. si düzenlenen “Toronto Outdoor Art Exhibition” sergisidir. 2016 yılında düzenlenen sergi etkinliğine katılımın 100.000 kişi olduğu tahmin edilmektedir. Katılımcıların sergi eserlerini gezmenin yanında, sergiyi oluşturan sanat eserlerinin materyalleriyle eserler üretmeleri, denemeler yapmaları, üretilen eserleri inceleyerek kendi eserlerini oluşturmaya çalıştıkları düşünüldüğünde, dış mekân sergilerinin toplum ile sanatsal anlamda etkileşiminin iç mekan sergilerine göre daha fazla olduğu, ayrıca, görsel sanatlar eğitimi açısından da toplumun bakış açısını olumlu yönde etkilediği söylenebilir (<http://www.torontooutdoorart.org/exhibition>).



Görsel 3. Sidney dış mekân sergisinde uygulamalı öğrenme (<https://www.youtube.com/>).



Görsel 4. Sidney dış mekân sergisinde uygulamalı öğrenme (<https://www.youtube.com/>).

Görsel 3 ve 4 'de Sidney' in merkezinde düzenlenen dış mekân sergisinde, sergiye katılan aile bireyleri, sergiyi gezdikten ve incelemeler yaptıktan sonra, sergideki eserlerin üretim malzemeleriyle basit yöntemler ve süreç aracılığıyla kendi eserlerini oluşturmaktadırlar. Bu yöntem sergiyi ziyaret edenlerin sanata duyarlılığını arttıracak gibi, kalıcı öğrenmeyi de gerçekleştirmiş olacaktır. Sanat eserine veya sanat eserinin üretildiği malzemeye dokunma eylemi, bireyin farklı duyu organlarını kullanarak etkileşimi arttırmış olacaktır. Mercin'in (2016) de belirttiği gibi, dokunma eylemini gerçekleştirmenin amacı, izleyicinin gözle göremeyeceği deneyimleri dokunarak yaşamasını sağlamaktır: Örneğin, eser sıcak mı, soğuk mu, pürüzlü mü, pürüzsüz mü? gibi.



Görsel 5. London Outdoor Exhibition, (<https://www.youtube.com/>).

Görsel 5’de ise Londra’da düzenlenen bir dış mekân sergisi ele alınmıştır. Burada sergileme bakımından diğerlerine göre daha farklı bir yol izlendiği görülmektedir. Halkın yoğun olduğu meydan veya alanlar dışında, burada olduğu gibi bazı sergilerin insanların yol güzergahı üzerinde olan veya sık kullanılan nesnelere üzerinde, yani şehrin farklı yerlerinde farklı disiplinlerde tasarlanmış eserlerle dış mekân sergileri gerçekleştirilmektedir. Bu sergilerin bir diğer farkı ise herhangi bir açılış gününün ve saatinin olmamasıdır. Sergilerde daha çok sosyal içerikli mesajların yer aldığı eserler sergilenmektedir. Örneğin Görsel 5. incelendiğinde, telefon kulübesinde şiddet içerikli bir konuyu ele alan afiş tasarımının sergilendiği görülmektedir. İnsanların sık kullandığı bir alan olan telefon kulübesinde sergilenen şiddet içerikli afiş tasarımının görsel gücünü arttırabilmek için, kulübenin camı kırılmış ve serginin bir parçası olarak hazırlanmıştır.



Görsel 6. Paris Açıkhava Sergileri (<http://en.parisinfo.com/>)

Açıkhava sergileri konusunda Fransa/Paris şehrinde farklı bir yöntem izlenmiştir. Bu farklılık, eserlerin müze bahçelerinde ve müzelerin çevrelerinde sergileniyor olmasıdır. Ziyaretçilerin sanat

galerine gitme zorunluluğunun ortadan kaldırılması amacıyla böyle bir yöntem ihtiyacı duyulduğunu açıklayan Forrest (2015), sergilerin tarihi bahçelerde yapıldığını, sadece yaz aylarında düzenlendiğini ve “Yaz Sanat Etkinlikleri” adı altında ziyaretçilere sunulduğunu ifade etmektedir.



Görsel 7. Paris Açık hava Sergileri (<http://en.parisinfo.com/>)

Görsel 7’ de Müzelerin buldukları sokaklardaki binaların duvarlarına sanatsal çalışmalar yapılarak, Paris’i ziyaret eden turistlerin ve yerlilerin, eserleri her an ve herhangi bir sokakta görebilmeleri amaçlanarak böyle bir çalışmanın başlatıldığı söylenmektedir

(<http://en.parisinfo.com/discovering-paris/themed-guides/paris-outdoors/culture-under-an-open-sky/art-goes-over-the-wall>).

Araştırma kapsamında yurtdışında düzenlenen dış mekan/açık hava sergileri genel olarak ele alındığında sergilerin, insanların yoğun oldukları yerler ile sık ziyaret ettikleri yerlerde düzenlendikleri; ziyaretçilerin sergide zaman geçirmeleri ve eserler ile doğrudan iletişim içinde olabilmeleri için bazı sanatçılar sergilerinde eserlerin hammaddelerini de bulundurarak ziyaretçilerin üretim yapmalarına imkân sağladığı için sergilerde etkileşimli öğrenmenin gerçekleştiği, sergiyi her kesimden insanın ziyaret ettiği, kalıcı öğrenmenin gerçekleştiği yöntemlerin kullanıldığı, ziyaretçi sayılarının yeterli düzeyde olmasından dolayı serginin amacına ulaşmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Bu sergilerde özel bir hedef kitlenin olmaması, o anda orada bulunan, oradan geçen insanların sergiye katılımlarının olması dış mekân sergilerinin toplumsal anlamda oldukça önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

## Dış Mekân/Açık Hava Sergileri (Yurtiçi Örnekleri)



Görsel 8. “Çocuk İstismarı Konulu Afiş Tasarımı” Projesi Açık Hava Sergisi. Kütahya.

Araştırma kapsamında yurtiçi dış mekân/açık hava sergileri bağlamında ele alınan ve incelenen ilk sergi 2010 yılında Kütahya İl Emniyet Müdürlüğü ve Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü İşbirliği ile gerçekleştirilen “ÇOCUK İSTİSMARI KONULU AFİŞ TASARIMI” Proje Sergisidir. Sergi 2010 yılında sosyal içerikli bir konu olan “çocuk istismarı” konusunda farkındalık oluşturmak, aileleri, çocukları ve diğer insanları bilinçlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Kütahya İl Emniyet Müdürlüğü ve Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü işbirliği ile önce konu bağlamında ödüllü bir yarışma gerçekleştirilmiş, yarışmada dereceye giren ve sergileme alan afişler bu sergide yer almıştır. Sergi Kütahya'nın trafiğe kapalı olan ve alışveriş merkezlerinin bulunduğu sokağın girişinde gerçekleştirilmiştir. Kütahya halkı için yeni bir sergi anlayışı olarak kabul edilen, her kesimden insanın ilgisini çekmiş ve izlenmiştir. Sergiyi izleyen insanların görüşlerini yazabilecekleri bir defter alanda bulundurulmuştur. Gönüllü olarak sergi hakkındaki görüşlerini bu deftere yazmaları beklenen insanlar, sergiden çok etkilendiklerini, çocuk istismarı konusunun bildiklerinden çok daha farklı unsurları içerdiğini gördüklerini, tasarımların çok anlamlı olduğunu, sergiyi izlemek için gelmedikleri bu sokakta böyle bir etkinliği görünce zaman ayırıp bu sergiyi gezdiklerini ifade eden yazılar yazmışlardır. Bu sergiyi düzenleyenlere içten teşekkür ettiklerini de ayrıca belirtmişlerdir. Sergi süresince izleyicilerin tasarımların karşısında durarak yorumlar yaptıkları ve tasarımları uzun uzun izledikleri gözlemlenmiştir. Bu bulgulara göre, bu serginin “çocuk istismarı” konusunda farkındalık oluşturduğu ve insanların eleştirel düşüncelerini sağladığı söylenebilir.



Görsel 9. “Çocuk İstismarı Konulu Afiş Tasarımı” Projesi Açık Hava Sergisi. Kütahya.



Görsel 10. “Mahallede Sanatsal Karşılaşmalar (<http://kadikoylife.com/>).

Türkiye’deki açık hava sergileri bağlamında ikinci olarak ele alınan dış mekan/açık hava sergisi, İstanbul Moda’ da 5-17 Mayıs 2016 tarihinde Red Bull Art Around desteği ile düzenlenen “Mahallede Sanatsal Karşılaşmalar” adlı açık hava sergisidir. Ziyaretçilere birer sanat haritası dağıtılması ve ziyaretçilerin bu haritalarla eserlere ulaşarak keşfe çıkmaları şeklinde tasarlanan sergi, diğer açık hava sergilerine göre farklı ve ilginç özelliği ile öne çıkmaktadır. Bu serginin projenin küratörlüğünü yapan Amira Akbıyıkoglu, sergiyi “İstanbulluları sanatla buluşturacak etkinlik” olarak ifade etmektedir (Bozkurt, 2016). Serginin belirli bir mekanda toplanmayıp da farklı alanlara dağıtılması, izleyicinin

sergiye gitmesi yerine serginin izleyicinin ayağına gelmesi gibi bir anlayışı ortaya koyan ilginç bir tasarım olduğu söylenebilir. Ayrıca sergi görsellerinin kent dokusunu olumsuz etkileyebilecek görüntüleri barındıran bina yüzeylerine yapılması, kentin estetik görünümüne de katkı sağladığı ifade edilebilir. Bu etkinlik sanatın heryerde olabileceğini göstermesi bakımından da önemlidir.



Görsel 11. “Top, Polonya’da Dört Köşe” ([http://egeninsesi.com/75297-ve\\_top\\_polonyada](http://egeninsesi.com/75297-ve_top_polonyada))

Türkiye’nin İzmir şehrinde açık hava sergileri genel olarak Kordon alanında düzenlenmektedir. Şehrin en yoğun olduğu ve turistler tarafından da en çok ziyaret edildiği bilinen bu bölgede sergilerin düzenlenmesindeki amacın, katılımın yüksek olabileceği düşüncesidir. 2012 yılında Avrupa Futbol Şampiyonası dolayısıyla İzmir’de Akgün Akova ve Gülden Akıncı tarafından “Top, Polonya’da Dört Köşe” adlı fotoğraf sergisi düzenlenmiştir. Sergiye iki ülkenin farklı şehirlerinden insanların katılımıyla, farklı kültürlerin sosyalleşmesi, etkileşimde bulunularak, kültürel bilgi alışverişi sağlanmıştır. Dolayısı ile açık hava sergileri ile daha büyük organizasyonlar gerçekleştirilebilir, farklı kültürlerin bir araya getirilmesi ve etkileşim içinde olabilmeleri konusunda daha etkili imkânlar sağlanabilir ([http://egeninsesi.com/75297-ve\\_top\\_polonyada](http://egeninsesi.com/75297-ve_top_polonyada)).



Görsel 12. “Elgiz Müzesi Açık hava Heykel Sergisi” (www.themaggar.com/).



Görsel 13. “Elgiz Müzesi Açık hava Heykel Sergisi” (www.themaggar.com/).

Görsel 12 ve 13’te, Türkiye’deki açık hava sergilerinden farklı bir örnek olarak, Elgiz Müzesi, İstanbul Maslak’ta “Terasta Açık hava Sergisi” konseptiyle alternatif bir sanat durağı sunmaktadır. 2012 yılında başlatılan etkinlikle, halkın tüm kesimine açık olarak düzenlenen, terasta sergileme konsepti 1500 metre karelik bir alandan oluşmaktadır. Maslak’ta her geçen gün binaların yükselmesi, nüfusun artması, sanatın gerekliliğini arttırmıştır. Terasta sergilenen tüm yapıtlar olağandışı espasla, gökdelenlerin gölgesinde ziyaretçilerini ağırlamaktadırlar. Serginin en önemli özelliklerinden bir diğeri ise, izleyicileri izleyici olmaktan çıkarıp, eser ile bütünleştirerek deneyimin bir parçası haline getiriyor olmasıdır (<http://www.themaggar.com/elgiz-muzesi-ufuk-hatti-sergisi/>).

Türkiye’de henüz düzenli olarak dış mekân sergilerinin yapıldığı söylenmez. Genellikle büyük şehirlerde açılan dış mekân/açık hava sergileri ise bir takım gönüllü sanatçılar veya öğrenciler tarafından düzenlenmektedir.

## Sonuç ve Öneriler

Açık hava sergilerinin, görsel sanatlar eğitimi açısından önemini irdeleyen bu araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Yurtiçinde açılan dış mekân sergileri ile yurtdışında açılan dış mekân sergilerinin genel olarak halkın yoğun olduğu veya sık ziyaret ettikleri mekanlar olduğu; sergilere toplumun her kesiminden ve yaştan insanların katıldığı görülmüştür. Dış mekan/açık hava sergilerinin bu yönüyle iç mekan sergilerinden ayrıldığı anlaşılmaktadır.
- Dış mekân/açık hava sergilerinde sergi açan sanatçıların bazılarının izleyicileri farklı deneyimlerle buluşturmak ve eserleri daha iyi kavramalarını sağlamak ve ziyaretçilerin sergide zaman geçirmeleri ve eserler ile doğrudan iletişim içinde olabilmeleri için bazı sanatçılar sergilerinde eserlerin hammaddelerini de bulundurarak ziyaretçilerin üretim yapmalarına imkân sağladığı için sergilerde etkileşimli öğrenmenin gerçekleştiği, sergiyi her kesimden insanın ziyaret ettiği, kalıcı öğrenmenin gerçekleştiği yöntemlerin kullanıldığı, ziyaretçi



sayılarının yeterli düzeyde olmasından dolayı serginin amacına ulaşmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Bu sergilerde özel bir hedef kitlenin olmaması, o anda orada bulunan, oradan geçen insanların sergiye katılımlarının olması dış mekân sergilerinin toplumsal anlamda oldukça önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

- c. Toplumun sanat eserleriyle bir araya gelmeleri, sanatçının gözünden görebilmeleri, toplumda görsel sanatlar algısını arttıracak, objeleri birçok yönüyle görebilmeyi, yorumlayabilmeyi elde edebileceklerdir. Dolayısı ile dış mekân sergilerinin toplumun her kesimini sanatsal ve sosyal anlamda etkilediği düşünüldüğünde, görsel sanatlar eğitimi almamış kitlelerin dahi bu tür sergiler ile kendilerini bireysel anlamda sanatsal açıdan geliştirebilecekleri söylenebilir.

Açık hava sergilerinin, görsel sanatlar eğitimi açısından önemini irdeleyen bu araştırmada elde edilen sonuçlara göre aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

- a. Dış mekân sergilerinin toplum üzerindeki görsel sanatlar eğitimi açısından olumlu etkileri düşünüldüğünde, belediyelerin, bazı kamu kurumlarının (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler vb.), sanatçıları ve küratörleri bu yönde teşvik etmeleri ve özellikle belediyelerin sanatçılara, halkın uğrak olduğu bölgelerde sergi açabilme imkanı sağlamalıdır.
- b. Belediyeler, kentlerde meydan kültürü ve buna bağlı olarak kültür ve sanatın icra edilebileceği mekânlar oluşturmalı, yeni imara açılacak bölgelerde de bu anlayışı yerine getirecek şehir planlamaları yapmalıdırlar.

## KAYNAKÇA

AYAYDIN, A., VURAL, D., TUNA, S., YILMAZ, M., (2011), **Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi**, Editörler: Alakuş, A.O. ve L. Mercin, Pegem Akademi, 2. Baskı, Ankara.

CLOVER, E. Darlene, (2015), Adult Education for Social and Environmental Change in Contemporary Public Art Galleries and Museums in Canada, Scotland and England, **International Journal of Lifelong Education**, Vol:34, Iss:3, pp:300-315

MERCİN, Levent (2013), Çevre ve Kent Estetiği Açısından Grafik Tasarımın Önemi, **Ulakbilge**, Cilt:1, Sayı:1.

MERCİN, Levent ve Semih, ODUNCU, (2016), “Kentleri Oluşturan Binalardaki Duvar Resimlemelerinin Öğrenciler Üzerindeki Etkisi”, **1. Uluslararası Kent Estetiği Sempozyumu, Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları**, Samsun 25-27 Mayıs, Samsun.

MERCİN, Levent vd., (2016), “Sosyal Bilgiler Öğretimi”, Ankara. Bölüm Yazarı. Editör: Selçuk ŞİMŞEK

SÖNMEZALP, Hatice Suna, (2015), Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı-Mimari Mekân Birlikteliği Üzerine, **Sanat Yazıları**, Sayı:33, ss.335-358.

## İnternet Kaynakları

Art Goes Over the Wall (2015), <http://en.parisinfo.com/discovering-paris/themed-guides/paris-outdoors/culture-under-an-open-sky/art-goes-over-the-wall>, (13.09.2016).

BARBOSA, Tracy Silva (2015), 85th Washington Square Outdoor Art Exhibition, CBS New York Interviewing, [https://www.youtube.com/watch?v=77d\\_xwJ2qlA](https://www.youtube.com/watch?v=77d_xwJ2qlA) (01.08.2016).

BOZKURT, Ekin (2016), Moda'da Açık Hava Sergisi: "Mahallede Karşılaşmalar" ,<http://www.arkitera.com/haber/26849/modada-acik-hava-sergisi--mahallede-karsilasmalar/%3Ca+href%3D> (01.07.2016).

DEMİR, Çiğdem (2009), Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri, [http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2\\_cigdem.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cigdem.pdf) (05.08.2016).

Elgiz Sanat Müzesi (2015) “Ufuk Hattı Sergisi Açık Hava Sergisi”, <http://www.themaggar.com/eligiz-muzesi-ufuk-hatti-sergisi/> (13.09.2016).

Sculptures at Barangaroo Reserve The outdoor exhibition at the center of Sydney (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=S3nSYqV1V9k> (01.08.2016).

“Top, Polonya’da Dört Köşe” (2012), [http://egeninsesi.com/75297-ve\\_top\\_polonyada](http://egeninsesi.com/75297-ve_top_polonyada) (13.09.2016).

TOPRAKKAYA, Kadir (2011), Sertaç Kayseriliolu’dan Çanakkale Savaşı Açık Hava Sergisi, <http://www.anadoluyakasi.net/sertac-kayseriliolu%e2%80%99ndan-canakkale-savasi-acik-hava-sergisi/> (01.07.2016).

TOPRAKKAYA, Cenay (2016), Moda açık hava sergisine dönüşecek, [http://kadikoylife.com/MODA\\_ACK\\_HAVA\\_SERGISINE\\_DONUECEK/8561](http://kadikoylife.com/MODA_ACK_HAVA_SERGISINE_DONUECEK/8561) (01.07.2016).

55th Toronto Outdoor Art Exhibition, (2016), <http://www.torontooutdoorart.org/exhibition> (05.07.2016).

Varda Köprüsü'nde açık hava fotoğraf sergisi, (2015), <http://dogruhaber.com.tr/haber/163388-varda-koprusunde-acik-hava-fotograf-sergisi/> (04.07.2016).

## TÜRK GRAFİK TASARIM TARİHİNDE KADIN İLLÜSTRATÖRLER: YİRMİNCİ YÜZYILDAN YEDİ ÜSLUP

Güllü YAKAR

Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

### ÖZET

Araştırmanın temel amacı yaklaşık olarak 50 yıl öncesine kadar özellikle Türkiye’de erkek-egemen bir çalışma alanı olarak yapılmış ve kadın çalışanların sayıca az olduğu grafik tasarım alanında; kadın tasarımcıların rollerini vurgulamaktır. Profesyonel ve sosyal alanlardan reklam imgelerine kadar birçok konuda cinsiyet ve eşitlik kavramlarının irdelendiği bir dönemde, kadınların tasarım tarihinde varlıklarına dikkat çekmek bu bağlamda önemli görülmüştür. Araştırmanın bir diğer amacı bu tasarımcıların üsluplarına ilişkin ipuçları oluşturarak Türk grafik tasarım tarihi konulu kaynaklara referans teşkil etmektir. Araştırma, 20. yüzyılın ikinci yarısında yaptıkları illüstratif çalışmalarıyla alanyazına geçmiş sanatçı/tasarımcılarla sınırlandırılmış; sanatçı/tasarımcıların bu çalışmalarındaki teknik ve üsluplarını betimleyecek açıklama ve örnekler yer verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** İllüstrasyon, resimleme, illüstratör

## WOMEN ILLUSTRATORS IN TURKISH GRAPHIC DESIGN HISTORY: SEVEN STYLE FROM THE TWENTIETH CENTURY

### ABSTRACT

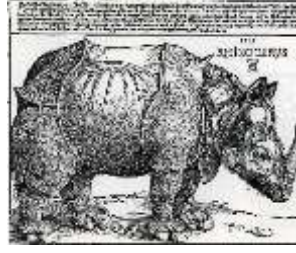
The main purpose of research to emphasize the role of women designers in graphic design which a line of business that structured as a male-dominated and fewer women employee especially in Turkey about 50 years ago. In this context it was considered important to draw attention to the presence of women in design history at such a period that are being examined gender and equality concepts in many areas ranging from professional and social fields to advertisement images. Another purpose of the research is to constitute reference about Turkish graphic design history resources by creating clues to these designers’ styles. The research is limited to artists / designers who take place in literature with their illustrative works in the second half of 20th century; statements and examples had been included to describe artists’/designers’ techniques and style.

**Keywords:** Illustration, limning, illüstrator

### 1. GİRİŞ

Türkçe’de “resimleme” karşılığı ile kullanılan illüstrasyon; bir fikri, metni açıklamak, ifadesini güçlendirmek ya da izleyiciye ipuçları sunmak üzere kurgulanan görsel betimlemelerdir. İllüstratif ifade kavramı genellikle detaylı ve gerçekçi resimlemeler olarak ele alınmaktadır. Ancak şematize/stilize çizimler, fotografik ya da tipografik öğeler, kolaj, özgün baskı eserler de kullanılabilir. İllüstratif çalışmaların türleri ve özellikleri kısaca şu şekilde açıklanabilir: yayın illüstrasyonları destekleyici-merak uyandırıcı, bilimsel ve teknik illüstrasyonlar açıklayıcı-vurgulayıcı, reklam illüstrasyonları dikkat çekici-satın almaya teşvik edici olmalıdır.

İllüstrasyon yüzyıllar boyunca grafiksel düzenlemelerde yegâne betimleyici öge olmakla birlikte, fotoğrafın yaygınlaşmasından sonra kullanımı azalmıştır. Fotografik baskı maliyetinin yüksek olması ve anlatım bakımından yetkin görülmemesi gibi sebeplerle 20. yüzyılın ilk yarısına kadar illüstratif tasarımlar kullanılmaya devam edilmiş, 21. yüzyılda illüstrasyon spesifik alanlarda kullanılır hale gelmiştir.



Şekil 1. Dürer, ağaçbaskı tekniği ile yapılmış kitap illüstrasyonu, 1515 (Becer, 1999: 93)

İllüstratif anlatım biçimleri çağlar boyunca değişerek yetkinliğe ulaşmış, ulusal ve kültürel nitelikler bu üslupların şekillenmesinde etkili olmuştur. Avrupa ülkeleri renk, perspektif ve figür kullanımı bakımından detaylı ve çoğaltıma uygun üsluplar yaratırken, Osmanlı’da bu ifadeye en yakın anlatım olarak minyatür kabul görmüştür. Akdenizli (1999: 62) Osmanlı’da kitap illüstrasyonlarına ilk örneklerden biri olarak; 15. yüzyılda Amasya’da Sabuncuoğlu Şerefeddin tarafından hazırlanan Cerrahiyetü’l-Haniye adlı tıp kitabını göstermiştir. Kitapta renkli minyatür ve resimlerle cerrahi yöntemlerin betimlenmesi, Türk bilim tarihinde bir ilk niteliğindedir (Canda, 2005: 97).



Şekil 2. “Cerrahiyetü’l Haniye” illüstrasyon (Sarı, 2008: 31)

15. yüzyılda Gutenberg’in geliştirdiği baskı teknolojisi Avrupa’da yayıldıktan yaklaşık 50 yıl sonra günümüz Türk topraklarında yaşayan azınlıklarca kullanılmaya başlanmış; ancak ilk Türk basımevinin kurulması 18. yüzyılda Said Çelebi ve saray müteferrika ağalarından İbrahim Efendi’nin işbirliği ile gerçekleşmiştir. İlk resimli kitap olarak basılan “Tarih-i Hind-i Garbi” bu işbirliğinin ürünüdür.



Şekil 3. “Tarih-i Hind-i Garbi” illüstrasyon (Becer, 1999: 113)

Cumhuriyet’in ilanını takip eden dönemde planlanan kültürel atılımı teşkil etmek, yeni alfabeyi öğretmek gibi amaçlarla basım-yayın faaliyetlerinin artırılması, illüstrasyon örneklerinin de çoğalmasını sağlamıştır. Ancak Türk grafik tasarım tarihi konusunu içeren kaynaklar incelendiğinde, kadın tasarımcıların nispeten sayıca az olduğu tespit edilmiş; özellikle grafik tasarım eğitiminde kullanılan kaynaklar incelenerek sayısal eşitsizlik betimlenmeye çalışılmıştır.

MEB’in mesleki ve teknik eğitim kurumlarındaki öğrenciler için hazırladığı “Türk Grafik Sanatı Tarihi” adlı bireysel öğrenme materyalinde, illüstrasyon alanında çalışan/illüstrasyonun gelişmesine katkıda bulunan isimler Mesut Manioğlu, Ayhan Akalp, Namık Bayık, Selçuk Demirel, Bülent Erkmen, Hakkı Mısırlıoğlu, Nazan Erkmen, Emre Becer olarak belirtilmiştir (MEB, 2012: 12). Burada kadın illüstratör olarak yalnızca Nazan Erkmen’in adının geçtiği görülmektedir. Yine MEB Güzel Sanatlar Liseleri için hazırlanan ders kitabında (Uçar ve diğ. 2009: 20-21) Nazan Erkmen haricinde aynı isimlerin çalışmalarına yer verildiği görülmektedir. Yurdakul’un araştırma ve önsözü ile hazırlanan Türk grafik tasarımının tarihçesi arşivinde Ebuuziyya Tefvik, Münif Fehim, İhap Hulusi

Görey, Sait Maden, Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş, Bülent Erkmen, Sadık Karamustafa gibi tasarımcı/illüstratörler arasında yalnızca *Mürşide İçmeli*'ye yer verdiği görülmektedir (Yurdakul, 2002).

## 2. YÖNTEM

Araştırmanın temel amacı Türk grafik tasarım tarihinde kadın tasarımcıların rollerini vurgulamak ve üsluplarına ilişkin ipuçları oluşturarak ilgili kaynaklara referans teşkil etmektir. Bu doğrultuda, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden belgesel (doküman) incelemesi kullanılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Bu analiz, tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek 2013: 217).

Alanyazında, Cumhuriyet dönemi öncesinde çalışan kadın tasarımcı/illüstratör bulunmaması sebebiyle; araştırma 20. yüzyılın ikinci yarısında yaptıkları illüstratif çalışmalarıyla alanyazına geçmiş kadın sanatçı/tasarımcılarla sınırlandırılmıştır. Araştırma dahilinde yayın ve reklam alanlarında yapılan çalışmalar, teknik ve üslup bakımından incelenmiş; özgün baskı, resim gibi eserler ve bunlara yönelik üslup değerlendirmesi çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.

## 3. BULGULAR

Ulaşılan veriler derlenerek; eser ve üslupları ile farklılaşan yedi illüstratör, doğum tarihlerine göre kronolojik olarak sıralanmış ve çalışmaları incelenmiştir.

### 3. 1. Sabiha Rüştü Bozcalı (1904-1998)

Cumhuriyet tarihinin ilk profesyonel kadın grafik tasarımcısı olan Sabiha Rüştü Bozcalı; editoryal illüstrasyonların yanı sıra reklam illüstrasyonları da yapmıştır. İlk reklam illüstrasyonları 1930'ların sonlarında çalışmaya başladığı İnhisarlar İdaresi (TEKEL) için hazırladığı sigara ambalajı, etiket, fuar panoları ve takvimlerdir. 1950'lerin başlarında Reklam Moran'da çalışmaya başlamış; ilan, afiş gibi tasarımlar hazırlamıştır.



Şekil 4. “Yapı ve Kredi Bankası” broşürü illüstrasyonu (1953)  
(Bozcalı, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği)

Reklam illüstrasyonlarında figür tiplmeleri ve çizim teknikleri değişkendir. Dönemin yaygın beğenisine uygun “Pin-up kızı”<sup>1</sup> kavramının naif bir versiyonuyla resmettiği kadın figürü (Şekil 5) ve tipik Türk kadını figürü (Şekil 6) arasındaki üslup farkının; ürün, hedef kitle ve reklamın yayımlandığı mecranın özelliklerine göre düzenlendiği düşünülebilir.

<sup>1</sup> “Pin-up (iğnele-as) kızı” kavramı 1930'lar Amerikan reklamcılığında poster, takvim gibi basılı reklamlar/promosyon ürünlerinde kullanılan cezbedici kadın görüntülerinden türetilmiştir (Fişekçi, 2007: 19-20).



Şekil 5. Bristamin losyon reklamı      Şekil 6. Vim deterjan reklamı (Hürriyet Gazetesi)  
(Bozcalı, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği)

Reklamlarında kullandığı portreler “havy illüstrasyon”<sup>2</sup> (Dursun, 2013: 113-116) adı verilen gerçekçi üsluba yakın niteliktedir (Şekil 7). Bozcalı illüstrasyonlarında görülen bu yabancı etki; minyatür haricinde o güne kadar ulusal bir görsel betimleme üslubunun yerleşmemiş olması ile açıklanabilir. Konuya ilişkin olarak, dönemin en önemli temsilcilerinden İhap Hulusi ve Kenan Temizan’ın Almanya’da çalışmasının, Mithat Özar’ın Fransa’da resim eğitimi almasının; tasarımlarında bu ekollerden izler görülmesi örnek gösterilebilir (Akdenizli, 2008: 89-95).



Şekil 7. Squibb Firması ilanı (Bozcalı, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği)

Bozcalı’yı ilk kadın illüstratör olarak niteleyen Toros (1984: 43), 1949 yılında üstlendiği Milliyet gazetesi ressamlığının onu kısa zamanda basında imzası aranır bir illüstratör haline getirdiğini belirtmektedir. Bu çalışmaların önemli bir bölümü, Reşad Ekrem Koçu’nun yazdığı “Türk Zaferleri” adlı gazete ilavesi için gerçekleştirilen editoryal illüstrasyonlardan oluşmaktadır. Çizimler, gazetenin basım tekniği sebebiyle tarama çizgileri ile oluşturulmuş tramlarla<sup>3</sup> tonlandırılmıştır. Çoğunluğunu Türk tarihi konulu kitapların oluşturduğu illüstrasyonları arasında çocuk kitapları da (Şekil 9) yer almaktadır.



Şekil 8. “Türk Zaferleri” (yaz.: Koçu, 1955)      Şekil 9. “The Turkish Twins” (yaz.: Uçuk, 1956)

“Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada bir kadın olarak var olmak, dönemin ruhu açısından misyoner bir tavır. Osmanlı’nın aristokrat ailelerinden gelip ayrıcalıklı bir yaşama sahip olan Bozcalı, basın-yayın ressamlığında öncü bir rolü tercih ederek imtiyazlarını riske eder. Kendisinden önce karikatür alanında Fatma Zehra, Melihâ Fuat gibi kadın sanatçılar basın-yayın dünyasında kısa ömürlü olmuşken, Bozcalı’nın illüstrasyon alanında süreklilik arz eden çabası mücadeleci bir tutum olarak ele alınmalı (İşli ve Durmaz, 2016: 6)”.

<sup>2</sup> Havy illüstrasyon 20. yy. başlarındaki Amerikan reklamcılığında gerçekçi ve albenili figürler, canlı renkler kullanan üslup. Pop-Art’ın sıklıkla başvurduğu ve hicvettiği imgeler yaratmıştır.

<sup>3</sup> Görüntüdeki renk ve ton farklılıklarını tek renge indirgeyen nokta, çizgi ya da dokular.

### 3. 2. Mürşide İçmeli (1930-2014)

İçmeli, çocuk kitapları ve afişlerinde illüstratif anlatım kullanmıştır. Çocuk kitabı illüstrasyonlarında kompozisyon sınırlarına kadar dayanan çok sayıda figürle, kalabalık kurgular yaratmıştır. Guaj benzeri örtücü bir boya kullandığı bu çalışmalarda doygun tonda renklere yer vererek, çocuk kitaplarında çok yaygın görülen pastel renk kullanımının dışına çıkmıştır. Figürler “çağdaş mekanını bulmuş, çevresiyle uyumlu, mutlu ve güler yüzlü kent çocuğu” olarak tanımlanmıştır (Soydan, 2014: 45). Figürlerin yerleşiminde, perspektif ve mekanın ifadesi bakımından şematik dönem çocuk resimlerine benzer naif nitelikler görülmektedir: birden fazla yer çizgisine yerleştirilmiş figürler, aynı kompozisyon içinde farklı bakış noktaları gibi. Özellikle çocuk figürlerinde yüzlerin en-boy oranı bakımından genişletilip karikatürize edilmesi, İçmeli çocuk kitabı illüstrasyonlarında belirleyici niteliklerdir.



Şekil 10. “23 Nisan Çocuk Bayramı’na Çağrı” kitabı illüstrasyonları (yaz.: Aslan, 1985: 7, 14)

Afişlerinde kurguyu istiflenmiş figürlerle oluşturmuştur. Bu çalışmalarda şematize edilmiş beden ve yüz imgeleri kullanan İçmeli; imgeleri renk, yön, ifadede zıt ve ayna yansıması biçiminde simetrik olarak yerleştirmiştir. Özkal bu imgelerle verilen mesajı (1994: 81) “hayatın karmaşık/sahte yönleri, iyi ve kötünün-güzel ve çirkinin karşıtlığını yansıtmak” olarak yorumlamış, Soydan (2014: 45) “sıkışmış, daralan alanların biçimsel sınırlılıkları içinde yer alan figürlerin insan yığınlarının yazgılarını sorgular gibi” gördüğünü ifade etmiştir.



Şekil 11. “Carmina Burana” opera afişi, ’79-’80  
(Özkal, 1994: 81)



Şekil 12. “Giselle” bale afişi, ’78-’79  
(Yurdakul, 2002)

### 3. 3. Ayla Çınaroğlu (1939- )

Yazdığı çocuk kitapları için illüstrasyonlar hazırlayan Çınaroğlu’nun bu çalışmalardaki baskın tarzı; farklı renk-dokularda parçalarla oluşturulan kolaj benzeri görüntülerdir. Ton farklılıkları kolaj parçalarının renkleri ile yaratılmış, ışık-gölge ya da parlama gibi detaylar kullanılmamıştır. Bu gibi hacimlendirici unsurlara yer verilmemesi, görüntüyü tek boyutlu kılmaktadır. Figürler aşırı derecede stilize edilerek organik/ geometrik biçimlere indirgenmiştir.



Şekil 13. “Minik Yeşil Kurbağa” kapak  
(yaz.: Çınaroğlu, 2003)



Şekil 14. “Minik Yeşil Kurbağa” iç sayfa  
(Uluğ ve Bayraktar, 2014: 35)

Çoğunlukla beyaz renkte yalın arka planlar ve zemin algısı yaratacak az sayıda ön plan figürü kullanılan kompozisyonlarda perspektif etkisi görülmemektedir. Figürün yerleştirildiği zeminin gösteriminde sürekli tek tip çizgilere yer verilmiş, doku dikkat çekici bir tasarım ögesi olarak kullanılmıştır.



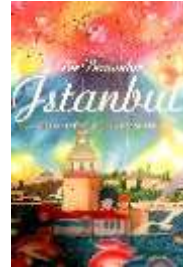
Şekil 15. “Yedi Kapılı Kent” çocuk kitabı kapağı (yaz.: Çınaroğlu, 2010)

### 3. 4. Nazan Erkmen (1945- )

Kitap resimlemelerinin yanı sıra aktüel ve kültürel dergilerde şiir ve öykü resimlemeleri yayımlanan Erkmen; illüstrasyonlarında tek renk ile taramalar ve air brush tekniği ile renklendirmeler yapmıştır. Anadolu halk öyküleri konulu kitaplara resimlemeler yapması sebebiyle masalsı, fantastik öğeler kullanmıştır -bu kullanımın üslubuna ilişkin bir ipucu haline gelmesi, kendi adına tasarladığı exlibris<sup>4</sup>lerde görülmektedir-. Birçok figür ve arka plan elemanlarından oluşan kalabalık kompozisyonlarında, minyatür benzeri perspektifsiz bir yapı dikkati çekmektedir.



Şekil 16. “Bir kumru konmuştu kulesine, gördüm.” şiir illüstrasyonu (yaz.: Hayyam, 2004: 31)



Şekil 17. Kitap kapağı illüstrasyonu (yaz.: Yüce, 2010)

Mavinin en baskın renk olduğu Erkmen illüstrasyonlarında, renklerin en doygun tonlarından açık tonlarına yumuşak bir geçiş görülmektedir. Formlar kıvrımlı çizgilerle, konturlar nispeten açık renkte ince hatlarla ifade edilmiş; renk ve kurgu yardımıyla düşsel imgeler yaratılmıştır. Başbuğu (2007: 157) Erkmen'in coşkulu ve hareketli figürler, dokusal zenginlikler kullandığını; renklerin “parlak bir ışıkla çevrelenmiş sevimli, mutlu, umut dolu” bir etki yarattığını ifade etmiştir.

### 3. 5. Can Göknil (1945-...)

Türkiye’de ilk resimli çocuk kitabının<sup>5</sup> yazarı ve illüstratörü olan Göknil; “değiştirilmiş, olağandışı biçimlerle karakterize edilmiş kendine özgü bir üslup” (Bassa ve Ural, 2002: 33) sahibi olarak nitelendirilmiştir. Renkli ve kurşun kalem, çini mürekkebi gibi malzemeler kullanmakla birlikte “doğallığı ve saflığı” (Göknil, 2010: 50) sebebiyle temelde suluboya tekniği ile çalışmalar yapmıştır. Tekniğin kendine has etkisi<sup>6</sup>, renklendirmelerin birbirlerinin alanlarına taşması ve figürlerin yuvarlak hatlı oluşu; resimlemelere ilgi çekici bir etki kazandırmaktadır. Konturlar renk ve çizgi tipi ile nispeten

<sup>4</sup> Exlibris: Bir kişinin kütüphanesindeki kitaplara aidiyet mührü olarak basılmak üzere, o kişiyi tanımlayacak imgelerle oluşturulan etiket boyutunda tasarım. Temel işlevi zamanla terkedilerek, özgün baskı sanatı içinde bir alt tür haline gelmiştir.

<sup>5</sup> Kirpi Masalı (1973): Çeviri ya da uyarlama olmayıp anadilde yazılmış ilk resimli çocuk kitabı.

<sup>6</sup> Suluboya tekniğinin ışık-gölge oyunlarına olanak vermesi, resimlerin canlı-parlak renklerde olması sebebiyle; çocuklar için ilgi çekici görüldüğü ve samimi bir etki yarattığı belirtilmiştir (Mardi, 2006: 141).



yumuşak etkidedir. İnsan ve hayvan figürleri tombul ve geniş(letilmiş)tir, zemini oluşturan arka plan figürleri çarpıtılarak bozumsanmış ve gerçeküstü bir perspektif elde edilmiştir.



Şekil 18. “Bilmeceler ile ABC” kitap kapağı  
(yaz.: Göknil, 2004)



Şekil 19. Kokuşuk Arkadaş” illüstrasyon  
(yaz.: Göknil, 2016: 13)

İllüstrasyonlarında yarattığı tipler ve renk tercihini, diğer sanatsal çalışmaları hakkındaki ifadeleri ile açıklamak mümkündür: “Ben hep ilksel tarafla ilgiliyim. Primitif art dediğimiz zaman formlar çok basitleşmiş, biraz oyuncaksallaşmış gibi oluyor. Mesela idollere baktığımızda bunu açıkça görüyoruz. O ilksellik çocuksu olmaktan gelir... ilksel inançların da böyle bir çocuksu tarafı var. Bir de şişkoluk daha çok boyanabilir ve daha kuvvetli bir ifade oluyor... dümdüz bir şey yerine dolgun bir görünüş... mavi renk huzurlu geliyor (Özgür, 2006: 159, 161).

Göknil “Kirpi Masalı” adlı kitabının Türkçe ve Almanca-Hollandaca baskılarında kullanılan illüstrasyonların farklı olduğunu belirterek şu açıklamayı sunmuştur: “Yurtdışı baskılarını okuyacak çocukların kitap alışkanlıkları çok farklı olduğu için resimleri çok daha soyut ve yoruma açıktı. Yurt dışında resimli çocuk kitabı, her çocuğun gündemine, daha bebeklikten girdiği için yoruma açık kitaplar orada daha yaygın. Bunu katıldığım fuarlarda görüyordum. Bu nedenlerle 1988 baskılarındaki resimler farklıdır” (Gençalp, 2014).

### 3. 6. Leyla Uçansu (1948- )

Kültürel afişler, roman ve çocuk kitapları için illüstrasyonlar yapan Uçansu’nun çalışmalarında teknik ve üslup bakımından değişkenlik görülmektedir. Parlama etkisi ve renk geçişleri nispeten azdır, çoğunlukla tek bir renk bloğu ile zemin oluşturulmuştur. Gerek çocuk kitapları gerekse afiş çalışmalarında kullandığı diyagonal kompozisyon<sup>7</sup>; gözün figürler arasında hızla gezinmesini sağlayarak dinamik bir etki yaratmanın yanı sıra mesajı oluşturan imgeler arasında bağ kurulmasını, böylece mesajın izleyiciye ulaşmasını kolaylaştırmaktadır.



Şekil 20. “Kar Baba” kitap kapağı (yaz. Nesin, 1974)

Uçansu tasarımlarının da içinde bulunduğu üslup “Polonya merkezli denilebilecek bir Orta Avrupa beğenisi” olarak nitelendirilmiş (Akdenizli, 2006); bu afişlerde konu-içerik özdeşliği ve hemen hemen her afiş için özgün espri yakalama çabasının ağır bastığı belirtilmiştir.

<sup>7</sup> Diyagonal kompozisyon: Görsel düzenlemede öğeleri, tasarım alanının herhangi iki çapraz köşesi arasındaki hayali bir eğik çizgi üzerine yerleştirmek ya da kompozisyon içinde üçgen alanlar oluşacak biçimde düzenlemek.



Şekil 21. “Madam Butterfly” opera afişi, ’79



Şekil 22. “Hanya Konya” kapak (yaz. Aren, ’81)  
(GMK, 1989: 192-193)

### 3. 7. Saadet Ceylan (1955- )

Dergi, ders kitabı, çocuk kitabı resimleyen Ceylan’ın illüstrasyonlarında; pembe, mavi gibi renklerin açık tonları ve bunlar arasındaki geçişler sıklıkla görülmektedir. Figürler gerçeğe yakın görünümde, formlar yuvarlak hatlıdır. Çalışmalarında kontur nadiren görülmektedir. Figürlerin birbirinden net/sert hatlarla ayrılmaması ve tonal geçişler, çizime yumuşak bir etki kazandırmaktadır. Kompozisyon kurgusu çoğunlukla yalındır, arka plan öğeleri azaltılmıştır. Bassa ve Ural (2002: 34) Ceylan’ın; çalışmalarını farklı hikayelerin gereksinimlerine göre uyarladığını, kalem, mürekkep ve suluboya ile detaylandırıldığını, allaprima<sup>8</sup> tekniğindeki net ve titiz suluboya uygulamaları ile belirgin bir stil oluşturduğunu belirtmiştir.



Şekil 23. “Kızamık Olan Fil” kitabı illüstrasyon  
(yaz.:Akal, 1996)



Şekil 24. “Boğaz’ın Kedisi Titiz” kapak  
(yaz.: Ceylan ve Yaman Coşar, 2013)

## 4. SONUÇ

Bulgular, çalışma dahilinde üslupları incelenen illüstratörlerin; bu alanda son derece üretken ve öncü nitelikte oldukları, eserlerinin yurt dışında yayımlandığı ya da ödüle layık görüldüğü, Türk grafik tasarım ve illüstrasyonu tarihinde önemli atılımlar gerçekleştirdikleri yönündedir. Ancak bu sanatçı/tasarımcıların Türk tasarım tarihindeki yerlerine ve üslupsal değerlendirmelerine, kısıtlı sayıdaki lisansüstü düzeyde çalışma ya da kısa süreli sergilerde yer verilmektedir. Türk grafik tasarım tarihi aktarımını geniş kapsamlı biçimiyle kalıcı ve yaygın hale getirmek için; alan referans kaynaklarında ve ortaöğretim düzeyindeki grafik tasarım öğrenme materyallerinde düzenlemeler yapılması önemli görülmektedir.

<sup>8</sup> Allaprima: Islak suluboya katmanı üzerine yeni bir ıslak katman uygulanması tekniği.

## KAYNAKLAR

- Akal, A. (1996). Kızamık Olan Fil. İzmir: Uçanbalık Yayınları.
- Akdenizli, F. (1999). Başlangıcından Günümüze Türk Grafik Sanatı Tarihine Bir Bakış. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akdenizli, F. (2006). Yerelleşmeden Küreselleşmek Zorunda Kalan Türk Grafik Tasarımcısı. Küresel Yerel: Küreselleşme Çağında Kültür, Kimlik ve Sanat Konulu Sempozyumda sunulmuş bildiri.
- Akdenizli, F. (2008). 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aslan, İ. (1985). 23 Nisan Çocuk Bayramına Çağrı. 10 Ağustos 2016 tarihinde <http://iffetaslan.com/assets/pdf/cocuk-bayramina-cagri.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Bassa, Z. ve Ural, S. (2002). Children's Book Illustrations in Turkey Today (Eight Representative Artists). Bookbird, 40, 2, 32-34.
- Başbuğu, Ö. (2007). Türk İllüstrasyon Sanatının Tarihsel Süreç İçerisinde Teknik ve Anlatım Olarak İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Becer, E. (1999). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Yayınları.
- Bozcalı, S. Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği. 2 Temmuz 2016 tarihinde [http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/141/discover?rpp=10&page=21&query=sabiha+r%C3%BC%C5%9Ft%C3%BC&group\\_by=none&etal=0](http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/141/discover?rpp=10&page=21&query=sabiha+r%C3%BC%C5%9Ft%C3%BC&group_by=none&etal=0) sayfasından erişilmiştir.
- Canda, M. Ş. (2005). Türkiye’de Nöropatoloji Gelişimi “Dünden Bugüne”. Türkiye Ekopatoloji Dergisi. 11 (3), 93-158.
- Ceylan, S. ve Yaman Coşar, F. (2013). Boğaz’ın Kedisi Titiz. İstanbul: Minikada Yayınevi.
- Çınaroğlu, A. (2003). Minik Yeşil Kurbağa. İzmir: Uçanbalık Yayınları.
- Çınaroğlu, A. (2010). Yedi kapılı Kent. İzmir: Uçanbalık Yayınları.
- Diñçeli, D. (2016). Türkiye’de Afiş Sanatının Görsel Kültürdeki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dursun, N. (2013). Evrimleşen Grafik ile İllüstrasyon ve Animasyon İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fişekçi, K. (2007). Pop Art’ Da Kadın İmgelemi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gençalp, B. (2014). Can Göknil ve Çocuk Kitapları. Röportaj. 10 Eylül 2016 tarihinde <https://bernagenalp.wordpress.com/2015/02/24/can-goknil-ve-cocuk-kitaplari/> sayfasından erişilmiştir.
- GMK. (1989). Türk Grafik Sanatçıları. İstanbul: Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayınları.
- Göknil, C. (2004). Bilmeceler ile A B C. İstanbul: Bartok Yayınevi.
- Göknil, C. (2010). The Hans Christian Andersen Awards 2010: Can Göknil-Turkey, Illustrator. Bookbird: The Journal of International Children’s Literature. 48, (2), 50.
- Göknil, C. (2016). Kokuşuk Arkadaş. İstanbul: Can Yayınları. 11 Ağustos 2016 tarihinde <https://canyayinlari.com/Can-G%C3%B6knil/Koku%C5%9Fuk-Arkada%C5%9F/9789750732119#book> sayfasından erişilmiştir.
- Hayyam, Ö. (2004). Bir Islak Ateş: Ömer Hayyam, Rubailer. (çev. O. Sağdıç) (resimleyenler: N. Erkmen ve A. Erkmen). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- İşli, E. N. ve Durmaz, Ö. (2016). Ben Türkiye’nin İlk Kadın İllüstratörüyüm. 3 Ağustos 2016 tarihinde <http://blog.salononline.org/post/138545501329/ben-turkiyenin-ilk-kadin-illustratoruydum> sayfasından erişilmiştir.
- Koçu, R. E. (24 Şubat 1955). Milliyet Gazetesi Türk Zaferleri Eki. 3 Eylül 2016 tarihinde [http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/gununyayinlari/qjhmmqdushknouwewszora\\_x3d\\_x3d\\_](http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/gununyayinlari/qjhmmqdushknouwewszora_x3d_x3d_) sayfasından erişilmiştir.
- Mardi, H. Ö. (2006). Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Nesin, A. (1974). Kar Baba. İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Özgür, S. (2006). Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İzdüşümleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkal, Ö. (1994). The Use of Visual Idea in Illustrated Entertainment Posters and Approaches in Turkey. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Sarı, N. (2008). Tıp İçin Sanat ve Sanat İçinde Tıp. Cerrahpaşa Tıbbi Resim Günleri Sempozyumu. (ed. M. Yıldırım. Sempozyum Dizisi Yayın No: 65, 23-46.
- Soydan, K. (2014). Türk Kültürüne Göre Çocuk Hikâye Kitaplarında İllüstrasyon. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- T.C. MEB (2012). "Türk Grafik Sanatı Tarihi" Bireysel Öğrenme Materyali. 4 Ağustos 2016 tarihinde [http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/t%c3%bcrk%20grafik%20sanat%c4%b1%20t%20arihi.pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/t%c3%bcrk%20grafik%20sanat%c4%b1%20t%20arihi.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- Toros, T. (1984). İlk Kadın Ressamlarımız. 10 Ağustos 2016 tarihinde <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/15280?show=full> sayfasından erişilmiştir.
- Uçar, İ., Uzuner, E., Ekim, T. ve Türkmen, F. (2009). Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Grafik Tasarım-11 Ders Kitabı. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Uçuk, C. (1956). The Turkish Twins. 3 Eylül 2016 tarihinde <http://www.abebooks.com/book-search/title/turkish-twins/first-edition/> sayfasından erişilmiştir.
- Uluğ, E. ve Bayraktar, A. (2014). Determination of The Required Features Of Children's Picture Books. Journal of Education and Future, 6, 25-42.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurdakul, İ. (2002). "Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür". T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. 12 Ağustos 2016 tarihinde <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/tr,80285/grafik.html> sayfasından erişilmiştir.
- Yüce, Ş. (2010). Bir Bennudur İstanbul. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık. 12 Ağustos 2016 tarihinde <http://www.dr.com.tr/Kitap/Bir-Bennudur-Istanbul/Kolektif/Cocuk-ve-Genclik/Okul-Cagi-6-10-Yas/Cocuk-Oyku-Hikaye/urunno=0000000347582> sayfasından erişilmiştir.

## GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE YER ALAN AMBLEM VE LOGO TASARIMINDA GESTALT İLKELERİNİN KATKISI

Vesile AYKAÇ

Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

### ÖZET

Grafik sanatların amacı, gündelik yaşam içindeki ihtiyaçlara, karşılaşılan sorunlara çözüm önerileri sunmak, bilgilendirmek, uyarıcı rol üstlenerek de görsel iletişimi sağlamaktır. Dikkat çekici, akılda kalıcı, anında bilgilendirici olmak, estetik beğeninini oluşmasını sağlamak sadece grafik tasarım ilkeleriyle gerçekleştiği söylenemez. Bu açıdan Gestalt ilkeleri grafik tasarımcıların tasarım ilkelerinin yanında en büyük destekleyicisidir. Grafik tasarımcıları için tasarımı görselleştirirken Gestalt ilkelerini biliyor olmak hedef kitlenin algı boyutunu çözümlemesine destek sağlar. Bu nedenle tasarımcıları yetiştirmek için eğitimcilerle düşen, öğrencilerin sanatçı yönlerini harekete geçirmek, ihtiyaç duyacağı bilgi teknik konusunda rehber olmaktır. Grafik tasarımın temeli görsel düşünceye dayandığı için Gestalt ilkeleri olan Şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik olmak üzere beş temel ilke tasarımcıların yaratıcılıklarına destek olduğu bir gerçektir. Amblem, çizgi, şekil, harf ve resimle yapılan işaretlerdir. Logo ise üç harfin üzerinde yer alan kelimelerin, yazıyla, resim ve yazıyla yapılan işaretlerdir. Her ikisinde de amaç, adını taşıdığı ürün veya firmayı en özgün biçimde ayırt edilmesini sağlamaktır. Bu nedenle amblem ve logo çalışmalarını en yalın en etkili biçimde ortaya çıkarmak önemlidir. İletişimi en üst düzeye çıkaracak ve akılda kalıcılığı sağlayacak bu tasarımlarda sadece grafiğin temel ilkelerinin yeterli olmadığı yaratıcılığı destekleyecek ve tasarımı yalınlaştıracak ek bilgilere ihtiyaç olduğu problem olarak görülmüştür. Bu nedenle çalışma Gestalt kuramındaki ilkelerin, Grafik sanatlar eğitimi dersinde, amblem ve logo tasarımı oluşturmada katkılarına görmek amacıyla yapılmıştır. Çalışma 2014-2015 Eğitim Öğretim Yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Ana sanat dalında 2. Sınıfında bulunan 13 kişilik öğrenci grubuyla yürütülmüştür. Yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden literatür yöntemi araştırmada kullanılmış, uygulamalarda deneysel yöntem seçilmiştir. Grafik tasarım ilkeleri ve Gestalt ilkeleriyle sınırlandırılmıştır. Sonuç olarak Gestalt ilkelerinin grafik tasarımda kullanımının, grafik tasarım sürecine katkıları, öğrencilerin tasarımını görselleştirirken, algısal açıdan farkındalık yarattığı, tasarımlarında sadeleşmelerin gerçekleştiği görülmüştür.

## CONTRIBUTION OF GESTALT'S PRINCIPLES TO THE EMBLEM AND LOGO DESIGN IN GRAPHIC DESIGN TRAINING

### SUMMARY

The purpose of the graphic arts, to offer solutions to the problems faced and the needs of everyday life, to inform and also to provide stimulating visual communication. To be remarkable, to be catchy, informative instantly, and to provide aesthetic appreciation cannot be said that only consist of graphic design principles. In this respect, Gestalt principles are the biggest supporters for the graphic designers in addition to design principles. Knowing gestalt principles when visualizing to design by graphic designers, provide support to the resolution of the perception of the size of the audience. Therefore, the role falls to the trainers to train designers, students mobilize aspects of the artist is to guide knowledge and techniques that you will need. The basis of graphic design is based on visual thinking, so this is a fact that five basic principles of Gestalt principles: figure-ground relationships, proximity, similarity, completion, continuity and simplicity support the creativity of the designer. Emblem is a sign made by lines, shapes, letters and pictures. The logo is a sign made by writing or both writing and painting of the words more than three letters. In both purposes, it carries the name of the product or company is to be distinguished in the original format. Therefore it is important to create emblem and logo work in the simplest and most effective manner. Fundamental principles of graphics being insufficient in these designs which use communication in top level and ensure sustainability in mind and needs of additional information to support creativity and to simplify the design has been seen as a problem. Therefore, study of the principles of Gestalt theory in the graphic arts training course was carried out to see their contribution in creating the emblem and logo design. The study is conducted with 13 students group in Class 2 at the Marmara University Atatürk Education Faculty, Department of Fine Arts Education, Graphic Arts Division in 2014-2015 Academic Year. As the method; literature method of qualitative research methods used in the research, experimental method is selected in the application. The study is limited to graphic design principles and gestalt principles. As a result, the use of Gestalt principles in graphic design, additives to graphic design process, visualizing design of students, creating the perceptual point of awareness, simplification occurs in the design were seen.

## GİRİŞ

Grafik sanatlar, görsel iletişimi, teknolojinin olanaklarını kullanarak amacı mesaj iletmek ve bilgilendirmek olan bir sanat dalıdır. “Grafik sanatları öteki sanat dallarından ayıran önemli özellik, yapılan işin baskı için hazırlanmış olmasıdır. Afiş, amblem, logo, ilan, broşür, etiket, kitap basma, resimleme, süsleme ve ciltleme, tipografi, kutu ve harf tasarımları, çeşitli reklamcılık ve sanayi tasarım ürünlerinin tümü grafik sanatların konusudur. Çok geniş bir alanı kapsayan bu sanat dalı temelde güzel sanatların uygulamalı sanatlarla ve yeni teknolojilerle bulunduğu bir alandır. Bir başka deyişle grafik sanatlar teknolojik olanakları kullanarak görsel öğelerden bir iletişim dili yaratır” (Odabaşı, 2002:17). Grafik sanatların amacı; insanın salt estetik zevklerinin gelişmesine, giderilmesine araç olmak değil onun günlük yaşamında karşılaştığı hemen tüm sorunlarının, ihtiyaçlarının giderilmesinde çözüm önerici, uyarıcı, bilgilendirici rolü ile yardımcı olmak, katkıda bulunmaktır. Bu bağlamda, haberleşme, ulaşım, eğitim, sağlık, endüstri, ekonomi, ticaret, yönetim, uluslararası ilişkiler ve kültür gibi pek çok alana hizmet etmektedir (Bilgin,1988).

Toplumsal bir görevi olan bu sanat dalının bilgilendirmeyi estetik değerler içinde doğru iletebilmesi için iyi yetiştirilmiş grafik tasarımcılarına ihtiyaç vardır. Grafik tasarım eğitiminde, bir mesajı en yalın, en etkili ve en doğru biçimde verebilme amaçlanır. Bu nedenle grafik tasarımı eğitimi veren kurumlara ve eğitimcilere çok iş düşmektedir. Öncelikle grafik tasarımı veren eğitimciler, öğrencilerin eleştirel ve yaratıcı düşünme becerisini geliştirmek için dünyada oluşan siyasi, teknoloji gibi her türlü gelişmeyi takip etme yetisi kazandırmalı ve çağın gerektirdiği değişimleri izleme alışkanlığı edinmelerini sağlamalıdır. Müfredat programları takip edilerek tasarım ilkeleri, sanat ve grafik tarihi ve yöntemler, eğitimcilerin grafik tasarımı öğretirken izleyeceği yollar olmalıdır. “Grafik tasarımcının her zaman önünde çözülmesi gereken bir problem vardır. Tasarım sürecinde her şeyden önce problemini en ince ayrıntılarına kadar tanıması gerekir. Problemin tanımından sonra çözüm yolları için düşünsel bir çabaya girilir. Bu da yaratıcı düşünme sürecidir. Ayrıca grafik tasarımcısı, yaratıcı eylem sürecinde, çevresinde var olan ve yaratma olgusunun ortaya çıkmasına yardımcı olacak tüm kaynakları kullanmak ve onlardan yararlanmak zorundadır. İyi bir tasarımcı, yüzlerce olasılıktan birini kısa süre içinde görselleştirebildiği sürece iyi bir satranç oyuncusuna benzetilebilir” (Bölükoğlu, 2000: 26-27).

Grafik tasarımda amaç en yalın, en etkili ve doğru anlatım biçimini yakalamaksa amblem ve logolar bu düşünceye hizmet eden en yalın bilgilendirici sembollerdir.

Tepecik, amblemi; “bir nesneyi ya da bir kurumu temsil eden harf veya çeşitli işaretlerin görüntüsü olarak” (Tepecik, 2002: 61) tanımlamıştır. Rand ise logo için: “tasarımın iyi de olsa kötü de olsa, bellek için bir araç olduğunu, iyi tasarlanmış bir görüntüyü hatırlamanın, karışık bir görüntüye göre daha kolay olduğunu, sonuçta iyi tasarlanmış bir logonun, simgelediği şeyin bir yansıması olduğunu” (Rand 1992: 39) ifade etmiştir.

“İki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir. Hem sözel, hem de görsel mesajlar veren logolar da yeni tasarlanmış ya da var olan tipografik karakterlerden yararlanılabilir” (BECER, 1997: 195).

Amblem ve logo tasarımlarında önemli olan kurumu en yalın ve en akılda kalıcı şekliyle temsil etmesidir. Akılda kalıcılığı ve sadeliği yakalamak, estetik değerlere dikkat etmek bir grafik tasarımcısı için çok zordur. Tasarımcının bir işi üzerine almasıyla, tasarım süreci başlar. Bu süreç, problemin çözümüne ve bu çözümün müşteri tarafından kabul edilip uygulanmasına kadar sürer ( BECER, 1997: 40). Problemi tanımayla başlayan, bilgi toplamayla devam eden bu süreç yaratıcılık ve buluş süreci, çözüm bulma ve uygulamayla sonuçlanır. Grafik tasarımı eğitimi içinde öğrencilere bu süreç içinde çalışmalar yaptırılırken yaratıcılık ve buluş sürecinde uygulanan tasarım ilkeleri amblem ve logo tasarım süreci için yeterli olmadığı öğrencilerle yapılan çalışmaların sonunda görülmüştür. Bu açıdan Gestalt ilkeleri grafik tasarımcıların tasarım ilkelerinin yanında en büyük destekleyicisidir. Grafik

tasarımcıları için tasarımı görselleştirirken Gestalt ilkelerini biliyor olmak hedef kitlenin algı boyutunu çözümlemesine destek sağlar. Bu nedenle tasarımcıları yetiştirmek için eğitimcilere düşen, öğrencilerin sanatçı yönlerini harekete geçirmek, ihtiyaç duyacağı bilgi teknik konusunda rehber olmaktır. Grafik tasarımın temeli görsel düşünceye dayandığı için Gestalt ilkeleri olan şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik olmak üzere beş temel ilke tasarımcıların yaratıcılıklarına destek olduğu öğrencilerle yapılan çalışmanın sonunda görülmüştür.

## PROBLEM

Grafik tasarım eğitiminde amblem ve logo çalışmalarını en yalın en etkili biçimde ortaya çıkarmak önemlidir. İletişimi en üst düzeye çıkaracak ve akılda kalıcılığı sağlayacak bu tasarımlar da sadece grafiğin temel ilkelerinin yeterli olmadığı yaratıcılığı destekleyecek ve tasarımı yalınlaştıracak ek bilgilere ihtiyaç olduğu problem olarak görülmüştür.

## AMAÇ

Bu çalışmada Gestalt kuramındaki ilkelerin, Grafik tasarım eğitimi dersinde, amblem ve logo tasarımı oluşturmada katkılarına görmek amaçlanmıştır.

## YÖNTEM

Yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden literatür yöntemi araştırmada kullanılmış, uygulamalarda deneysel yöntem seçilmiştir. Grafik tasarım ilkeleri ve Gestalt ilkeleriyle sınırlandırılmıştır. Temelde, sanat eğitimi, görmeyi, sezmeyi ve deneyi amaçlar. Deneysel yöntem, dikkatle kontrol edilmiş koşullar altında, belirli bir etkiye, harekete karşılık nasıl bir tepkinin, davranışın meydana geleceğini saptamaya yönelmiş bir süreçtir. Araştırmacı belirli etkileri; yolları ya da çevresel koşulları değiştirerek, ayarlayarak, kontrol ederek, objelerin, bireylerin (denek) davranışlarının nasıl etkilendiğini, değiştirdiğini gözler, sezmeyi ve deneyi amaçlar. Sanat eğitimi süreci de bir denemeler ve araştırmalar ortamıdır (Gökaydın, 1998: 5-6).

## ÖRNEKLEM

Çalışma 2014-2015 Eğitim Öğretim Yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Ana sanat dalında 2. Sınıfında bulunan 13 kişilik öğrenci grubuyla yürütülmüştür.

## BULGULAR

Duyum, dışarıdan gelen uyarıcıların bir veya birden fazla duyu organları yoluyla sinir akımları sayesinde beynimize ulaştırılmasıdır.

Algı duyu organlarından beyne ulaşan verilerin örgütlenmesi, yorumlanması, anlamlandırılması sürecine verilen ad olarak tanımlar. (Dökmen,1996) . Algılama, iletiyi yorumlamada kullanılan zihinsel ve duyumsal bir süreçtir. Duyumlar yoluyla beynimize gönderilen uyarıcıların beyin tarafından örgütlenip yorumlanarak anlamlı hale getirilmesidir. Bu şekilde oluşan algılama, görmek, duymak, tatmak, dokunmak, koklamak, hissetmek olan duyularımız sayesinde nesnelerin ayrıntılarını ve özlerini kavramamızı sağlar. Örneğin, bir tat almak duyum iken, ne tadı olduğunu anlamak algıdır.

Duyusal verilerin algılanması, başka bir deyişle anlamlandırılması gereklidir. Kişi, kendisine ulaşan iletilere nasıl tepkilerde bulunacağını, algılama sonrasında karar verebilir. (Tutar & Yılmaz, 2002).

Algılama yani algıladığımız nesneler, geçmiş yaşantılarımız, gelecekteki beklentilerimiz, duygu ve düşüncelerimiz, bulunduğumuz sosyokültürel ortam ve değerlerimiz gibi yaşantımızı etkileyen diğer etkenlere bağlıdır. Bu nedenle algılanan nesneler, kişiden kişiye farklılık gösterir.

Algılama, bilişsel bir süreç olup, göze, kulağa ve diğer alıcılara gelen uyarıcılara anlam verilip yorumlanması şeklinde tanımlanabilir. Algının amacı ise, duyuyla elde edilen bilgileri bazı bilişsel öğelerle eşleştirmek ve evrendeki olguları anlayabilmektir. (Frostig ve Maslow, 1973: 39-45).

Algılama, geçmiş öğrenme ve deneyimlerden etkilenen karmaşık bir süreçtir (Sökmen, 1994: 25).

Algılama sürecinin en önemli özelliklerinden biri, seçici olmasıdır. Bu özellik sayesinde çok sayıda uyarıcı ile karşı karşıya kalsak dahi, beynimiz bu uyarılardan kendisi için önemli olan uyarıcıları dikkate alır. Eğer algılamamız seçici olmasaydı, uyarıcılar karşısında beynimiz bir değerlendirme yapamayacak ve mantıken de bu uyarıcılardan hiç birine uygun davranışta bulunamayacaktı. (Tekler, 2002: 74). Görmek ve işitmek olan bu duyularımız tat, koku ve hissetmeye göre daha önceliklidir. Algı, duyu izlenimlerinin yorumlanması, görsel algı ise bireyin gördüğünü kavrama yeteneğidir. Rudolf Arnheim, zihnin düşünme bilmesi için görsel algı zorunludur. Düşünmenin daha ilk anda görme ile birlikte oluştuğunu, düşünmenin yapısal olarak neredeyse resimsel diyebileceğimiz ölçüde görme duyumuza bağlı olduğunu savunur.

Görsel algı süreçleri, duyuusal ve zihinsel süreçlerden gelen görsel bilgilerin algılanması ve işlenmesi sürecidir. (Gal ve Linchevski, 2010: 163-164)

Görsel algı: Görme duyumuzla edindiğimiz duyumların zihnimize algılanmasıdır. Bu algılanma sürecinde dışarıdan gelen bilgilerin, içimizdeki psikolojik ve duyuusal etkilerin, bilgi birikimlerin, gördüğümüz nesnenin algılanmasında rolleri büyüktür, fakat nesnenin yanlış algılanmasına neden olabileceği de düşünülmelidir. Bu nedenle gördüğümüzden çok zihnimizin yaptığı yorum algılamada önemlidir. Görsel algılamının gerçekleşebilmesi için bireyin psikolojik olarak bakmaya ve görmeye hazır olması gerekir. Burada bireyin, neyi görmek istediği, kendisini kuşatan görüntü karmaşası içinden neyi görmeye gerek duyduğu görsel algılamının gerçekleşmesi sürecinde önem taşımaktadır (İnceoğlu, 2004: 83, 84)

Görsel algı ile elde edilen zihinsel faaliyet aslında elde edilen görsel parçaların bütünsel halde algılanmasıdır ki bununla ilgilenen psikoloji Gestalt psikolojisidir.

Görsel algılamayı açıklayan Gestalt teorisinin (Gestalt kuramının ilkeleri Wertheimer ile beraber Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir) temelinde ise "bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha anlamlıdır" ilkesi yer almaktadır (Senemoğlu, 2009). 1900'lerde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attığı Gestalt kavramı temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırmaktadır (Uçar, 2004). Dünyayı rastgele bir araya gelmiş, gelişigüzel nesnelere dizildiği bir çevre olarak görmeyiz. Bize gelen duyuuları derler, toparlar, organize ederek bir anlam veririz. Algı, kendisini oluşturan duyuusal gridlerin toplamından daha fazla bir anlam ifade eder. Bu gerçeği, algısal psikoloji üzerinde çalışan ilk Alman psikologları Gestalt kelimesi ile ifade ettiler. Bazı organizasyon kuralları – Gestalt ilkeleri - algılamamızı etkiler. (Cüceloğlu 2008: 123).

Tasarım alanındaki her yeni yaklaşımın değişik bir akım ya da üslup olarak ele alınmasına karşın, bunların yararlandıkları ilkeler temelde aynıdır. Bir insanın nasıl gördüğü ve görsel bilgiyi nasıl anlamlı bir bütüne dönüştürdüğünü araştıran Gestalt Psikoloji Okulunun bu alanda elde ettiği sonuçlar, tasarım ilkelerini belirleyen başlıca faktörler arasındadır.

Gestalt algı teorilerinde nesnelere belirli bir düzen içinde bir araya gelmekte ve algılama bu düzenin öğeleri tarafından oluşan zihinsel şemalarla açıklanmaktadır (Aydın, 1992:27).

Gestalt psikolojisine göre, çok sayıda şeklin kavranabilmesi için belirli koşullar vardır. Bu koşulların gerçekleşmesi için bazı ilişkilerin kurulması gerekmektedir. Gestalt teorisi şekil-zemin



ilkeleri, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik olmak üzere bazı temel ilkeler üzerinde şekillenmektedir (Erişti vd. 2013: 49).

Gestalt felsefesini bilmek, grafik tasarımcıya hedef kitlenin algı boyutuna göre tasarım üretebilmek açısından değerli veriler sunar. İnsan gözü biçimleri formları gruplandırma ve ilişkilendirme özelliğine sahiptir. Aynı birim eleman farklı şekilde düzenlenerek değişik bir anlam ifade edebilir. (Uçar, 65)

Gestalt kuramı da ilk başta psikologlar tarafından ortaya atılmış, sonraki yıllarda özellikle eğitim ve sanat dallarını etkileyen düşüncelerden biri olmuştur.

Bu çalışma Gestalt ilkeleri dikkate alınarak yapılmıştır. Çalışmada yer alan öğrenciler M.Ü Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik ana sanat dalı 2. Sınıf öğrencileriyle yürütülmüştür. Çalışma iki ayda haftada 6 ders saatlik sürede 8 hafta da gerçekleştirilmiştir. Daha önce eğitimini almış oldukları illüstratör programını çalışmalarını sonuçlandırmak için kullanmışlardır. Ayrıca öğrencilere grafiğin temel tasarım ilkelerini, stilizasyonu, tipografiyi, simge ve sembolün ne anlama geldiğini daha önceki derslerde öğretilmiş olup bu temel üzerinden çalışmalar yürütülmüştür. Tasarım süreci esnasında müdahalelerden kaçınılmıştır. Öğrencilere dikkat edilecek noktalar üzerinde durulmuş, amblem ve logo tasarımında dikkat edilmesi gereken özellikler hakkında bilgi verilmiştir. Grafik tasarımın temel ilkeleri ve Gestalt ilkeleri eskiz hazırlarken dikkat edilecek hususlardır açıklaması yapılarak çalışmalara başlanmıştır.

1. Hafta: Amblem ve logonun ne olduğunu özelliklerini ve tasarımda dikkat edilmesi gereken noktaların neler olabileceğini örnekler üzerinde anlatılarak kavratılmıştır. Piyasada bulunan olumlu ve olumsuz örnek teşkil edecek amblem ve logolar üzerinde tartışılmış tasarım ilkeleri doğrultusunda estetik değerler taşıyan amblem ve logoların nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca öğrencilere araştırmalara başlaması için “*Kurmak istediğiniz bir şirket için amblem ve logo tasarlayarak kendi markanızı yaratın*” konusu verilerek düşünmeye başlamaları sağlanmıştır.

2. Hafta Gestalt kuramından ilkelere bahsedilmiş tasarımın temel ilkelerini oluşmasında büyük katkı sağlayan bu kuramın temel ilkelerinin amblem ve logo tasarımı için etkili rol oynayabileceği üzerinde durulmuş ünlü markaların amblem ve logolarının üzerinde örnekler gösterilerek Gestalt ilkelerinin nasıl kullanıldığı ve grafiğin tasarım ilkeleriyle birlikte doğru örneklerin nasıl etkili olduğunu görsel algı olarak zihnimizde nasıl yer aldığını anlatarak Gestalt ilkelerinin tasarım aşamasında önemli olduğunun altı çizilmiştir. Dersin ikinci yarısında kendi oluşturacakları marka hakkında fikirler dinlenerek tartışılmış, ulaşacakları hedef kitlenin algısını da dikkate almaları gerektiği hatırlatılmış ve kendi şirketleri için uygun amblem ve logo tasarımı için eskiz çalışmalarına başlatılmıştır.

3. ,4. ,5. ,6. Haftalarda devam eden ve ara ara incelenen eskiz çalışmaları 6. Haftada sonuçlandırılarak eskizlerinin içersinden biri seçilmiştir. Eskiz seçiminde aşağıda belirtilen kriterler yer almıştır. 7. Haftada bilgisayar ortamında illüstratör programında çizilmeye başlanmış matematiksel çözümlenmesi yapıldıktan sonra 8. Hafta siyah- beyaz ve renkli olarak çizimi tamamlanmıştır. Sonraki haftalarda oluşturulan markanın kurumsal kimlik çalışmalarına yer verilmiştir. Kurumsal kimlik çalışmaları bu çalışma için ayrılan sürenin dışında gerçekleştirilmiştir.

Öğrencilerin eskizlerini değerlendirirken aşağıdaki kriterlere dikkat edilmiştir:

### **1. Amblem ve logo tasarımında dikkat edilecek unsurlar:**

**Özgünlük:** Kurumun önemli bir özelliğini ortaya çıkarabilmelidir. Tekrar edilmiş olmamalıdır. Hedef kitleye hitap edebilmelidir. Başka bir amblemi hatırlatmamalıdır.

**Renk:** Grafik tasarımcı renk seçiminde şu dört unsuru dikkate almalıdır: Rengin kültürel çağırışı, Hedef kitlenin renk tercihi, firma ya da ürün karakteri ve kişiliği, tasarımdaki yaklaşım biçimi (Becer 1997: 60).

**Sadelik:** Grafik tasarımda teknik ve estetik bilgilerin birleştirilmesiyle ortaya çıkan sadelik kavramı, amblemin birçok gereksiz ayrıntıdan temizlenmesi anlamına gelmektedir. Sadeleştirme yapılırken mal ve hizmetin içinden vurgulayıcı kısımların seçilip ana temanın güzelleştirilerek hedef kitleye sunulabilmesi.

**Estetik Özellikler:** Amblem tasarımı görsel anlamda bir sanat çalışması olduğu için renk, biçim ve kompozisyon değerleri olarak ele alınmalıdır. Amblemin dikkat çekmesi şarttır, ancak yeterli değildir. Estetik değerler açısından da tüketiciyi etkilemesi gerekmektedir.

**Endüstriyel ve Ekonomiklik:** Amblem, her türlü yüzeye uygulanabilir netlikte olmalıdır. Her türlü malzemeye işlenecek biçimde tasarlanmalıdır. Küçültülüp büyütüldüğünde özelliğini kaybetmemelidir.

## 2. Grafik tasarım İlkelerine uygunluk:

Grafik Tasarım Temel ilkeleri, *denge, karışıklık, vurgulama, hareket, hizalama(grid), oran, yakınlık, tekrarlama, ritim, ve bütünlüktür*. Bu özellikler aynı zamanda Gestalt algılama ilkeleri içinde yer aldığı için birbirini desteklemektedir. Öğrencilerin çalışmalarında bu tasarım ilkelerinin olması tasarımın işlevselliğinin yanında estetik bir bütünlüğü destekleyecek nitelik kazandıracaktır.

## 3. Gestalt ilkeleri

### 1. Şekil-Zemin (figure-ground) ilkesi

Bu ilkeye göre eğer parçalar birbirine benziyorsa bizler bu çeşitli parçaları algısal olarak birbirleriyle grupluyoruz. İnsanın algılama sistemi şekil ve zemin arasında bir ayırım yapar. Şekil, bireyin dikkatinin üstünde odaklandığı şeydir; zemin ise şeklin gerisinde, dikkat edilmeyen, algı alanına girmeyen şeydir. Şekil, zeminden daha dikkat çekici, daha çarpıcı özelliklere sahiptir. Fakat bazı durumlarda şekil ve zeminin birbiriyle yer değiştirdiği, hangisinin şekil hangisinin zemin olduğuna karar verilemediği durumlar olabilir. Birey, bir yönden baktığında şekli zemin olarak algılayabilir. Bir diğer yönden baktığında da zemin, şekil özelliği kazanabilir. Ancak aynı anda her ikisini de şekil olarak algılayamaz. (Başaran, 1983:178)

### 2. Benzerlik (Similarity) ilkesi

Birbirine benzer birimler bir algısal bütünlük kazanırlar. Biçim, renk, doku, hareket gibi ortak görsel özelliği olan nesne veya olaylar beyin tarafından gruplandırılmaktadır. Bir örnek, beyaz bir koyun sürüsü içinde siyah bir koyun hemen fark edilmeye adaydır. Beyaz koyunlar birbirine renk bakımından benzer olduğu için bir bütün olarak algılanırlar (Alpan, 2008: 89)

### 3. Yakınlık (Proximity) ilkesi

Nesneler bir örüntüyü temsil ediyor olarak görülür ve uzaydaki noktalar birbirlerinden uzakta olsalar bile tek bir düzlem üzerinde uzanıyor olarak yorumlanırlar.

### 4. Tamamlama (Closure) ilkesi

Gestalt tamamlama ilkesine göre insanlar eksik olan şeyleri tamamlama eğilimindedirler. İnsanların görsel dünyalarını uyarıdaki boşlukları doldurarak örgütlenmelerine ve böylece de kopuk parçalar yerine bütün bir nesne olarak algılanmasına yol açar (Bozkanat, 2013: 25).

### 5. Süreklilik (Cogtiguity) ilkesi

Aynı yönde giden noktalar, çizgiler, v.b. birimler birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir. Birbirinden kopuk bir şekilde bir doğru üzerinde uzanan objeler sürekli bir doğru gibi, açık ve kırılmış figürler tamamlanmış ve kapalı bir figür gibi görülür ve algılanır. (Varış,1994:111)

**6. Basitlik (simplicity) ilkesi** Bu yasaya göre diğer birey basit, düzenli bir şekilde organize edilmiş figürleri algılama eğilimindedir.

Öğrencilerin tasarım süreci bittikten sonra kendilerine aşağıdaki sorular sorulmuştur:

Grafik tasarımın temel ilkelerinin ve amblem logo tasarımın niteliklerini yanında Gestalt ilkelerinin tasarımınıza etkileri nelerdir?

Öğrencilerin cevaplarında, Gestalt ilkelerinin tasarımda bilinçli bir şekilde kullanılması gerektiğini, bu ilkelerin analitik bakış açısı kazandırdığını logo ve amblem tasarlarken parçaları bütün halinde düşünmeleri gerektiği aynı zamanda tasarım ilkeleriyle bütünleştiğinde, estetik, işlevsel tasarımlar oluştuğunu ve yaratıcılığı desteklediğini belirttiler. Aynı zamanda ilkelere uymaya çalışmanın zor olduğunu kendilerini sınırladığını ama bütünsellik sağlaması açısından gerekli olabileceğini belirttiler.

Gestalt kuramının grafik tasarım sürecinde kullanımının görsel algılama açısından etkileri nelerdir?

Öğrenciler, tasarım yaparken sadece grafik tasarım öğelerinin kullanımı değil, bu ortamlarda hedef kitlenin algısal niteliğine de dikkat edilmesinin önemli olduğunu vurguladılar. Gestalt ilkelerinin tasarım ortamına yansımaları düşünüldüğünde tasarımın oluşturduğu bütünsel etkinin ön-plan arka-plan ilişkisi, kompozisyon düzeni, kompozisyon ile tasarım öğeleri arasındaki ilişki tasarımda çıkabilecek, etkisiz, sıkıntılı tasarımların azalacağını göstermektedir. Tasarım öğeleri arasındaki ilişkileri keşfetmek, çözüm yollarını en uygun olanını bulmak için yardımcı olan Gestalt ilkelerinin düşünme becerisini geliştirdiği için tasarımda pratik ve çabuk çözüm olanakları bulunmasına yardımcı olduğu bir gerçektir, şeklinde cevaplamışlardır.

Öğrencilerin yapmış oldukları çalışmalar sınıf huzurunda değerlendirilmiş “Gestalt ilkelerinden hangilerini tasarımlarda görebiliyoruz?”, “Grafik tasarım ilkeleri tasarımlarda görülüyor mu?”, “Amblem ve logo tasarımlarında bulunması gereken özellikler tasarımlarda yer alıyor mu?” soruları sorularak tartışma ortamı yaratılmış. Öğrenciler yukarıda belirttiğimiz kriterlere bağlı kaldıkları görülmüştür.

## SONUÇ

Grafik tasarımın amacı izleyiciye mesajı iletmektir. Bu algılanmayı sağlayan biçimdir. Biçimde algılanmakta olan konu ile ona katılan kültürel unsurların arasındaki ilişki, algılamayı dolayısı ile yorumlamayı güçlendirmektedir. Bu mesajı algılamamız tamamıyla görsel algılamamızın bir sonucudur. Tasarımcının kullandığı tasarım ilkeleri bunun için yeterli değildir. Mesajın iletilmesi ve iletişimin sağlanabilmesi için görsel de kullanılan sembollerin değeri büyüktür. Bu nedenle bu sembollerin anlaşılabilirliğini kuvvetlendirmek için Gestalt ilkelerinin desteği üzerine çalışma yapılmış ve gerekliliği tartışılmıştır. Bu ilkeleri en kolay amblem ve logo tasarımı üzerinde anlaşılacağı için öğrencilerle bu alan üzerinde çalışılmıştır. Arzu ettikleri amblem ve logo çeşidi ile yaptıkları çalışmalarda kullandıkları semboller, çizgi ve nokta çeşitleri, boşluk doluluk, denge gibi elemanlarla amaca uygun estetik sanatsal bir ürün çıkarma konusunda görevlendirilmiş ve sekiz hafta sonunda sonuçlandırılmıştır.

Bu çalışmada, tasarımda Gestalt kuramının ilkelerinin kullanıldığı, tasarımlara olumlu etki ettiği görülmüştür.

Amblem ve logo tasarım eğitiminde sadece amblem, logo tasarım kriterlerinin ve grafik tasarımın ilkelerinin kullanılmasının yanında Gestaltın temel ilkelerinin kullanılması Grafik tasarımcı eğitimi için çok yönlü ve yaratıcı düşünmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca tasarım sürecinde tasarımın bütünlük içerisinde algılanmasına olanak sağlamıştır. Bu ilkeler hem tasarımın ilkeleri doğrultusunda gerçekleşmesini sağlamış hem de ortaya çıkan çalışmaların estetik değerler taşıması açısından önem

teşkil etmiştir. Grafik tasarımcının eğitiminde tasarımı görselleştirirken, algısal açıdan farklı bir bakış açısı sağlayacağı, ilkelerin kullanımı tasarımcıların tasarımını yaparken destekleyeceği niteliktedir.

Ayrıca görsel algılama açısından Gestalt kuramının sanat psikolojisi içindeki yeri ve algının özellikleri düşünüldüğünde grafik tasarım sürecini yakından ilgilendirdiği için araştırma, grafik tasarım alanı açısından önem taşımaktadır. Bu araştırmanın amacı doğrultusunda, grafik tasarımda kullanılan Gestalt ilkelerinin, grafik tasarımın temel elemanları içindeki yeri irdelenmiş, bir mesajı iletmek ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde organize edilmesini sağladığı görülmüştür.

İnsan gözü biçimleri ve formları gruplandırma ve ilişkilendirme özelliğine sahiptir. Tasarımda kullanılan elemanlar farklı şekilde düzenlenerek değişik bir anlam ifade edebilir. Bu nedenle hedef kitlenin algı boyutu önemlidir. Gestalt ilkelerini bilmek grafik tasarımcıya hedef kitlenin algı boyutuna göre tasarım üretebilmek açısından değerli veriler sunabileceği düşünülebilir.

Öğrencilerin çalışmaları sırasında tasarım sorunlarının giderilmesinde algısal örgütlenmenin tasarımda etkileri göz önünde bulundurularak tasarım sorunlarının çözümüne destek sağladığı için grafik tasarımı eğitimi süresince Gestalt kuramı ilkelerine eğitimde yer verilmelidir.

## KAYNAKÇA

- ALPAN, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Aralık 2008, Cilt: V, Sayı: II.
- AYDINLI, S.(1992). Mimarlıkta Görsel Analiz, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- BASARAN, E. (1983) Eğitim Psikolojisi. Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- BECER, E. (1997). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi.
- BİLGİN, H.(1988) Grafik Sanatlarda Üretim Teknikleri ve Çağdaş Teknoloji Çağdaş Teknoloji ve Sanat konulu II. Ulusal Sanat Sempozyumu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8 Ankara
- BOZKANAT, E. (2013). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,
- BÖLÜKOĞLU, İ.Hülya. (2000). Grafik Tasarım Eğitimi Atölye Eğitiminde Grup Eleştirisi, Gazi Sanat Dergisi, (3)
- CÜCELOĞLU, D. (2008). İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DÖKMEN, Ü. (1996). Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati. (3. Baskı). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- ERİŞTİ, S.D. , ULUUYUSAL, B. , DİNDAR, M. (2013). Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri, Anadolu Journal of Educational Sciences International, January 2013, 3(1).
- FROSTIG, M. AND MASLOW, P. (1973). Learning Problems in the Classroom. Newyork and London: A Subsidiary of Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- GAL, H. AND LINCHEVSKI, L. (2010). To see or not to see: Analyzing Difficulties in Geometry from the Perspective of Visual Perception. Educ. Stud. Math, 74.
- GÖKAYDIN, N. (1998). Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İNCEOĞLU, M. (2004), Tutum-Algı İletişim. Ankara: Elips Kitap.
- ODABAŞI, H. (2002). Grafikte Temel Tasarım, İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- RAND P. (1992). Bazı Düşünceler Bazı Logolar, Çözüm IBM Dergisi, İstanbul, 20 (2)
- SENEMOĞLU, N. (2009). Gelişim Öğrenme ve Öğretim, Kuramdan Uygulamaya (14. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- SÖKMEN, S. (1994). 5 Yaş Algı Gelişimi (Frostig Görsel Algı Testi Güvenirlik Çalışması. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKER, U. (2002). Grafik Tasarım ve Reklam. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- TEPECİK A. (2002). Grafik Sanatlar–Tarih–Tasarım–Teknoloji, Ankara: Detay ve Sistem Ofset.
- TUTAR, H. & YILMAZ, M. K. (2002). Genel İletişim: Kavramlar ve Modeller. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Uçar, T.F.(2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Variş, F.(1994) Eğitim Bilimine Giriş. Ankara: Atlas Kitabevi.

## GÜNÜMÜZ SANATINDA DİN VE İNANÇ

**Mahpeyker YÖNSEL**

**Öğr. Gör., Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü**

### ÖZET

Batı’da otorite sahipleri (kilise, saray, tüccar, vb. ), başından beri sanatı kendileri için bir propaganda ve nüfuz sağlama aracı olarak kullanmıştır. Antik dönemde de devlet kendi gücünü sanat eserleri ile halka hissettirmeyi tercih etmiştir (Mısır, Yunan, Roma Uygarlıkları vb.). Sanat bu nedenle önemli bir konuma sahiptir.

Ortaçağın tamamında ise kiliseler bu gücü dinin geniş kitlelere yayılmasında kullanmıştır. Kiliseler, okuma yazma bilmeyen halk için kutsal kitaplarda yazılı dini bilgileri öğrenmesi amacıyla resimlerden ve heykellerden medet ummuştur. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello vb. gibi dönem sanatçıların eserleri Hristiyanlığın yayılmasında epeyce rol oynadıklarını kimse inkar edemez.

Rönesans ve sonrasında ise, saray bu güce yeniden ortak oldu. Kral ve benzeri unvanlı devlet adamları kendi portrelerini azizlerin portreleri gibi sunmaya ve halkın kendilerine biat etmelerini sağlamak için, tıpkı antik dönemde olduğu gibi, sanat eserlerinden yardım almakta gecikmediler. Örneğin Napolyon’un gücünü pekiştirmede Jacques Louis David’in yapıtları oldukça yardımcı olmuştur. Ya da Ünlü İtalyan zenginleri Medici Ailesi, eser siparişi vererek sanatçı koruyuculuğu yapmış ve uzunca bir süre devlet yönetiminde söz sahibi olmayı sanat yolu ile başarmıştır.

Fransız Devrimi ile başlayan temel hak ve özgürlüklerin yolunu açan Aydınlanma dönemi bu durumu biraz tersine çevirmeye başlamış ve 20.yüzyılın sonlarına doğru dini konular sanatta kendine yer bulamamıştır. Sadece din değil, mitoloji ve tarihi konular da modern dönem sanatçılarının pek ilgisini çekmemiştir. Bu durum şu anlama geliyordu; modernizm ‘geçmiş’ ve ‘öte dünya’ ile değil ‘bugün’ ile ilgilenmek istemiştir. Çünkü bu yaklaşım kültürel çevrelerce ilerici bir hamle olarak görülmüştür.

Modernizme tam da bu noktada yoğun eleştiriler gelmeye başladı ve 1960’ların sonlarına doğru sanatçılar eserlerini tarih, mitoloji ve din ile yeniden ilişkilendirmeye başladılar. Yaşanan bu büyük değişim ‘post modern’ dönem olarak anılmaya başlamıştır. Günümüzün siyasetine, ekonomisine, kısacası her türlü toplum yapılanmasında olduğu gibi sanatta da çok seslilik adına katı kurallar yıkılmaya ve disiplinler arası ilişkiler yeniden kurulmaya başlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Din, İnanç, Mitoloji, Tarihi Konular, Modernizm

## RELIGION AND FAITH IN ART TODAY

### ABSTRACT

The ruling class (church, palace, tradesmen, etc.) has used art as a means of propaganda and holding sway since the past. In the ancient times, the state preferred to make its power felt by the society, too (Egyptian, Greek, Roman Civilizations, etc). Thus, art possesses a remarkable position.

Throughout the Middle Age, churches used this power in spreading the religion to the large masses. In order to teach the illiterate society religious information written in the holy books, churches appealed to pictures and sculptures. It is without doubt that Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, etc. played a highly important role in spreading Christianity.

In the Renaissance and its aftermath, the palace became a partner in this power. Kings and statesmen who had similar positions did not hesitate to present their portraits as though they were the saints’ portraits and get assistance from works of art in order to make the masses obey them as in the ancient times. For instance, the works of Jacques Louis David contributed considerably to the enhancement of Napoleon’s power. Moreover, the Medici Family, one of the famous Italian rich families, became a protector of artists by ordering works of art and achieved in having a voice in the state’s ruling by means of art for a long time.

The Enlightenment Age paving the way for fundamental rights and freedoms beginning with the French Revolution began to turn the case to the contrary to a degree, and religious subjects were not touched upon in art toward the end of the 20<sup>th</sup> century. Not only religious subjects but mythological and historical subjects as well did not attract the attention of the artists in the modern period. This means that modernism concerned “today”, not “the past” and “the next world” because this approach was seen as a progressive move by cultural circles.

Just at this point, modernism underwent severe criticism, and artists began to associate their works with history, mythology and religion again. This great change began to be called as “postmodern” period. As in the case of the contemporary politics, economy, that is, in every kind of societal construction, strict rules in art have been collapsed on behalf of polyphony, and interdisciplinary associations have begun to be re-established.

**Keywords:** Art, Religion, Belief, Mythology, Historical Subjects, Modernism

## GİRİŞ

İnsanlar açıklayamadıkları her şeyde ilahi bir inanç, bir sebep aramaya çalışmışlardır. İnanmak insanın içgüdüsel eğilimidir. İnsanoğlu ilk çağdan bu yana inanmaya ihtiyaç duyar. Oluşturdukları imgelerle çeşitli güçlerden korunduklarını düşünürler.



Resim 1. Lascaux'ta mağara, Fransa,

M.Ö. 15.000-10.000 dolayları



Resim 2. At,

M.Ö. 15.000- 10.000 dolayları, Lascaux

İlkel avcılar, belki de sadece zıpkınla ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı. Tabii ki bu bir varsayımdır, ama yine de, bugün bile eski göreneklerini koruyan ilkel topluluklar arasında sanatın gördüğü işlevle oldukça iyi desteklenen bir varsayım. İmgelerin gücüne duyulan benzer inanışlara yakından bağlılık günümüzde hala yalnızca taş araç kullanan ve büyüsel amaçlarla kayalıklara hayvan resmi çizen kimi ilkel topluluklar vardır. Yine Dinsel şenliklerde hayvan kılığına girerek, hayvanlar gibi hareket ederek kutsal danslar yapan bazı kabileler de vardır. Onlar da, böyle yapmakla bir bakıma av hayvanına karşı güç sağlayacaklarına inanırlar. Bazen de, tıpkı masallardaki gibi, bazı hayvanlarla akraba olduklarına, tüm kabilenin kurt, karga ve kurbağa kabilesi olduğuna bile inanırlar( Gombrich, 2011, s: 42).



Resim 3. Dünyanın son yamyam kabilesi: Korowailer



Resim 4. Avustralyalı bir yerli (Aborjin), kayaya opossom totemi çiziyor

Sanatta inançla ortaya çıkmıştır. Sanatçı yaşama dair bütün değerleri bir şekilde sanatına yansımıştır. Otorite sahiplerinin (kilise, saray, tüccar, vb.) sanata ve sanatçılara destek vermesiyle dini konular sanat eserlerinde özellikle resim ve mimaride önemli bir yer bulmuştur.

## 1. MISIR



Resim 5. Gize piramitleri, MÖ. 2613-2363 dolayları

Kral, halkın üstünde egemenlik süren kutsal bir varlık görülmesi nedeniyle Mısır dönemindeki o eşsiz piramitler bütün imkansızlıklar ve eziyetlere rağmen inşa edilmiştir.



## 2. ANTİK YUNAN



Resim 6. Erechtheion, Akropolis, Atina,

M.Ö. 420-405 dolayları

İyon üzerinde bir tapınak



Resim 7. Zafer tanrıçası

M.Ö. 408 dolayları

Atina'daki Zafer tapınağı'nı

çevreleyen korkuluktan; mermer,

yüksekliği 106 cm; Akropolis müzesi, Atina

Antik Yunan ve Roma döneminde devlet kendi gücünü sanat eserleri ile halka hissettirmeyi tercih etmiştir. Bu şekilde sanat dinin habercisi ve devletin gücünün simgesi olmuştur.

## 3. ORTA ÇAĞ



Resim 8. Hieronymus Bosch

1480-1485, Meşe üzerine yağlıboya

74.7 cm. x 61 cm.



Resim 9. Sandro Botticelli,

Inferno detay haritası, c.1480-95,

Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome.

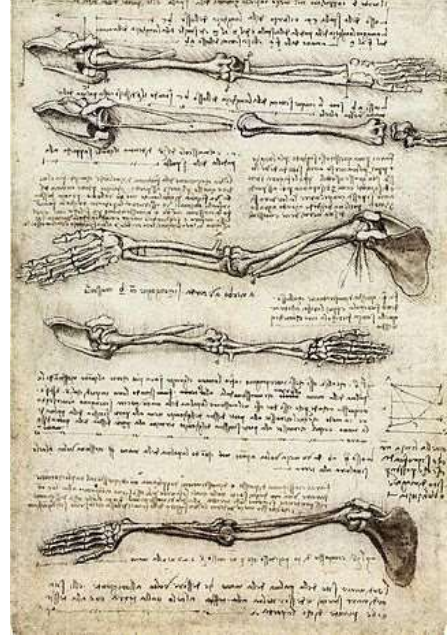
Ortaçağın tamamında ise kiliseler bu gücü dinin geniş kitlelere yayılmasında kullanmıştır. Kiliseler, okuma yazma bilmeyen halk için kutsal kitaplarda yazılı dini bilgileri öğrenmesi amacıyla resimlerden ve heykellerden medet ummuştur. “Ortaçağ’daki skolastik düşünce, sanatı da etkilemiş ve sanat özgür olarak değil, dine bağlı olarak varlığını sürdürmüştür. Resim sanatı da dinle iç içe geçerek kiliseye hizmet etmiştir. Özellikle İsa’nın kutsanışı, çarmıha gerilişi İncil’den sahneler, savaş tasvirleri başlıca konulardır” (Ökten,2012).

#### 4. RÖNESANS



Resim 10. Leonardo Da Vinci  
1503-1507 / 1519, yağlıboya  
77 cm. x 53 cm.

Louvre Müzesi



Resim 11. Leonardo Da Vinci  
Koldaki kasların hareketini gösteren  
anatomik çalışması (1510 dolaylarında)



Resim 11. Raffaello Sanzio  
Atina Okulu  
1509-1511 dolaylarında, fresk  
500 cm. x 770 cm.  
Apostolik Sarayı, Vatikan



Resim 12. Raffaello Sanzio  
Kutsal Aile  
1504  
120 cm.  
Uffizi, Florence

Rönesans yeniden doğuşla birlikte Orta Çağ Avrupa'sının siyasi düzenine egemen olan kilise gücünü kaybetmiş, buna bağlı olarak sanat dinsel etkiden kurtulmuştur. Resim heykel ve mimaride önemli örnekler ortaya çıkmıştır. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello vb. gibi dönem sanatçıların eserleri oldukça ses getirmiştir.

## 5. FRANSIZ DEVRİMİ



Resim 13. Eugene Delacroix  
Halka Yol Gösteren Özgürlük  
1830, Yağlıboya

260 cm. x 325 cm. Louvre Müzesi



Resim 14. Jacques-Louis David  
Horas Kardeşlerin Yemini  
1784, Tuval üzerine yağlıboya

330 cm. x 425 cm. Louvre Müzesi

Fransız Devrimi ile başlayan temel hak ve özgürlüklerin yolunu açan Aydınlanma dönemi bu durumu biraz tersine çevirmeye başlamış ve 20.yüzyılın sonlarına doğru dini konular sanatta kendine yer bulamamıştır. Sadece din değil, mitoloji ve tarihi konular da modern dönem sanatçılarının pek ilgisini çekmemiştir. Bu durum şu anlama geliyordu; modernizm 'geçmiş' ve 'öte dünya' ile değil 'bugün' ile ilgilenmek istemiştir. Çünkü bu yaklaşım kültürel çevrelerce ilerici bir hamle olarak görülmüştür.

## 6. MODERNİZM

20.yy'ın ikinci yarısında Modernizme tam da bu noktada yoğun eleştiriler gelmeye başlamış ve 1960'ların sonlarına doğru sanatçılar eserlerini tarih, mitoloji ve din ile yeniden ilişkilendirmeye başlarlar. Yaşanan bu büyük değişim "post modern" dönem olarak anılmaya başlamıştır. Günümüzün siyasetine, ekonomisine, kısacası her türlü toplum yapılanmasında olduğu gibi sanatta da çok seslilik adına katı kurallar yıkılmaya ve disiplinler arası ilişkiler yeniden kurulmaya başlanmıştır.

## 7. GÜNÜMÜZ SANATI

Günümüz sanatçılarının dini geniş kitlelere yaymak amacı ile değil, toplumdaki çarpık sorunların düzeltilmesinde yaygın güce sahip "din"i kullanmayı tercih ettiklerini görüyoruz. Nijerya kökenli İngiliz sanatçı Chris Ofili, din temasını hak ve özgürlükler konusunda yeryüzünde yaşayan tüm bireylerin eşit olduklarını belirtmede kullanır. Alışılmışın çok ötesinde, çağlar boyu 'beyaz' derili gösterilen Meryem Ana'yı "kara" derili olarak göstererek "kara birey" in Tanrı katında varlığını bir kez daha kanıtlar. Benzer bir yöntemle Robert Mapplethorpe da İsa'yı kara derili olarak betimler.



Resim 15. Chris Ofili  
Kutsal Meryem  
1996, Akrilik, Yağlıboya, kağıt kolaj,sim, reçine, fil dışkısı



Resim 16. Robert Mapplethorpe  
İsa (Jack Walls),  
1983, Fotoğraf

Sam Taylor Wood, çarımından indirilen İsa'nın cansız bedenine gönderme yaparak, aynı soğukkanlılıkla oğlunu kucagında tutan bir anneyi Meryem Ana'nın kutsal katına çıkarır. "Pieta" gibi çok iyi bilinen bir din teması ile feminizmi daha güçlü biçimde gündeme taşır.



Resim 17. Sam Taylor Wood  
Meryem Ana  
2001, Fotoğraf

1938 doğumlu Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch çevreci bir yaklaşımla, çarımha gerili İsa figürünü, kesilmiş ve içi temizlenmiş hayvan et karkasının önünde yeniden canlandırarak canlılar arasındaki eşitsizliği gündeme getirmiştir. Genellikle, dini duyguları toplum içinde daha da güçlendirmek İsa figürü çarımha gerili biçimde betimlenir. Nitsch'in insandan hayvana doğru duygu değişimine olanak sağlayan performans eserinde ise, İsa Figürünün arkasında, çarımha gerilmenin çok ötesinde, derisi yüzülmüş ve doğranmış bir karkas bulunmaktadır.



Resim 18. Hermann Nitsch  
1999, Vücut sanatı performansından bir fotoğraf

Maurizio Cattelan, din olgusuna yapılmış en sert işlerinden birine imza attı. Kutsal olan bir değeri yere düşürmemiş ama, Tanrı'nın gazabından kurtulamamış; inanç sistemi dışında başka işlere bulaştığı için de cezalandırılmış gibidir. Gökten düşen bir meteor ile yere düşmüş ama iktidarını simgeleyen asayı elinden bırakmaması da ayrı ironik bir yaklaşımdır.



Resim 19. Maurizio Cattelan  
Papa John Paul II gerçekçi bir balmumu heykeli  
1999, Enstalasyon Sanatı

Günümüzün Ortadoğulu sanatçıları ise her zaman olduğu gibi Batılı sanatçıların yaptığı gibi dini değerleri eleştirmekten çok dinin mistik ve sofistik yönü ile ilgilenirler. Mona Hatoum, Müslümanların ve Yahudilerin kullandığı tespihi günlük kullanım nesnesi olmaktan çıkarır. Üç Tıpkı Duchamp'ın Pisuarı gibi, tespih ile ilişkisi olmayan bir boyuta ve bir mekana taşınarak sanatın nesnesine dönüştürür ve sanata sanatsal bir değer kazandırır.



Resim 20. Mona Hatoum  
Enstalasyon Sanatı

## 8. SONUÇ

İnsanoğlu var olduğundan bu yana inanmaya ihtiyaç duymuş inancını ürettiği sanat eserlerinde ölümsüzleştirmiştir. İnanç ve dinin sanat üzerinde geçmişten günümüze etkili rolü olduğu gibi din adamları, soylular ve dönemin önde gelenleri de sanatçıları dini eserler üretmeleri konusunda desteklemişlerdir. Din bu süreç içinde sanatın gelişimine oldukça katkı sağlamıştır.

“Günümüzde ise toplumsal bilincin iki biçimi, yani sanat ve din kendi aralarında belli ölçüde, bilim ve din kadar birbirine karşıdır. XVII. Yüzyıla kadar dinin sanat üzerine etkisi çok büyük olmuştur. Ortaçağ sanatı tamamen kilise ve dinin etkisi altında kalmıştır. Rönesans döneminde bile dahiyane eserler dinsel konularla ilgilidir. Niçin yüzyıllardır sanat ve din sıkı temas halindedir. Oysaki ikisi farklı düşüncelerin biri özgür düşüncenin diğeri ise dogmatik düşüncenin temsilcileridir. Öncelikle bunun temelinde mitoloji yatmaktadır. Hıristiyanlık öncesi din mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa karşısında güçsüzlüğünü mitoslar, imgeler, totemler aracılığıyla yaratan insan aynı zamanda ilkel sanatsal yaratıcılığını da oluşturuyordu. Marx, mitolojiyi antik sanatın çalışma alanı ve atölyesi olarak değerlendirir. Mitoloji hem dinden hem de din dışı içeriklerden besleniyordu. İkinci olarak, sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olmasıdır. Özellikle Ortaçağda kilise toplumun tüm yaşamını etkisi altına almıştı. Ve onları her açıdan denetlemiştir. Bu dönemde bilginler ve düşünürler bu tutuma yani dinsel dogmacılığa karşı çıkmışlardır. Bu baskıcı dönemde sanat henüz kendine bir çıkış bulamamıştı. Rönesans’la birlikte yeni fikirler ve dünya görüşleri oluşmaya başladıkça kilise ve dine karşı insancıl bir yöneliş olmaya başlamıştır. Dine ve kiliseye karşı gelişen devrimci genç burjuvazinin sürdürdüğü mücadele, sanatın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir.

Sanat, XVII. yüzyıldan itibaren dinsel ve mitolojik görünüşünden sıyrılarak özgür ve yaratıcı sanat ve yaşam kavramı yönünde açılmıştır. Daha sonraki dönemlerde bazı akımlar ve bazı sanatçılar dine karşı bir bağlılık korumaya çalışsa da bu konuda olumsuzlukla karşılaşmışlardır.”(Ökten,2012). Günümüz sanatçılarının dini geniş kitlelere yaymak amacı ile değil, toplumdaki çarpık sorunların düzeltilmesinde yaygın güce sahip “din”i kullanmayı tercih ettiklerini görüyoruz.

## 9. KAYNAKLAR

- [1] AKYÜREK Engin, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, İstanbul 1994, 13.
- [2] GOMBRICH, E.H. Çev.Erol Erduran-Ömer Erduran, Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi 2011
- [3] LITTLE, Stephen. Çev. Sanatı Anlamak ...izimler, Yem Yayıncılık
- [4] LYNTON, Norbert. Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi 2009

## 10. İNTERNET KAYNAKLARI

- [1] CATTELAN M. (2010). Featured artist: maurizio cattelan, <http://www.itслиquid.com/featured-artist-maurizio-cattelan.html> Erişim tarihi: Eylül 2016
- [2] GALPERINA M.(2011). From Wife Trophies to Dead Horses: Maurizio Cattelan's Best Sculptures <http://flavorwire.com/229973/from-wife-trophies-to-dead-horses-maurizio-cattelans-best-sculptures> Erişim tarihi: Eylül 2016
- [3] HEARTNEY E. (2008).Artworks Feature: Art and Today, <http://www.abc.net.au/radionational/programs/artworks/artworks-feature-art-and-today-by-eleanor-heartney/3197428> Erişim tarihi: Eylül 2016
- [4] MOWRIS P.(2008). <http://www.fluentcollab.org/mbg/index.php/reviews/review/105/58> Erişim tarihi: Eylül 2016
- [5] ÖKTEN A. İ. (2012). Dinin Sanat Üzerine Etkisi, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ali-ihsan-okten-dinin-sanat-uzerine-etkisi/> Erişim tarihi: Eylül 2016
- [6] SOPHIE N. (2014).Blurred Lines, <http://www.inenart.eu/?p=13882> Erişim tarihi: Eylül 2016

## KUR'AN'DA BİR ANLATIM SANATI OLARAK MUHAKKAKU'L-VUKÛ' KE'L-VUKÛ' PRENSİBİ

Harun BEKİROĞLU

Yrd. Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, harunbekiroglu@hitit.edu.tr

### ÖZET

Kur'an'da bir anlatım sanatı: "Gerçekleşmesi kesin olaylar, olmuş gibidir" Kuralı

Dil ve edebiyat, sanatın uygulandığı alanlardan birisidir. Kur'an-ı Kerim ilahi mesajlar içeren bir kitaptır. Bununla birlikte Kur'an ayetleri çeşitli anlatım sanatları barındırmaktadır. Bunlardan birisi de gelecekte kesin olacak olayların geçmiş zaman kalıbında anlatılmasıdır. Böylece okuyucu, bu olayların kesin olacağını hissetmektedir. Bu yöntemle okuyucunun bu olayların kesin olarak gerçekleşeceğine inanması sağlanmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Belâgat, Tefsir, Arap Dili ve Edebiyatı.

### AN EXPLANATION ART IN THE QUR'AN: THE RULE "THE EVENTS WHICH WILL CERTAINLY HAPPEN IS ALIKE THE ONE WHICH HAS HAPPENED."

### ABSTRACT

Language and literature are one of the areas which art has been used. The Qur'an is a book which includes divine messages but at the same time it implicates some expression arts. One of them is the events which will certainly happen in the future has been expressed as if occurred in the past. Thus, the reader feels that those events are definitely going to happen. With this method the reader has been convinced that the events are precisely going to take place.

**Key words:** Eloquence, Tafseer, Arabic Language and Literature

## 1. GİRİŞ

Kur'an-ı Kerim, içerdiği mesajların yanı sıra dil ve üslûb bağlamında da okuyucuyu etkileyen sanatsal yönler barındırmaktadır. Çoğu zaman okuyucuya ulaştırmak istediği mesajı betimleyerek aktarmakta ve ikna ederek inandırıcılığını temin etmek için de değişik zaman kipleri kullanmaktadır. Bu beklenti sadece söz/ahid verme ve gelecek zaman kipleri ile gerçekleşmemektedir. Kur'an'da söz sanatlarından mecaz-ı mürsel, kinaye, istiâre gibi birçok sanatın bulunması ile birlikte "sanatsal söz söylemenin adı olan Belağat" tekniğinin birçok farklı açıdan kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Bir kelimenin isim ya da mastar halinin kullanılması, fiil cümlesi ile ifade edilebilecek bir cümlenin isim cümlesi olarak kullanılması, okuyucuyu daha fazla etkilemek amacıyla şart cümlesinin tamamlanmaması ve gelecekte meydana gelecek bir olayı anlatırken okuyucunun zihninde bu olayın mutlaka gerçekleşeceği hissi uyandırmak ve buna olan inancını pekiştirmek için mazi/geçmiş zaman fiilinin kullanılması bu yönlerden bazılarıdır. Çoğu zaman mazi fiilin gelecek zaman anlamı içerecek şekilde kullanılmasına *مُحَقَّقُ الْوُقُوعِ كَالْوُقُوعِ* ya da *إرادة الوقوع كالوقوع* "kesin olacak olan bir şey olmuş-bitmiş gibidir kuralı" adı verilmektedir.

Bu çalışmada, söz konusu kuralın Kur'an bağlamında manaya katkıları incelenecek ve Kur'an'da yer alan mazi bir fiilin hangi esaslara göre gelecek zaman anlamında yorumlanabileceğinin esasları tesbit edilmeye çalışılacaktır.



## 2. Kavramsal Çerçeve

Kur'an'da yaygın olarak karşılaşılan üsluplardan “gelecekte kesin olacak olayların, okuyucu tarafından mutlaka gerçekleşecek algısı ile kabullenmesini sağlamak için mazi/geçmiş zaman kalıbı ile ifade edilmesi” ilkesinin birçok müfessir tarafından –bu şekilde tanımlanmasa da- olgusal olarak kullanıldığı görülmektedir.

Bu kuralı tanımlarken Beyzâvî (ö. 685/1286) واجب الوقوع ifadesini, Nisâbü'rî (ö. 850/1446) إرادة كالموقع ifadesini, Şeyhzâde (ö. 951/1544) محقق الوقوع في حكم الواقع ifadesini ve Ebüssuud Efendi (ö. 982/1574) مُحَقَّقُ الْوُقُوعِ كَالْوُقُوعِ ifadesini kullanmayı tercih etmektedir (Beyzâvî, 1418: III, 219; Nisâbü'rî, 1416: V, 328; Şeyhzâde, 1999: V, 242; Ebüssuud, 1996: VI, 7). Karaçelebîzâde (ö. 1068/1658) “muhakkaku'l-vukû' olan emri vâki' menziline tenzil etmek” ifadesini kullanırken Şinkitî (ö. 1393/1973) تَحَقُّقُ وَقُوعِهِ كَالْوُقُوعِ ifadesini kullanmaktadır (Karaçelebizâde, 1248: I, 88; Şinkitî, 1995: II, 377). Aynı kural, Belağat, nahiv ve tefsir eserleri başta olmak üzere birçok eserde وضع الماضي موضع المستقبل şeklinde ya da التعبير عن المستقبل بصيغة الماضي ifadesi ile “Mazi fiil ile gelecek zamanı ifade etmek” anlamında Kur'an'ın dil özellikleri arasında gösterilmektedir (Tefâtânî, 1411: 74; İbn Hamdûn, 2003: I, 13; Hârûn, 1979: 90; Endelûsî, 1993: VII, 93; Semîn el-Halebî, II, 364; Haddâdî, 1988: 233-235; Uzeyme, ts.: I, 147; Murtaza, 1907: 107; Siyalkûtî, 1270: 66). Ancak yaygın kullanımın محقق الوقوع şeklinde olduğu görülmektedir (Zerkeşi, 2001: IV, 245; Süyûtî, 2004, II, 470-486).

## 3. Muhakkaku'l-Vukû' ke'l-vukû' Kuralı

Mazi formundaki bir fiilin “geçmişte gerçekleşip bitmesi” ile “gelecekte kesin olarak gerçekleşeceği” arasındaki farklılık, ayetin anlamını da etkileyen önemli bir ayrımdır. Öte yandan bu anlatım muhatabın ilerde karşılaşacağı olayları sanki görüyormuşçasına okumasını sağlamaktadır. Böylece anlam-duygu-irfan dizgisinde bir insan kimliği teşekkül etmektedir. Örneğin (Tâhâ 20/125) رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَى وَقَدْ كُنْتُ بَصِيرًا “Rabbim gören biri olmama rağmen beni neden kör olarak diriltin? dedi/diyecek” ayetinde kullanılan “dedi” fiilinin gelecek zaman kipiyle “diyecek” anlamında ifade edilmeye çalışıldığı açıktır. Bu durum ise okuyucuya ahiret inancıyla ilgili anlatılan bu hususların olmuş olaylar konumunda olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Öte yandan okuyucu mazi kipiyle sanki oradaymış ve konuşulanları dinliyormuş gibi bir ruh dünyasına da sürüklenmektedir.

Kur'an'da gelecek zaman/müstakbel kipinde kullanılan fiil formları bulunmasına rağmen, mazi kalıplar ile gelecek zaman anlamının kastedilmiş olduğu kiplerin anlam yönünden daha güçlü olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir. Çünkü bu tür bir anlatım tarzı aynı zamanda mütekellimin/sözü söyleyen kişinin iddiasındaki özgüven ve üstünlük iddiasını da barındırarak dinleyiciye yansıtmaktadır. Ebüssuud'a göre bu tür bir anlatımda kullanılan fiil, Allah'tan başkasına nispet edilemeyen bir fiil ise bu ifade, Allah'ın ilminin kemaline delalet ettiği gibi kudretinin kemaline de delalet eder (Ebüssuud, ts: [a], vr. 23a). Örneğin (Arâf 7/44) وَنَادَى أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَنْ قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَنْ لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ “Cennetlikler cehennemliklere “Rabbimizin bize söz verdiği şeylerin gerçek olduğunu gördük. Peki siz de Rabbinizin size vadettiklerinin gerçek olduğunu gördünüz mü?” diye seslendiler. “Evet!” dediler. Bir münadi aralarında “Allah'ın laneti zalimlerin üzerine olsun” diye bağırdı.” Ayetinde ahirette gerçekleşecek olan bir olaya yer verilmektedir. Cümleler mazi ile ifade edildiği için okuyucu olayın gerçekleşeceğini hissetmekte ve tüm algısıyla olayın içerisindeymiş gibi bir duyguya sahip olmaktadır. Olayın muhatabın zihninde kesinliğine vurgu yapmak için “gördük, seslendiler, dediler, bağırdı” şeklinde mazi kalıpta görülen fiiller, aslında gelecek zaman kipinde olarak anlaşılmaktadır (Mâverdi, Beyrut: II, 227). Kıyametin henüz kopmamış olması ve cennet ile cehennemin henüz mükâfat ve ceza mekânı olarak kullanılmaya başlanmamış olmasından dolayı fiillerin gelecek zaman anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Kur'an'ın çeşitli yerlerinde karşılaşılabilecek bu kullanım, onun edebi ve betimleyici niteliklerinden birisidir. Metin-anlam-muhatab-his ilişkisinde canlı bir anlatımın varlığı, Kur'an'ın sesi ile birleştiğinde okuyucuyu tefekküre sevk etmektedir.

Sekkâkî (ö. 626/1229) mazi fiilin muzari yerine kullanılmasıyla ilgili şu kuraldan bahsetmektedir: Muhatabın vukundan şüphe duyduğu bir husus anlatılıyorsa bu durumda mazi fiilin muzari yerine kullanılarak anlatılan olaydaki şüphenin kaldırılmaya çalışıldığı ve hadisenin mutlaklık ifade ettiği ifade edilmiş olur. Örneğin *لَوْ وَدُّوْا لَوْ تَكْفُرُونَ* “Sizi ele geçirirlerse hepinize düşman kesilirler ve size fenalık yaparak ellerini uzatıp hakaret ederek dillerini uzatırlar ve kâfir olmanızı canı gönülden istediler/isterler” (Mümtehine 60/2) ayetinde *وَدُّوْا* kelimesinin muzari değil mazi kalıpla kullanılması, onların Müslümanların küfre dönmesi için ısrarlarından vazgeçmeyeceklerini ve bu konuda şüphe duyulmamasını ifade etmek içindir (Sekkâkî, 1983: 240). Ayrıca kâfir olmanızı her şeyden daha öncelikli olarak arzularlar anlamını da ifade etmektedir (Zemahşerî, 2003: IV, 513).

İbnü'l-Hâc es-Sülemî'ye (ö. 1232/1817) göre mazi fiilin gelecek zaman anlamında kullanılması şu kurala bağlıdır: Mahkûm aleyhin gerçekleşmesi kesinlik taşıyorsa bu durumda mazi fiil gelecek zaman anlamında kullanılmıştır (İbn Hamdûn, 2003: I, 13). Örneğin *أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ* “Allah'ın emri geldi. O'nun erken gelmesini istemeyin” (Nahl 16/1) ayetinde bulunan *emr* kelimesi, helak ya da kıyamet anlamına gelmektedir (Bezzâvî, 1418: III, 219). Kıyametin ya da toplu helakın meydana gelişi geçmiş zamanda olmadığına göre *geldi* formundaki fiil *gelecektir* anlamında kullanılmıştır. *Emr* kelimesinin benzer bir kullanımına *أَمْرٌ* *الْأَمْرُ* *الْمَلَكُ* *وَأَمْرٌ* *الْمَلَكُ* *وَأَمْرٌ* *الْمَلَكُ* (Bakara 2/210) ayetinde rastlamak da mümkündür. Dolayısıyla *emr* kelimesinin *geldi* fiili ile kullanılması, *emrin* gerçekleşeceğinin kesinliğini ifade etmektedir (Zemahşerî, 2003: II, 554; Semîn el-Halebî, ts: II, 364). Kıyamet sahnelerinden birinin anlatıldığı *وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا* “Rabbin(in emri) gelip melekler saf saf dizildiği vakit...” (Fecr 89/21) ayetinde yukardaki kurala ilave olarak Kur'an'ın farklı bir dil özelliğini görmek mümkündür. Burada da *geldi* fiili gelecek anlamında kullanılmıştır. Dikkat çeken yön ise bir önceki ayette *geldi* ifadesi *أَتَى* fiili ile ifade edilirken bu ayette *جَاءَ* fiili ile anlatılmaktadır. Bu iki fiil arasında şöyle bir anlam farklılığı bulunmaktadır: *جَاءَ* fiili kesinlik anlamı taşımakta iken *أَتَى* fiili şüphe anlamı barındırmaktadır. Kıyametin kopuşu kesin olduğundan ikinci ayette *جَاءَ* fiili kullanılmıştır. Ancak ihtimal ve şüphe anlamı taşıyan *أَتَى* fiili ise muhatapların şüphe ve inkârlarını kapsamak ve ifade etmek içindir. Dolayısıyla *أَتَى* fiilinin kullanılmasıyla ayet, “Allah'ın emri gelecektir ancak bunun ne zaman olacağı gaybî bir bilgidir” anlamını ifade etmektedir (Müneccîd, 1997: 147-151).

Teftâzânî'ye göre gelecek zamanın mazi fiil ile ifade edilmesi, bir cümlenin zahiri anlamından farklı bir mana ifade ettiği yerlerden birisidir. Bu, olayın kesin olarak gerçekleşeceğine dikkat çekmek amacıyla yapılır. *وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَجِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ* “Sûr'a üfürüldü/üfürülecek ve ardından –Allah'ın dilediği hariç- gökte ve yerde bulunan her şey düşüp öldü/ölecek” (Zümer 39/68) ayetinde mazi fiil, anlatılan olayın kesin olarak gerçekleşeceğini ifade etmek amacıyla zahir anlamı dışında/mecaz olarak gelecek zaman anlamında kullanılmıştır (Teftâzânî, 1411: 74). Elmalılı her iki anlamın da okuyucu tarafından anlaşılması için tercümeyi “Ve Sûr üflenmiştir de göklerde kim var, yerde kim varsa çarpılıp yıkılmıştır. Ancak Allah'ın dilediği müstesnâ.” şeklinde yapmıştır.

#### 4. Arap Dili Bağlamında Muhakkaku'l-vuku'

Arapça'da anlatılan bir olayın dinleyicide kesin kabul oluşturması için bazı yöntemler ve edatların kullanıldığı görülmektedir. Çoğunlukla mazi fiilin gelecek zaman anlamında kullanımı şeklinde görülsede inşâi cümleler, edatlar, isimler ve muzari fiillerde bir anlam zenginliği olarak kuralın uygulandığı görülmektedir.

#### 4. 1. İsim formundaki kelimelerde Muhakkaku'l-vuku'

Şinkitî Kur'an'da bazı isim formundaki kelimelerin kullanımında kesin gerçekleşecek olan bir olayın olmuş gibi anlatılma kuralının uygulandığı kanaatindedir. Bu durumu *تَحَقَّقَ وَفُوعِهِ كَالْوُفُوعِ* ifadesiyle tanımlamaktadır. *إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ* “Bir şey için sözümüz onun olmasını murad ettiğimiz zaman sadece O'na ol! dememizdir.” (Nahl 16/40) ayetini yorumlarken henüz var olmamış ancak gerçekleşmesi istenenin “şey” olarak tanımlandığını dolayısıyla varoluşu ifade eden *kün* kelimesinin iradeyi tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir. Bu itibarla henüz var olmayan ve *kün* kelimesinden sonra otantik bir kimlik kazanabilecek olan varlığın/şeyin meydana gelmesi, sanki olup bitmiş gibi değerlendirilmiştir. Yine *إِنِّي أَرَانِي أَعْرَبُ خَمْرًا* “Ben rüyamda kendimi şarap sıkarken gördüm” (Yusûf 12/36) ayetinde aslında *şaraplık üzüm* sıkılmaktadır. Fakat üzümün şaraba dönüşeceğinin kesinliğini ve bu beklentiye ifade etmek için üzümün ikinci aşaması olan şarap kelimesi kullanılmıştır (Şinkitî, 1995: II, 377).

#### 4. 2. İnşâî cümle-Haberî cümle bağlamında Muhakkaku'l-Vuku'

Taşıdığı anlama göre cümleler iki türdür: Doğruluk ya da yalan anlamı taşıyabilen cümleler haberî cümle olarak tanımlanırken bu iki niteliğin bulunmadığı cümleler ise inşâî olarak adlandırılır. İnşâî cümlelerin içeriklerinin gerçekleşmesi kesin değildir. Ancak haberî cümlelerde kesin olarak gerçekleşme anlamı bulunmaktadır (Harun, 1979: 90). Örneğin *إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ* “Biz sadece şunu söylüyoruz: mutlaka ilahlarımızdan birisi seni çarptı. (Hûd) şöyle dedi: Ben Allah'ı şahid tutuyorum; siz de şahit olun! İşte ben, ortak koştuğunuzun hiç birisini tanımıyorum!” (Hûd 11/54) ayetinde anlatılmak istenen mana *أَشْهِدُ اللَّهَ وَأَشْهَدُكُمْ* şeklindedir. Bununla birlikte haberî cümle formu yerine emir cümlesi kullanılmıştır. Zira Allah'ın şahitliği tartışmasızdır. Ancak müşriklerin şahitlikleri belirsizlik barındırmaktadır (Zemahşerî, 2003: II, 403-404).

#### 4.3. Atflarda Muhakkaku'l-Vuku'

Cümlelerin ya da kelimelerin bağlaçlarla bir birine bağlanması esnasında aynı formda olan kelimelerin ya da cümle şekillerinin kendi aralarında bir bütün oluşturması genel olarak göz önünde bulundurulmuş bir husustur. Bununla birlikte Zemahşerî ve Radî gibi âlimler mazinin muzariye atfını uygun görürken Ferrâ gibi âlimler bunun uygun olmadığı görüşündedirler (Zemahşerî, 2003: IV, 298; Ferrâ, 1983: II, 276). Bu durumda mazi fiil, muzari fiil formundaymış gibi tevil edilir ve anlam bu şekilde ortaya konmuş olur. Örneğin *إِنْ نَشَاءُ نُنزِّلُ عَلَيْهِمْ مِنَ السَّمَاءِ آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ* “Dilersek onlara gökten bir ayet indiririz de liderleri ona boyun eğlerler” (Şuarâ 26/4) ayetinde *فَظَلَّتْ* fiilinin *فَظَلَّ* şeklinde muzari anlamında olduğu ifade edilmiştir. Çünkü şartın cevabına atfedilmiş kabul edilmektedir (Zeccâc, 1988: IV, 82). Ancak bu yaklaşımların formel zorunlulukları ifade etmek için ortaya konan çabalar olduğunu ifade etmek gerekir. Zira Kur'an metninde mazi formundaki bu fiil aynı zamanda okuyucunun zihninde bir anda olup biten ve gerçekleşen bir sahne uyandırmaktadır.

#### 4. 4. Muzari fiillerde Muhakkaku'l-Vuku'

Okuyucunun anlatılan olayın kesinliğini hissetmesi için muzari fiilin mazi anlamında kullanılabilir. *إِذْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرُونَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا وَأَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ* ayetinde kullanılan *إِذْ* edatı, mazi fiilin başında kullanılır (İsbir, 2004: 73). Bu ayette ise muzarinin başında kullanılmıştır. Dolayısıyla *إِذَا* anlamında olup gelecek zamanda gerçekleşecek olan olayı, mazi bir görüntüyle aktarmaktadır. Mazi fiilin başında kullanılan bir edatın muzarinin başında kullanılması, edatın gelecek zaman anlamında anlaşılmasını ve görme eyleminin kesinliğini temin içindir (Siyalkûtî, 1270: 66; Zemahşerî, 2003: I, 237). Böylece okuyucu *azabı gördüklerinde* ifadesinin anlamını ve kesinliğini tüm benliğiyle hissetmektedir. Bu hissini daha fazla oluşması için şart cümlesinin cevabı da cümlede ifade edilmemiştir. Dolayısıyla okuyucu *azabı gördüklerinde onları bir görseydin...* şeklinde dehşetli bir

tablo ile karşı karşıya kalmaktadır. Oradaki azabın şekli anlatılmayarak okuyucunun tahayyülüne bırakılması, okuyucunun düşünce dünyasını harekete geçirmektedir.

#### 4. 5. Edatlar ve Muhakkaku'l-Vuku'

Anlatılan olayın kesin olarak vuku bulacağını ifade etmek için kullanılan edatlardan birisi **إِنْ** edatıdır ve ta'lil için kullanıldığında olayın kesin olarak gerçekleşeceğini ifade eder. Örneğin **وَلَا تَهِنُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَنْتُمْ الْأَعْلَوْنَ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ** “*Asla fütur etmeyin ve üzülmeyin! Mü'min olduğunuz için en üstün sizsiniz!*” (Âl-u İmrân 3/139) ayetinde edatın cümleye kattığı kesinlik anlamı, talil ile sağlanmaktadır. Burada olduğu gibi fiilin tahakkuku'l-vuku' ifade ettiği tüm yerlerde edat, **إِنْ** ile aynı kullanıma sahiptir (Hâzin, 2004: I, 301; Suyûtî, 2004: II, 486; Zerkeşî, 2001: IV, 245).

#### 4. 6. İsm-i Fâil ve İsm-i Meful ve Muhakkaku'l-Vuku'

İsmi fail ve ismi meful formundaki kelimelerin mecaz yoluyla henüz gerçekleşmemiş olayların kesin gerçekleşeceğini ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. **وَإِنَّ الدِّينَ لَوَاقِعٌ** “*Yapılanların karşılığı vakidir/verilecektir.*” (Zariyât 51/6) ayetinde buluna ism-i fail formundaki **وَاقِعٌ** kelimesi, kıyametin kesinliğin ifade etmek için gelecek zaman anlamında kullanılmıştır. Yine **ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَهُ النَّاسُ** “*Bu, insanların hesap için bir araya toplanacağı bir gündür*” (Hûd 11/103) ayetinde ism-i meful formunda olan **مَّجْمُوعٌ** kelimesi, kesinlik ifade etmek için gelecek zaman manasında kullanılmıştır (Teftâzânî, 1411: 74).

#### 4. 7. Muzari fiilin Mazi formunda kullanılmasıyla Muhakkaku'l-Vuku'

Bir olayın kesin olarak gerçekleşeceğini ifade etmek için Muzari kalıbındaki bir fiilin geçmiş dönemde gerçekleşen bir olayı anlatırken yani mazi formdaymış gibi kullanıldığı görülebilmektedir. Örneğin (Kasas suresi 28/4-5) **إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضَعِفُ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يُدَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ** “*Firavun Mısır'da üstünlük tasladı ve halkını sınıflara ve gruplara ayırdı. Bunlardan bir grubu zayıf düşürerek oğullarını boğazladı ve kadınlarını sağ bıraktı. Bozgunluk çıkararlardandı. Biz ise yeryüzünde zayıf bırakılmışlara iyilik yapmak, onları önder yapmak ve Firavun'un tüm varlığına sahip olmalarını istiyoruz*” ayetinde Firâvun'un halkını gruplara bölerek bir birine düşürdüğü anlatılırken mazi fiil yerine muzari fiil kullanılmıştır. Musâ'nın gönderilişinin ardında yer alan faktörlerden birisinin de ezilen halkı kurtarmak olduğu bilinmektedir. Öyleyse Allah'ın mustazaflara yardım ile ilgili *isteğinin* Musâ'nın gönderilişinden önce mazi formuyla olması gerektiği anlaşılmaktadır. Allah'ın İsrailoğulları'na yapacağı yardım ise *istedik* kalıbıyla değil *istiyoruz* formuyla ifade edilmiştir. Böylece ayetin anlamı “*Firâvun halkından bir bölümü ezmek isterken biz ilerde onlara iyilik yapmak istiyorduk*” şeklinde olup kesin olarak gerçekleşmesi istenen bir şeyin olmuş gibi anlatıldığı görülmektedir (Nîsâbü'rî, 1416: V, 328).

### 5. Muhakkaku'l-Vuku' ve Kelam İlişkisi

Mazi formda kullanılan ve gelecek zaman anlamı taşıyan bir fiilin, sözü söyleyenin ilminin ve kudretinin yüceliğini ifade etmemesi konusunda çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu tartışmaların temeli *kelamullahın* niteliği ve Allah'ın sıfatlarının kemâline dayanmaktadır.

#### 5. 1. Muhakkaku'l-vuku' ve İlim-kudret ilişkisi

Ebüs-suud'a göre Kur'an'da gelecek zaman anlamı taşıyan fiiller ikiye ayrılır:

a. Mutlak müstakbel fiiller: -Mazi ile tanımlansın ya da tanımlanmasın- gelecek zaman anlamı taşıyan fiiller.

b. Mazi ile tanımlanan müstakbel fiiller: Örneğin (Fetih 48/1) **إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا** “*Biz sana*

*apaçık bir zafer verdik*” ayetinde geçen *fetehnâ* fiili, gelecek anlamı taşıyan mazi bir fiildir. Çünkü Mekke’nin fethini haber veren bu ayet, Mekke’nin Müslümanlar tarafından ele geçirilmesinden önce inmiştir. Dolayısıyla fetih vereceğiz anlamında gelecek zaman manası kastedilmiştir. Ebüssuud Efendi’ye göre fetih fiilinin mazi kalıbında olması ve Allah’ın *fethi biz verdik* diyerek fetih eylemini kendisine nisbet etmesi, kulların fiillerinin Allah tarafından yaratıldığını göstermektedir. Ayrıca müstakbel fiillerin mazi ile ifade edilmesini “mümkün kılan sebep”, bunların olmuş ve bitmiş olaylar statüsünde değerlendirilmesi ve muhatap tarafından görülen ve müşahede edilen olaylar konumunda olmalarıdır. Bununla birlikte “olmuş ve bitmiş olaylar konumunda olmak” bütün müstakbellerin mazi ile ifade edilmesini zorunlu kılan bir sebep değildir. Bundan dolayı Kur’an’da gelecek zaman fiillerinin bir kısmı, mazi kalıpla ifade edilmemiştir (Ebüssuud, ts: [a], vr. 23a). Ebüssuud’a göre müstakbel fiillerin mazi ile tabir edilmesini “tercih ettiren sebep” ise müstakbel fiillerin mazi formunda kullanılmasındaki *işârî* manadır. *Fahve’l-kelâm* ile işaret edilen bu *işârî* mana ise haber verilen şeyin azametine ve yüceliğine delalet etmesidir. Bu konuyu geniş bir şekilde detaylandıran Ebüssuud, gelecek zaman anlamında kullanılan mazi fiillerin bu özellikte olmasını zorunlu kılan ve tercihe şayan kılan sebebin ne olduğunu izah etmektedir. Buna göre zaman ve mekânla ile sınırlı olan şahısların haber verdiği fiiller şu niteliklerden ibarettir:

Birincisi: Mazi fiiller

İkincisi: Müstakbel olan ve müstakbel üslubuyla kullanılan fiiller.

Üçüncüsü: Mazi kalıp ile ifade edilen müstakbel fiillerdir.

Bunlar, fiilleri haber veren/*muhbirin* ilmine delalet ettikleri gibi bu fiillerin faillerinin kudretlerine de delalet ederler. Faillerinin kudretine delalet etmeleri, her üçünde de aynıdır. Müstakbel olup müstakbelle tabir edilen fiilin ilme delaleti, mazi olan fiilin ilme delaletinden daha kuvvetlidir. Eğer müstakbel olup mazi ile tabir edilmişse o fiildeki ilme delalet, ilk ikisinden daha kuvvetlidir. Fakat haber veren Allah ise müstakbel olup mazi ile tabir edilen fiil, kesin olarak muhbirin ilminin kemâline delalet eder. Eğer muhbir, haber verdiği fiilin aynı zamanda faili ise bu fiil, muhbirin ilminin kemaline delalet ettiği gibi kuvvetinin/kudretinin kemaline de delalet eder. Örneğin *وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ* “*Aralarında hak ile hüküm verildi/verilecek*” (Zümer 39/69) ayetinde mazi fiil, müstakbel anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda bu fiil, Allah’tan başkasının gerçekleştiremeyeceği bir fiildir. Dolayısıyla fiili haber veren kişi ile fiilin faili yani hükmü verecek olan aynı kişidir. Bu mazi kalıp hem Allah’ın ilminin kemalini hem de kudretinin kemalini göstermektedir. Yine *إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا* “*Sana apaçık bir fetih verdik/vereceğiz*” (Fetih 48/1) ayetinde de Allah, hem muhbir hem de fail yani fethi gerçekleştiren ve verendir.

Ebüssuud Efendi’ye göre Allah’ın haber verdiği fiil başkasına isnat edilmişse muhbirin ilmine delalet eder; ama kudretine delalet etmez. Örneğin *وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رَجُلًا* “*Araf’takiler, bir takım adamlara ... diye seslendiler/seslenecekler*” (Araf 7/48) ayetinde muzari anlamında kullanılan mazi fiili bize haber veren Allah’tır. Seslenme eylemini yapacak olanlar ise *araftakiler*dir. Dolayısıyla buradaki mazi fiil, muhbirin ilminin kemalini göstermekte ancak kudretinin kemaline dair bir delalet taşımamaktadır. İlmin kemaline delalet etmesi de kelamın yüceliğini göstermesine yeter. Binaenaleyh Allah’ın müstakbel manasında olmasına rağmen mazi kalıbı ile ifade ettiği fiiller, Allah’ın kesin ilminin kemaline delalet ettiği için bu haberler de yücedir. Allah’ın ilmi yüceyse haber verdiği bu fiiller de yücedir. İşte bu, müstakbel fiillerin mazi ile kalıplarla ifade edilmesinin tercih sebebidir (Zemahşerî, 2003: IV, 323).

## 5. 2. Muhakkaku’l-Vukû’ ve Nübüvvet İlişkisi

Peygamberlerin ezelde mi seçildiği yoksa sonradan mı nübüvvet ile görevlendirildiği meselesi, Tefsir ve Kelam ilimlerinin müşterek konularından biridir. Ezelde nübüvvetle görevlendirildiğinde peygamberlerin çocuk iken sorumlulukları ve yükümlülükleri bağlayıcı mıdır? Nübüvvet çağrısı başlamadan önce mucize gerçekleşir mi? Gerçekleşen olaylar keramet midir mucize midir? gibi sorular da bu meselenin ileriki safhalarında ele alınması gereken konulardır (Îcî, 1997: III, 339). Bu duruma Hz. İsâ’nın beşikte konuşurken söylediği kabul edilen (Râzî, 1981: XXI, 214) *قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ*

آتَانِي الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا “*İsâ “Ben Allah’ın bir kuluym. Allah bana kitab verdi ve beni nebi yaptı” dedi.*” (Meryem 19/34) ifadesini kullanması örnek olarak verilebilir. Buna göre çocukken kullandığı “verdi” ve “yaptı” fiillerinin mazi anlamında kullanıldığı esas alındığında “ezelde nübüvvetle görevlendirildiği” anlamı, mazi fiil gelecek zaman anlamında kullanıldığında ise “çocukluk döneminde nübüvvet görevinin olmayıp ileride kendisine bu görevin verileceği” anlamında bir yorum imkânı ortaya çıkmaktadır. Gelecekle ilgili verilen bu haber ise keramet sayılmaktadır. Bu durum, nübüvvet konusunda çeşitli farklı yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Râzî, 1981: XXI, 214-215; İcî, 1997: III, 346). Ebüssuud’a göre Hz. İsâ’nın sözleri ya ezelde karar verilmiş olan hükmü ifade etmektedir ya da *muhakkaku’l-vuku’* kabilindedir (Ebüssuud, 1996: V, 363).

## 6. SONUÇ

Sözün sanatsal anlatımı, verilmek istenen mesajın daha güzel algılanmasına katkı sağlayacağı gibi sözü dinleyenin iç dünyasına da etki eden bir yöntemdir. İnsanların yapmaları gereken ya da yapmamaları gereken emirlerin anlatıldığı, kıyamette meydana gelen olayların betimlendiği ayetlerde oldukça çeşitli sanatsal anlatımların kullanıldığı görülmektedir. Bu şekilde bir duygu yoğunluğu oluşturulmaktadır.

Kur’an’da yer alan ibadât, ukubât ve muâmelât konuları ele alınırken ayetlerin barındırdığı duygu yoğunluğu içeren üslubun niteliği de ortaya konulmalıdır. Aksi durumda okuyucu, Kur’an’daki betimlemenin yoğunluğunu iç dünyasında hissedemeyecektir. Bu yoğunluğun oluşması için kavramsal ve teorik bilginin muhataba öğretilmesinden daha fazla kuralların sonuçta ortaya çıkardığı anlam ve duygusal etkileşim vurgulanmalıdır. Belağat ya da Tefsir derslerinde de Arap dili söz sanatları anlatılırken bu örneklerin ayetler üzerinden aktarılması, İlahiyat Fakültesi gibi eğitim kurumlarında yetişen öğrencilerin teori ve pratiği bir arada görmelerini sağlayacaktır. Ancak çoğu zaman sanatsal anlatımların Arap şiiri üzerinden yürütüldüğü müşahede edilmektedir. İşaret etmeye çalıştığımız ve bir örneğini tebliğimizde incelemiş olduğumuz sanatsal anlatımlar, Arapça bilgi düzeyi ileri seviyede olan ve Tefsir alanında da yeterli donanımı olan öğrencilere öğretilmelidir. Bu durum hem hazırlık sınıfı seviyesindeki öğrencilerin zorlanmasını engelleyecek hem de Kur’an ile ilgili yeterli dış bilgiye sahip olan öğrencilerin Kur’an metni üzerinde daha sağlam bir vukufiyet sağlamalarına yardımcı olacaktır. Kur’an metninin Tükçe’ye aktarılması esasına mazi fiillerin nasıl karşılık bulacağı, meal sorunlarının çözülmesine katkı sağlayacaktır. Bu itibarla İlahiyat Fakültelerinde seçmeli olarak okutulan Kur’an Tercüme Teknikleri derslerinde Kur’an’ın sanatsal yönlerinin tercümeye nasıl yansıtılması gerektiği izah edilmelidir. Bu yolla meal çalışmalarında da bir tutarlılık sağlanacaktır. Bu itibarla gelecek zaman anlamında kullanılan mazi fiillerin geniş zaman kipinde tercüme edilmesi yerinde olacaktır. İlahiyat Fakültelerinde seçmeli olarak okutulacak Kur’an Belağatı dersinde -yukarıda saydığımız hususlar göz önüne alınarak- konuya eğilim gösteren yetenekli öğrencilerin ders görmesi, hedeflenen edebî duyarlılığı oluşturacaktır.

## 7. KAYNAKÇA

Beyzâvî, N. (1418). *Envâru’t-Tenzîl ve Esrâru’t-Te’vil*, Beyrut: Dâru İhyâi’t-Turâsi’l-Arabî.

Ebüssuud Efendi, Ş. (ts). *Ma’âkidü’t-Tirâf fi evveli sureti’l-Feth mine’l-Keşşâf*, [a] Süleymaniye Ktp., Bağdatlı Vehbi Efendi, nr. 2035/3, vr. 20-26, İstanbul: Yazma Eser.

Ebüssuud Efendi, Ş. (1996). *İrşâdü’l-Akli’s-Selîm ilâ Mezâya’l-kitâbi’l-Kerîm*, Beyrut: Dâru’l-Kutubi’l-İlmiyye.

Endelûsî, E. (1993). *el-Bahru’l-Muhît*, Beyrut: Dâru’l-Kutubi’l-İlmiyye.

Ferrâ, Y. (1983). *Meâni’l-Kur’an*, Beyrut: Âlemü’l-Kutub.

Haddâdî, E. (1988). *Medhâl li ilmi Tefsîri kitâbillah*, Beyrut: Dâru’l-Kalem.

Hârûn, A. (1979). *el-Esâlibi’l-İnsâniyye fi’n-Nahvi’l-Arabî*, Beyrut: Dârü’l-Cil.

- Hâzin, A. (2004). *Lübâbü 't-Te'vil fî Meâni 't-Tenzil*, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- İbn Hamdûn, A. (1979,2003). *Hâşiyetü İbn Hamdûn ala şerhi 'l-Mekkûdî li Elfiyyeti Mâlik*, Beyrût: Dâru'l-Fikr.
- Îcî, A. (1997). *Kitâbü 'l-Mevâkif*, Beyrut: Dâru'l-Cil.
- İsbir, M. (2004). *eş-Şâmil*, Beyrut: Dâru'l-Avde.
- Karaçelebizâde, A. (1248). *Ravzatu 'l-Ebrâr el-Mübeyyin bi Hakâiki 'l-Ahyar*, Kahire: Balak Matbaası.
- Mâverdü, M. (ts). *en-Nüket ve 'l-Uyûn*, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Murtaza, A. (1907). *Emâlî es-Seyyid el-Murtaza: ğurerü'l-fevaid ve durerü'l-kalaid*, Kahire: Matbaatü's-Saade.
- Müneccîd, M. (1997). *et-Terâdüf fi 'l-Kur'an*, Beyrut: Dâru'l-Fikr.
- Nisâbüri, N. (1416). *Ġarâibu 'l-Kur'an ve Regâibu 'l-Furkân*, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Râzî, F. (1981). *Mefâtihu 'l-Ġayb*, Beyrut: Dâru'l-Fikr.
- Sekkâkî, E. (1983). *Miftahü'l-ulum*, Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Semîn el-Halebî, (ts). *ed-Dürrü 'l-Mesûn fî İlmi 'l-Kitâb 'l-Meknûn*, Beyrut: Dâru'l-Kalem.
- Siyalkûtî, A. (1270). *Hâşiyetü 'l-Kâzî*, İstanbul: Matbaatü'l-Âmire.
- Süyûtî, C. (2004). *el-İtkân fî Ulûm 'l-Kur'an*, Kahire: Dâru'l-Hadîs.
- Şeyhzâde, M. (1999). *Hâşiyetü Şeyzâde ala Tefsîri 'l-Beyzâvî*, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Şinkitî, M. (1995). *Edvâü 'l-Beyân fî İzâhi 'l-Kur'an bi 'l-Kur'an*, Beyrût: Dâru'l-Fikr.
- Teftâzânî, T. (1411). *Muhtasaru 'l-Meanî*, Beyrût: Dâru'l-Fikr.
- Uzeyme, M. (ts). *Dirâsât li uslûbi 'l-Kur'ani 'l-Kerîm*, Kahire: Dâru'l-Hadîs.
- Zeccâc, (1988). *Meâni 'l-Kur'an ve i'râbuh*, Beyrut: Âlemü'l-Kutub.
- Zemaşerî, C. (2003). *el-Keşşaf an hakaiki Ġavamizi't-tenzil ve uyuni'l-ekavil fî vücuhi't-te'vil*, Beyrût: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Zerkeşî, B. (2001). *el-Burhân fî Ulûmi 'l-Kur'an*, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.

# TASARIMDA KÜLTÜREL ÖGELERİN ETKİSİNİN UYGULAMALI OLARAK İNCELENMESİ

İlayda Soyupak  
Arş. Gör., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

## ÖZET

İnsanların gereksinimleriyle nesnenin biçiminin uzlaşısı olan tasarımda, iyiye ulaşmak için hem bu gereksinimleri hem biçimi çözümlmek gerekir. Nesnenin biçiminin çözümlmesi geometri aracılığı ile olabileceken, insanların gereksinimlerinin çözümlmesi daha karmaşık bir sistem kullanımını gerektirir. Bu sistem, insanların nesneye yönelik fiziksel gereksinimlerinin yanında duygusal gereksinimlerinin de çözümlenmesini kapsamalıdır. Bu çalışmada, kültürel öğeler çözümlleme sürecinde uygulanan bir sistemde yer aldığıında oluşabilecek sonuçlar, tasarımcı ve araştırmacının uygulama süreci penceresinden aktarılmaktadır.

Kültürün yansıması olan görsel dilin biçimsel, işlevsel ve duygusal gereksinimleri karşılama aracı olarak işlevselliği sorgulanmaktadır. Bu çalışma, uygulama ve araştırmanın bileşkesidir. Bu nedenle, uygulama merkezli tasarım araştırma yöntemlerine başvurulmuştur. Kültürel izlerin tasarıma katkısı değerlendirilirken; seçilen kültürel öğenin kullanıcı (tasarımcı) için işaret ettiği anlam, uygulama süreci, tasarımın işlevsel yönü, kullanıcı ile tasarım arasındaki ilişki, benzer ürünlerle kullanıcının yaşadığı deneyimler ve yeni tasarımın benzer ürünlerle karşılaştırması, tasarımın hangi yönleriyle üstün ve eksik kaldığı aktarılmıştır. Bu çalışmanın günceli yaşarken, birikimli kültürün izlerine rastlamanın olumlu yönlerini vurgulaması ve tasarım yöntemi olarak geçmişin günümüzle yoğrulmasının önemini aktarması beklenmektedir.

## ABSTRACT

In design, which is a consensus of human needs and object's form, both the needs and the form should be analysed to reach a better solution. While geometry can be used to analyse the form of the object, analysing human needs requires applying a more complex system. This system must include analysis of both physical and emotional needs of the human about the intended product. In this study, possible outcomes that can be achieved by applying cultural elements in the system are conveyed within the borders of practice process of a designer and researcher.

Functionality of visual language as being reflection of the culture is questioned in terms of satisfying stylistic, functional and emotional needs. This study is a resultant of practice and research. For that reason, methods of practice based design research are applied. While evaluating contribution of cultural footprints on designed product, meaning of the cultural element for designer, practice process, function of the design, relation between user and the design, comparison of experiences of similar products are examined. In this study, further expectations on this study are pointing the positive aspects of application of cumulative culture and highlighting the importance of joining past and now as a design method.

## 1.GİRİŞ

Buchanan (1992), tasarımın kapsama alanını; sembolik ve görsel iletişim tasarımı, somut nesnelerin tasarımı, eylem ve hizmet tasarımı, karmaşık sistem ve çevre tasarımı olarak ve bu alanlar arasında çok keskin sınırlar olmadığını belirterek dörde ayırır. Bu çalışmada tasarım kelimesi, somut nesnelerin tasarımını işaret etmektedir. Tasarım nesnenin biçimi ve insanın ihtiyaçlarının uzlaşısıdır. Somut bir nesnenin tasarım sürecinde, nesnenin biçimsel analizi ve insanın gereksinimlerinin analizi gereklidir. Bir nesne üzerindeki insanın gereksinimleri estetik, işlevsel ve duygusal olarak üçe ayrılabilir ve nesnenin biçimi bu gereksinimlere göre şekillenir. Bir başka deyişle tasarlanan bir ürünün dış görünüşü hedeflenen kullanıcının estetik, işlevsel ve duygusal gereksinimlerini yansıtır. İşlevsel gereksinimler bütünüyle ürünün kullanım amacıyla, estetik gereksinimler de ürünün görsel değerinin yarattığı beğeniyle ilgilidir. Bireyin daha önceden nesneyle yaşadığı deneyimler, kişisel geçmişi, kültürü gibi pek çok unsur duygusal gereksinimlerle ilgilidir. Buna dayanarak, kişinin duygusal deneyimlerinin çerçevesini çizen ait olduğu kültürden izlerin tasarımda kendine yer bulmasının, kullanıcının duygusal gereksinimlerini karşılama aracı olabileceği söylenebilir.

Bu çalışmanın birincil hedefi, tasarımda kültürel öğelerin kullanımının olumlu katkıları ve gerekliliğini ortaya koymaktır. Bu çalışmada ait olduğumuz kültürün izlerini yansıtan çözümlerin



tasarımdaki kullanıcı deneyimine etkileri değerlendirilecektir. Bahsi geçen kullanıcı deneyiminin ön çözümü, Prof. Meltem Eti Proto yürütücülüğündeki Marmara Üniversitesi, İç Mimarlık Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik dersi olan Duygusal Tasarım dersinde tasarımcının kişisel çay içme deneyimi üzerinden yapılmıştır. Kullanıcının çay içme deneyimi üzerindeki detaylı çözümlemeyle birlikte; kültürel öğelerin, tasarımın duygusal ve işlevsel anlamı arasında uzlaşma sağlayıcı olup olmadığı süreç boyunca gözden geçirilecektir. Tasarımda fiziksel ve duygusal ihtiyaçlar arası kurulması beklenen dengeye önemine işaret etmek bu çalışmanın hedeflerinden bir diğeridir. Bu noktada tasarımın aynı zamanda kullanıcısı, tasarladığı ürüne geri bildirim yaparak bu dengeyi yakalayıp yakalayamadığını değerlendirebilecektir. Yapılan tasarımın biçimsel, işlevsel ve duygusal yönü hakkında objektif geri dönüş alınabilecektir.

### 1.1. Araştırmanın Niteliği

Tasarımda kültürel öğelerin etkisinin incelendiği bu araştırma, tasarım araştırması niteliği taşımaktadır. Doloughan (2002), sanat ve tasarım akademik yazılarının barındırdıkları yaratıcı düşünce ile diğer disiplinlerdeki akademik çalışmalardan farklı olduğunu ve Frayling'in (1993) görüşlerinden destek alarak yapısal, rasyonalist akademik düşüncenin yaratıcı alanlarda yetersiz kaldığını ifade eder. Pedgley ve Wormald (2007), Bruce Archer'ın kişisel bir görüşmesinde yaptığı ayrımı kaynak göstererek, tasarım araştırmalarını, tasarım hakkında araştırma, tasarım aracılığıyla araştırma ve tasarım için araştırma olarak üç kategoriye ayırır ve Archer'ın tasarım yoluyla araştırma adlandırmasını tasarlama yoluyla araştırma olarak yeniden tanımlayarak tasarım eylemine vurgu yapar. Bu çalışma da tasarlama yoluyla yapılan araştırmadır. Tasarımda kültürel öğelerin etkisini araştırma süreci, tasarlama eylemi gerçekleştirme süreci ile birlikte oluşmuştur. Bu tasarım araştırmasında, bilgi kaynağı olarak kişisel tasarım eylemine ilişkin veriler kullanılmıştır. Pedgley (2007), tasarım eyleminin teorik ve uygulamaya dayalı içeriklerinin bir tasarım araştırmasında veri kaynağı olarak kullanılabilirliğini vurgularken; uygulama içeriklerini ( bilgi toplama, model yapımı, çizim, vb. ) dışarıdan algılanabilen eylemler; teorik içeriklerini ( hayal etme, düşünme, karar verme vb. ) dışarıdan algılanamayan eylemler olarak niteler. Bu çalışmada, tasarımcının kişisel tasarımının alt eylemleri olan uygulamaya dayalı ve fikri eylemler bilgi kaynağıdır. Pedgley ve Wormald'ın (2007) tasarım ve araştırmaya ilişkin ortak özellikler olarak belirttiği, var olan durumu geliştirme, deneyim ve düşüncelere odaklanma, araştırmacı teknikleri kullanma özellikleri; tasarımcının çay içme deneyimi merkezinde tasarımda kültürel öğelerin etkisini araştıran bu çalışmada da uygulanmaya çalışılacaktır.

### 1.2. Araştırma Yöntemi

Tasarımcının çay içme deneyimi merkezinde kültürel öğelerin tasarıma etkisinin sorgulandığı bu araştırma, Swan' ın (2002) lineer bir şekilde devam etmediklerini belirterek tasarım sürecinin temel öğeleri olarak gösterdiği problem/araştırma, analiz, sentez, uygulama, üretim, değerlendirme aşamalarını içermektedir.

Araştırmanın konusu kültürel öğelerin tasarıma etkisi olduğu için ve kültürel öğeler de duygularla, kişisellekle, deneyimle doğrudan ilişkili olduğu için belirtilen aşamalar tasarımın duygusal anlamı üzerinde yoğunlaşarak ele alınmıştır. Norman (2004), bir tasarımla bireyin kurduğu ilişkiyi, içgüdüsel (visceral), davranışsal (behavioral) ve reflective (yansıtıcı) olarak üç seviyeye ayırır ve içgüdüsel seviyeyi estetik-görsel değerle, davranışsal seviyeyi işlev değeriyle, yansıtıcı seviyeyi kişisel deneyimler ve kültürle ilişkilendirir. Bu çalışmada, araştırmacının çay içme eylemi ile ilişkilendirdiği ürünler sahip oldukları seviyeler özelinde değerlendirilerek, yansıtıcı özellikleri barındıran bardak tasarımı önerisi geliştirilecektir. Geliştirilen yeni tasarım, araştırmacı - tasarımcı - kullanıcı gözüyle yeniden değerlendirilecek ve elde edilen bilgiler tasarıma kültürel öğelerin etkisi yönüyle yorumlanacaktır.

## 2. TASARIM SÜRECİ

Tasarım süreci bir gelişim ve değişim arayışı ile başlar, bir problem tespiti ve ardından gelen çözüm yolunda yapılan tüm eylemleri kapsar. Bu araştırma kapsamında, çay içme deneyiminin iyileştirilmesi araştırmanın başlangıç arayışı olarak adlandırılabilir. İyileştirme ve gelişim dediğimizde

mevcut durumdaki eksikleri ortaya koymak gerekir. Mevcut durum, belirlenen kullanıcı ve seçilen ürünler arasındaki ilişkiden ortaya çıkar. Bu nedenle hem kullanıcı hem de ürün analizi gerekir. Daha önceden belirtildiği gibi, bu araştırma tasarlama yoluyla yapılan bir araştırmadır. Tasarım eylemi araştırmaya veri akışını sağlar. Tasarım eylemi ve tasarlama yoluyla araştırma yaratıcı düşünceleri ve yaratıcı düşüncedeki bilgiyi içinde barındırır. Polanyi (1967) kanıtlanmış, kesin bilgilere dayanmayan; ama hipotez oluşturmaya ve geliştirmeye neden olan, hipotezleri geliştiren kişinin alandaki bilgisi ve becerisi üzerinden şekillene “örtük bilgi”den (tacit knowledge) söz eder ve Rust (2004) da tasarımcının bilimsel düşünce geliştirmesini ve yeni hikayeler oluşturmasını sağlayan yaratıcı düşünceleri bu çeşit bilgiye bağlar. Rust (2004) aynı zamanda kullanıcıyı da tasarlanan nesnelere yaşadığı deneyimleri biriktirerek örtük bilgi oluşturan kişi olarak tanımlar. Bu araştırmada, kullanıcı, tasarımcı ve araştırmacının aynı kişi olması nedeniyle kullanıcı ve ürün analiz sürecinde örtük bilginin sıkça açığa çıkması ve bu bilgiye kaynak olarak başvurulması görülmektedir.

## 2.1. Kullanıcı - Ürün İlişkisi Analizi

Mevcut durumda, kullanıcı gün içinde sıklıkla çalışırken ve dinlenme aralarında çay içen bir tutum sergilemektedir. Çay içme eylemi kullanıcı pek çok başka eylemi gerçekleştirirken de sürmektedir. Bu nedenle bardağın kullanım kolaylığının kullanıcının ürünle olan deneyiminde önem taşıması beklenmektedir. Kullanıcının çay içme amacıyla sahip olduğu bardaklara bakıldığında ise kimi zaman kullanım kolaylığının geri planda kaldığı gözlenmektedir. Örtük bilgi olarak, kullanıcının bardak seçiminde kullanım kolaylığının birincil amaç olması beklenirken aşağıda da yer alan kullanıcının sahip olduğu bardak çeşitlerine dair analiz incelendiğinde bu durumun her zaman geçerli olmadığı görülmüştür. Kullanıcının, sahip olduğu çay bardaklarıyla olan ilişkisi içgüdüsel, davranışsal ve yansıtıcı olma durumlarına göre değerlendirilmiştir. (Şekil1)



Şekil 1: Kullanıcının sahip olduğu çay bardakları

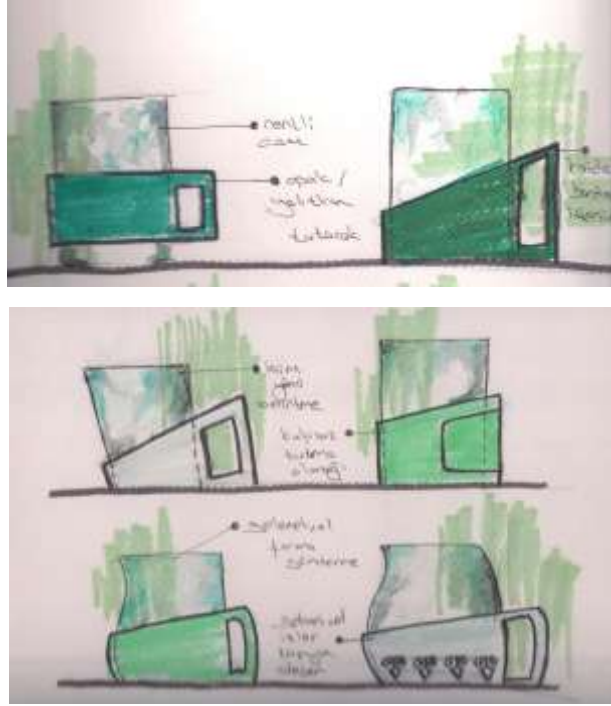
Kullanıcı - tasarımcı, yukarıda görselleri olan sahip olduğu çay bardakları için aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır:

- Bardak1 / “Koyu renk, rahat kullanım, en sevdiğim renk mavi, en sevdiğim yer denizi görerek çay içmenim keyfini veren bardak.”
- Bardak2 / “Büyük, kulpsuz ve puantiyeli, ilk görüşte alınan bardak.”
- Bardak3 / “Küçük, çok ince, el yapımı, hiç kullanılmayan; ama annemin anneannesinden kalan, ailemi benimle her yere getiren bardak.”
- Bardak4 / “Benim pek de tercih etmediğim, tabaklı çay bardağı; ama içerken keyif veren, yerellik, ulaşılabilirlik ve tasarımı birleştiren bardak.”

Kullanıcının ifadelerinde aynı anda farklı ilişki seviyelerini betimleyen sözcükler kullanılmasına rağmen, kendisinin vurguladığı durumlara bakarak kullanıcı-ürün ilişki seviyesi belirlenmiştir. Bu ifadelerle göre Bardak1 - Kullanıcı ilişkisi davranışsal, Bardak2 - Kullanıcı ilişkisi içgüdüsel, Bardak3 - Kullanıcı ilişkisi yansıtıcı, Bardak4 - Kullanıcı ilişkisi yansıtıcı seviyededir. Ancak her ürün, kullanıcıyla farklı oranlarda içgüdüsel, davranışsal ve yansıtıcı olarak ilişki kurmaktadır.

## 2.2. Yeni Ürün Önermesi

Kullanıcı - ürün analizinden elde edilen bilgiler ışığında kullanıcının davranışsal seviyede büyük ve kulplu bardakları tercih ettiği, içgüdüsel seviyede renk ve desen kullanımına ilgi duyduğu, yansıtıcı seviyede kendisi için önemli olan, aile, geçmiş, toplum değerleri, eşitlik gibi kavramları aradığı tespit edilmiştir. Buna dayanarak aşağıdaki eskiz çalışmaları ve ürün önerileri geliştirilmiştir. (Şekil2)



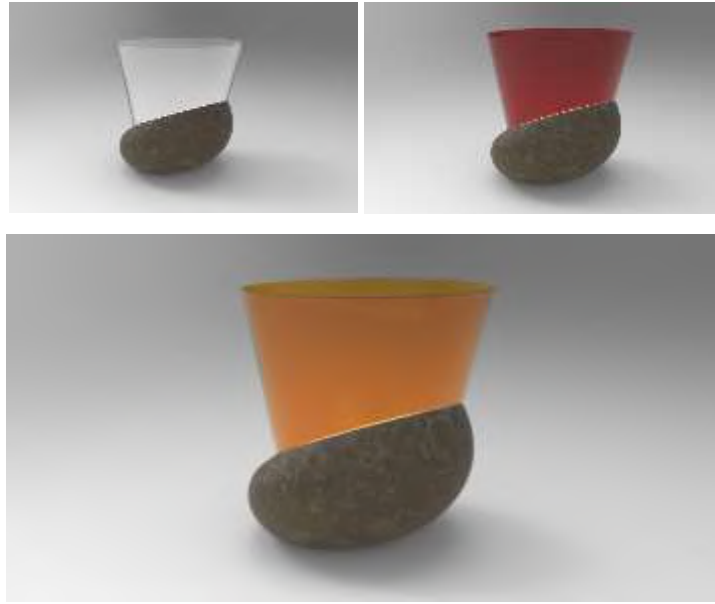
Şekil 2: Kullanıcıya özel ürün önermeleri

İlk eskiz çalışmalarının ardından kullanıcı - tasarımcının geri bildirimleri doğrultusunda tasarımlar yeniden gözden geçirilmiştir. Tasarım süreci, lineer bir süreç olmadığı için, yeniden gözden geçirme aşamasında kullanıcı - ürün analizi aşamasına geri dönmüş; kullanıcının yeme içme çevresindeki tercihleri, beklentileri, deneyimleri detaylandırılmaya çalışılmıştır. Bu noktada, kullanıcının yeme - içme çevresinde, araştırma ve tasarım sürecine veri sağlayabilecek aşağıdaki ürünler gözlemlenmiştir.(Şekil3)



**Şekil 3:** Kullanıcının yeme-içme çevresindeki nesnelere örnekler

Belirlenen yeni ürünlerde; kullanıcının içgüdüsel seviyede desen ve renkten etkilenmesi, davranışsal seviyede ürünlerin kolay taşınması ve dolun kapasitelerinin yüksek olmasını tercih etmesi durumlarına ek olarak, kullanıcının ürünle kurduğu yansıtıcı seviyedeki ilişki ele alınmış ve geleneksel malzeme, renk, biçim değerlerinin, ailevi değerlerin varlığı öne çıkmıştır. Kullanıcı kişisel deneyimlerinden çok, kültürel değerleri doğrultusunda yansıtıcı seviyede ilişki kurmuştur. Bu yeni bilgiler doğrultusunda aşağıdaki sonuç tasarımın düşünme, hayal kurma, eskiz, modelleme gibi tasarım süreçleri gerçekleşmiştir. (Şekil4)



**Şekil 4:** Kullanıcıya özel yeni ürün önermesi

Kullanıcı ve tasarımcının aynı kişi olması sonuç tasarıma ulaşırken, tasarım aşamasında istenilen gelişimi elde edebilmede kolaylık sağlamıştır. Böylelikle, kullanıcının istediği görsel, işlevsel ve duygusal değerlere sahip olan, özellikle ona ve kültürüne ait bir tasarıma ulaşılmıştır.

### 3. SONUÇ

Somut nesnelere tasarımında kültürel değerlerin kullanımı kullanıcı tercihlerini etkilemektedir. Araştırma sürecinde yürütülen ürün analizlerinde, Bardak3 ve Bardak4'ün aktif olarak kullanılmamasına rağmen sahip olunmak istemesi bu durumu desteklemektedir. Kullanıcı ve tasarımcı

olarak araştırmacının süreç ve sonuç tasarım üzerine değerlendirmeleri de yine kültürel değerlerin tasarımda uygulanmasının olumlu yönlerine vurgu yapmaktadır. Ancak, bu araştırmanın, tasarım - araştırma sürecinin ve ürün kullanımının aynı kişi tarafından yürütüldüğü unutulmamalıdır. Bütün bu süreçlerin aynı kişi tarafından yürütülmesi işlev, estetik ve duygu analizini doğru yapılması, sonuç tasarımda kültürel öğelere başvururken bu üç kavramın dengesinin daha kolay kurulmuş olmasına katkıda bulunmuş olabilir. Bu nedenle, somut nesnelerin tasarımında kültürel öğelerin varlığının olumlu etkisinden bahsedilirken; bu öğelerin dengeli, iyi çözümlenmiş bir şekilde uygulanması gerektiği; aksi takdirde beklenen olumlu etkinin gözlenemeyeceği de belirtilmelidir.

Bireyi kültüründen koparmak ve ait olduğu kültür dışında düşünmek mümkün değildir. Aile, gelenekler, topluma ait unsurlar, alışkanlıklar bireyin ait olduğu kültürün parçasıdır. Günümüz küresel tüketim nesnelindeki yerleşme çabası ve belirtilen parçalara ait izleri ürünlerine taşıması da ürünün hitap edeceği kullanıcı grubunun ürün üzerindeki kültürel değerleri görmek istemesindedir. Kullanıcının ürün tercihlerinde de bu parçalara ait somut izler görmek istemesi, herhangi bir topluma ait bir birey olmasının doğasından ileri gelmektedir. Tasarımda kültüre ait bu somut göndermeler malzeme, desen, biçim, renk gibi unsurlarla kullanıcılara aktarılır.

Sonuç olarak, bir ürünün varlığını sürdürmesi ve sahip olduğu özellikleri etkileşim içinde olduğu diğer nesnelere aktarması, ürünün toplum tarafından kabulü ile mümkündür ve bu kabulleniş için tasarlanan ürünün de toplumun birikimli kültürünün izini taşıması gereklidir.

## KAYNAKLAR

- \* Buchanan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. Design Issues. 8 (2), 5-21.
- \*Doloughan, F. (2002). The Language of Reflective Practice in Art and Design. Design Issues. 18 (2), 57-64.
- \*Frayling,C. (1993). Research in Art and Design. Royal College of Art Research Papers . Londra: RCA.1-5.
- \*Norman, D. (2004). Emotional Design- Why We Love (or Hate) Everyday Things. New York: Basic Books Publishing.
- \*Pedgley, O. (2007). Capturing and Analysing the Own Design Activity. Design Studies. 28 (5), 463-483.
- \*Pedgley, O. & Wormald, P. (2007). Integration of Design Projects Within a Ph. D. Design Issues. 23 (3), 70-85.
- \*Polanyi, M. (1967). The Tacit Dimension. Londra:Routledge & Kegan Paul.
- \*Rust, C. (2004). Design Enquiry: Tacit Knowledge and Invention in Science. Design Issues. 20 (4), 76-85.
- \*Swan, C. (2002). Action Research and The Practice of Design. Design Issues. 18 (2), 49-61.

## GEÇMİŞTEN BUGÜNE WEB SAYFALARINDA TİPOGRAFİ KULLANIMI

**Mustafa İPEK**

**Öğr. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Arsin Meslek Yüksekokulu**

### ÖZET

Görsel iletişimde tipografinin önemi göz ardı edilemeyecek bir düzeydedir. Tasarım ürünlerindeki yazınsal ruh tipografi ile izleyiciye aktarılabilir. Bu sebeple geçmişten bugüne pek çok yazı tipi oluşturulmuştur. Özellikle bilgisayar teknolojilerinin gelişimi ve yazı karakterlerinin dijitalleşmesi, birbirinden farklı yüzlerce yazı karakteri tasarımının oluşmasına ortam sağlamıştır. Bu sayede grafik tasarım ürünlerinde oluşturulmak istenen imaja göre yazı tipleri arasından seçim yapma kolaylığı ortaya çıkmıştır. Ancak çağımızın önemli görsel iletişim araçlarından birisi olan web sayfalarında tipografi kullanımı bazı kısıtlamalarla karşılaşmaktadır.

Bu çalışmanın amacı geçmişten bugüne web sayfalarında tipografi kullanımına ve web ortamında tipografi kullanımını kısıtlayan sebeplere değinmek aynı zamanda bu kısıtlamaların nasıl giderileceğine yönelik çözüm önerileri sunmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Web Tasarım, Tipografi

## FROM THE PAST TO PRESENT TYPOGRAPHY USAGE ON WEB PAGES

### ABSTRACT

The importance of typography on visual communication is at a level that can not be ignored. Literary spirit of design products is possible to transmit to the audience by typography. Fort this reason, many font has been created from the past to present. Especially the development of computer technologies and the digitalisation of the fonts provided environment to create hundreds of typface design different from each other. Thus, ease of fonts selection in accordance with the desired image to be created on design products has emerged. However, the use of typography in web pages which is one of the most important visual communication tools of our age has been faced with some restrictions.

The aim of this work is address to use of typography on web pages and reasons for restrictions of use of typography on web environment, provide solutions on how to overcome from these restrictions at the same time

**Keywords:** Web Design, Typography

## GİRİŞ

İçinde bulunduğumuz dijital çağda görsel iletişimin en önemli araçlarından biri olarak web sayfaları karşımıza çıkmaktadır. İleri teknoloji ürünü cihazların cebimize girecek kadar küçülebilmiş olması ve internetin sahip olduğu yaygın kullanım alanı, web sayfalarının görsel iletişim araçları içerisindeki önemini daha da ileri bir noktaya taşımıştır. Bu sebeple kişisel ve kurumsal web sayfaları yaygınlaşmış ve hatta aynı amaç için, benzer içeriklerle üretilmiş web sayfalarının da artışı kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Bu noktada aynı türde yayın yapan web sayfalarının artması web sayfası ziyaretçilerinde bir takım değerlendirme ölçütleri gelişmiştir. Web sayfasının mobil uyumluluğu, okunurluk seviyesi, içeriğindeki bilgilerin ziyaretçi ihtiyaçlarını karşılama oranı ve arayüz tasarımının özgünlüğü bu ölçütlerden bazılarıdır.

Bir arayüz tasarımının özgün olması, benzer içeriğe sahip diğer web sayfalarına benzemeyen bir tasarım dili kullanmasına bağlıdır. Bu farklılık kullanılan renkler, ikonlar, sayfa tasarımının yapısı, tipografik kullanım biçimleri ile sağlanabilir. Ancak web sayfalarının ziyaretçiye görsel bir şölen sunmaktan ayrı olarak amacının içeriğindeki bilgilerin ziyaretçi tarafından doğru ve hızlı algılanmasını, kolay okunmasını sağlamak olduğu unutulmamalıdır. Çünkü arayüz tasarımları ne kadar iyi tasarlanmış olursa olsun ziyaretçinin ilk dikkat edeceği nokta tasarımdaki estetik değerlerden çok aradığı bilgiye ulaşım ulaşamadığıdır. Bu sebeple oluşturulacak olan tasarım dilinin web sayfasındaki bilgileri yani tipografik öğeleri destekler nitelikte olması gerektiği düşünülmektedir.

Tipografi kavramı yunanca “typos” ve “graphia” kelimelerinin bileşimi ile ortaya çıkmıştır. Basit bir tanımlama ile yazıya biçim kazandırma sanatıdır. Bu terim “İlk olarak Gutenberg’in metal harf kullanımında geçmiştir. Meggs, geleneksel yöntemlerle metal kalıp kullanarak bir metnin basılmasını tipografi olarak adlandırılırken günümüzde bilgileri aktarmak için kullanılan araç olduğunu belirtmiştir (Yıldız ve Keş, 2015:333).” Sarıkavak’a göre ise tipografi “harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinim diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir (Sarıkavak, 1997:1).” Kullanılan tipografi ile yazınsal öğeler bir ruh kazanmaktadır. Tasarım ürünün hedef kitesinde tırnaklı yazı fontları kullanarak geleneksel ya da tırnaksız font seçimi ile modern bir izlenim bırakmak mümkün olmaktadır. Aynı şekilde bir cümle veya kelime diğerlerinden daha kalın, “bold” kullanılması güçlü bir vurgu, baskın bir imaj yaratabilmektedir. Bu sebeple özellikle satış ve yönlendirme amacıyla hazırlanan grafik tasarım ürünlerinde tipografi olmazsa olmaz bir tasarım unsuru olarak değerlendirilmektedir.

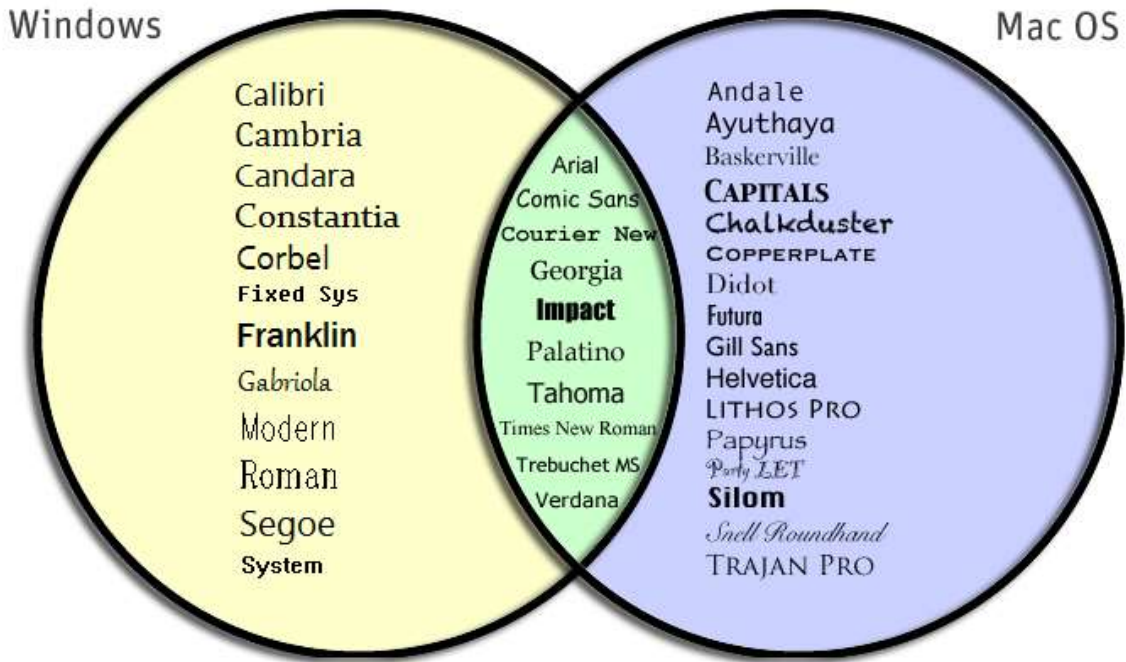
Yayıncılığın dijital ortama geçişi sürecinde Gutenberg tipografisi de değişime uğramıştır. Hareketli hurufat, linotype ve fotodizgi süreçlerinden geçen tipografi dijitalleşerek bilgisayarlar aracılığı ile ortaya çıkarılan bir ürün haline gelmiştir. Günümüzde üretilen tüm yazı fontları, kimisi kâğıt üzerinde bir eskiz sürecinden geçtikten sonra olmak üzere, FontLAB Studio, Fontographer, Font Creator gibi yazılımlarla bilgisayar ortamında çizilerek OpenType veya TrueType olarak kullanılabilir hale getirilmektedirler. Bu gelişmenin getirdiği kolaylık sayesinde hem tırnaklı hem de tırnaksız binlerce font üretilmiştir ve üretilmektedir. Bu durum tasarımcıların yaptıkları tasarımlara mevcut üretilmiş fontları kullanarak tipografik açıdan farklı yaklaşımlar getirebilmelerini de kolaylaştırmıştır.

Bir web sayfası büyük oranda bağlantı köprüleri (linkler), tablolar, web sayfasının hizmet ettiği amaca yönelik bilgiler içermektedir. Musayev araştırmasında web sayfalarındaki tipografi oranını “bazı istatistik bilgilere dayanarak ve genellemeler yaparak web sitelerinde iletilmek istenen bilginin % 95’nin yazı olduğunu ve bundan dolayı da web tasarımının %95’nin tipografi olduğu söylenebilir (Musayev, 2013:63)” şeklinde ifade etmiştir. Bu dayanakla web sayfalarının çoğunlukla tipografik öğelerden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bazı tipografik öğeler imaj dosyaları halinde arayüz tasarımına yerleştirilmiş olsa da bu durum “tipografik öğe” olma durumunu değiştirmemektedir.

Tipografik düzenlemenin birinci aşaması tasarımda kullanılacak yazı ailesine karar vermektir. Yazınsal ruhu yansıtabilecek olan yazı tipi mevcut fontlardan seçilebileceği gibi tasarıma özel fontlarda tasarlamak mümkündür. Ancak web ortamı her ne kadar çağın gelişen teknolojisiyle donanmış olsa da web sayfalarının kodlanması ve yayın hayatına başlaması noktasında tipografi, bazı kısıtlamalarla ve görüntüleme sorunları ile karşı karşıya kalmıştır. Aslında web sayfalarındaki tipografi kullanımı

tasarım yönü ile basımcılıktaki tipografi ile aynıdır. Fakat basım alanında tipografik olarak karşılaştırılması olası en büyük sorun tasarımda kullanılan yazı ailesinin baskı işlemini gerçekleştirecek bilgisayarda bulunmamasıdır ve bu sorun bilgisayara font ailesinin yüklenmesi veya tasarımdaki tipografik öğelerin baskıya gönderilmeden önce “Convert” edilerek vektör forma dönüştürülmesi ile çözülebilmektedir. Ancak web ortamında durum daha farklıdır. Eğer web sayfasında kullanılan yazı fontu web sayfasını ziyaret eden bilgisayarda bulunmuyorsa web tarayıcıları standart bir font ataması yapmaktadırlar ve bu durum tasarımdaki tipografik düzeni bozmaktadır. Oysaki web sayfasında kullanılan yazı fontu işletim sistemi farklı olsa bile web sayfasını ziyaret eden tüm bilgisayarlarda ve tüm tarayıcılarda sorunsuz görüntülenebilmelidir. Web sayfasında bulunacak veriler arayüz tasarımında yerleştirildikten sonra bu alanlar birer imaj dosyası halinde kaydedilerek web sayfasındaki ilgili yerlere koyulması bu sorunu bir ölçüde çözmektedir. Ancak bu durum ziyaretçilere web sayfasında arama yapmaya çalıştıklarında kelime veya cümle bazlı aramalar yapmalarına olanak tanımamaktadır. Ayrıca web otoritesi Google web sayfalarını büyük oranda içeriklerine göre değerlendirmektedir. Web sayfasının içeriğinin imaj dosyası halinde yüklenmesi Google’ın da web sayfasını okuyamaması ve olumsuz değerlendirmesine sebep olmaktadır. Bu sebeple web sayfalarındaki tipografik öğelerin yazı formunda olması gerekmektedir ve tipografik açıdan sorunsuz görüntülenmeyi sağlama noktasında Web-Safe-Font, sIFR, Cufon, Font-Face, Google Web Fonts kavramları karşımıza çıkmaktadır.

Web-Safe-Font kavramı tüm bilgisayarlarda ortak bulunan yazı fontlarını ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Ancak “web tasarımında “Çoğunluk Demokrasisi” uygulanmakta, yani güncelliğini kaybetmiş veya yeterince yaygınlaşmamış platformlar genellikle göz ardı edilmektedir (Musayev, 2013:7).” Web-Safe-Font kavramı bundan dolayı çoğunlukla MacOS ve Windows platformlarda ortak bulunan yazı fontlarını kapsamaktadırlar. Bu sebeple web arayüz tasarımları hazırlanırken uygulama aşaması düşünülerek hareket edilmelidir.



Görsel 1: Windows ve MacOS platformlarda bulunan ortak yazı fontları

Web sayfasında kullanılan yazı fontu eğer sadece Windows platformunda bulunan bir yazı ailesi ise MacOS işletim sistemine sahip bilgisayarlardan web sayfasına gelen ziyaretçiler web sayfasının tipografisini doğru görüntüleyemeyeceklerdir. Aynı şekilde sadece MacOS işletim sisteminde bulunan bir yazı karakteri seçildiğinde de Windows platform kullanıcıları aynı görüntüleme sorunu ile karşı karşıya kalacaklardır. Bu sebeple tipografik açıdan görüntüleme sorununu en aza indirmek için en yaygın konumda olan her iki işletim sisteminde ortak bulunan yazı fontlarından seçim yapılmalıdır.



Arayüz tasarımlarında özgünlüğü yakalamanın bir yolu da tipografi kullanımınıdır. Ancak Web-Safe-Font sınıfında bulunan ortak yazı fontları bu noktada yetersiz kalmaktadır. Çünkü her iki işletim sisteminde de bulunan yazı fontu sayısı kısıtlıdır ve yapılan her tasarımın ruhuna uygun bir Web-Safe-Font bulmak mümkün olmamaktadır. Bu sebeple geliştiriciler tasarımlara yazı ailesi kullanımı açısından esneklik kazandıracak bazı yöntemler araştırmışlardır. Bu yöntemlerden birisi sIFR(Scalable Inman Flash Replacement) ismi ile bilinmektedir. “sIFR web sayfasında, ziyaretçi bilgisayarda mevcut olsun ya da olmasın, istenilen yazı fontunun kullanılmasına olanak sağlamaktadır (Web 1, 2008).” Web sayfasının yüklenmesi sırasında içeriğindeki metinleri Javascript kodu ile okuduktan sonra Flash Actionsript kodları ile swf uzantılı bir flash dosya içerisine yerleştirmekte ve yazıyı vektörleştirerek görüntülenmesini sağlamaktadır. Bu işlem her ne kadar çok kısa süre içerisinde gerçekleşiyor ve font görüntülenme sorununa bir nebze çözüm getiriyorsa da bazı dezavantajları bulunmaktadır. Eğer web sayfası içerisindeki metinler çok uzunsa Flash dosya içerisine yerleştirilmesi de uzun sürebilir. Bu durumda web sayfasının görüntülenme süresi artmaktadır. Oysa “ziyaretçilerin girdikleri web sayfasında aradıkları veriye 12 saniye içerisinde ulaşamadıkları takdirde siteyi terk etmekte oldukları gözlemlenmiştir (Dholakiya, 2013).” Bu yüzden web sayfasının açılma süresini olumsuz etkileyecek tüm uygulamalardan kaçınmak gerekmektedir. Ayrıca sIFR’ın tasarımda kullanılan yazı fontunu doğru görüntüleyebilmesi için ziyaretçi bilgisayarda Flash yüklü olması gerekmektedir. Flash’ın yüklü olmadığı bilgisayarlarda ya da Javascript desteğinin kapalı olduğu web tarayıcılarında sIFR görevini yerine getirememekte ve eğer web sayfasının görsel kurallarını barındıran CSS dosyası içerisinde alternatif bir font seçimi yapılmamışsa rastgele varsayılan bir font atamaktadır. Bugün Javascript desteği olmayan neredeyse hiç web tarayıcısı yoktur. Ancak Google web sayfalarındaki Flash dosyalara olumlu gözle bakmamakta ve Flash yoğunluklu web sayfalarının arama sonuçlarındaki sıralamasını düşürmektedir. Bu sebeple sIFR mevcut çalışma yapısıyla güncelliği kaybetmiş durumdadır.

Web sayfalarında farklı fontlar kullanma olanağı sağlayan bir diğer yöntem Cufon kullanımınıdır. sIFR’a alternatif olarak geliştirilmiştir. “Cufon, tasarımda kullanılan yazı ailesini javascript ve vektör grafikleri kullanarak font (OTF, TTF, PFB vb.) dosyasından web tarayıcısına yükleyen bir font değişim tekniğidir (Olson, 2009).” Cufon, sIFR gibi Flash veya başka bir eklentiye ihtiyaç duymadan çalışabilmektedir. İlk sürümlerinde metinleri imaj dosyalarına çevirerek gösteren Cufon yayınlanan güncellemeler ile bu durumu düzeltmiş ve hem daha SEO (Arama Motoru Optimizasyonu) dostu bir hâl almış hem de yüklenmesi gereken dosya boyutunu düşürmüştür. Cufon’un mevcut tek dezavantajı ise web projesine Cufon’un çalışması için gerekli javascript kodları eklenirken Türkçe karakterlerin kod içerisinde tanıtılması gerekmesidir. Cufon, Javascript desteği kapalı tarayıcılarda da sağlıklı çalışmadığı bilinmektedir ancak bugün kullanılan neredeyse tüm web tarayıcılarının Javascript desteği bulunmaktadır.

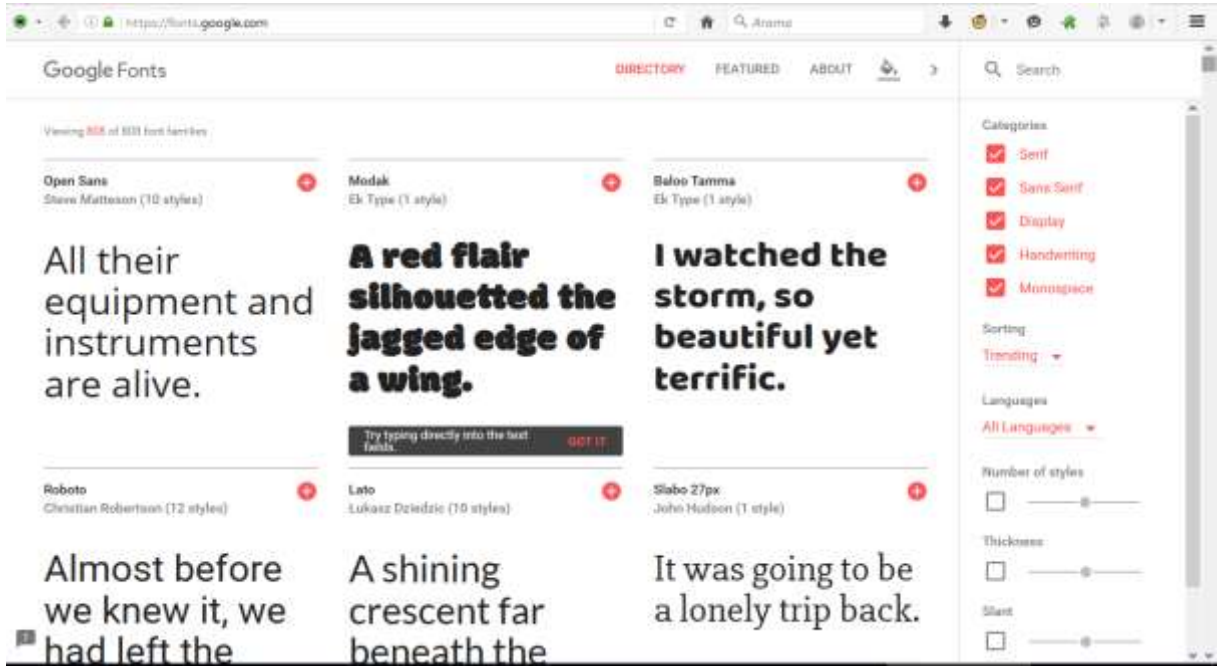
CSS3 ile gelen Font-Face özelliği web sayfalarında font kullanımını özgürleştiren başka bir tekniktir. Web sayfalarında yazı tipleri ilk olarak tarayıcılar tarafından atanırken daha sonra geliştirilen HTML etiketi ile metinlere font atamaları yapılma olanağı sağlanmıştır. Yazı tipi atanmak istenen metinler <font> </font> etiketleri arasında yazılır, <font> etiketinin face, color, size özelliklerine bazı değerler verilerek yazı karakteri, rengi ve büyüklüğü belirlenirdi.



Görsel 2: Font etiketi ile metin biçimlendirme örneği

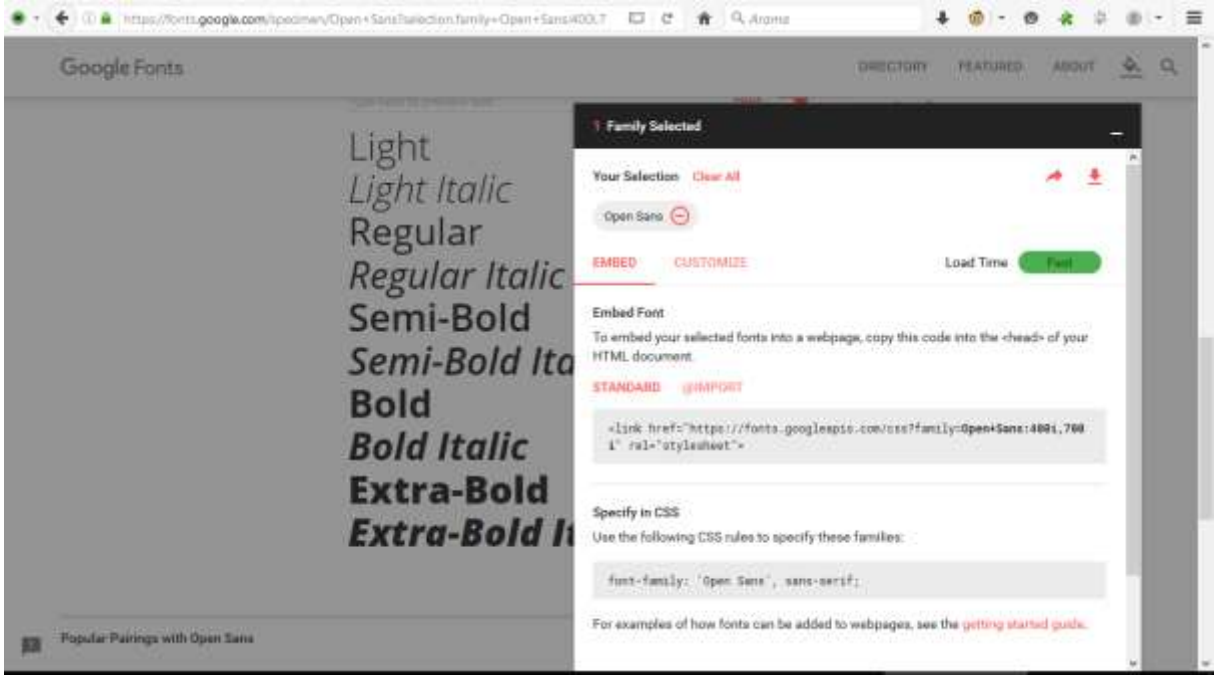
Daha sonra web sayfalarındaki görsel yönetime hâkim olmak için CSS (Cascading Style Sheet) şablonları geliştirildi. CSS sayesinde web kodlayıcıları web sayfasındaki alanlara, metinlere, renklere, boşluklara, ölçülere kısacası görsellik ile ilgili her alana kısa kodlar yazarak istedikleri biçimi verebilme gücü kazandılar. Ancak gelişen teknoloji CSS'in de yeni sürümlerinin çıkmasını gerekli kıldı. Son yıllarda geliştirilmiş en yeni versiyon olan CSS3 içerisinde web sayfalarındaki font sorunlarını çözüm üretmek amacıyla Font-Face yapısı geliştirilmiştir. Font-Face tekniğinin uygulama sürecinde web sayfasında kullanılmak istenen fontlar bir Font Face Generator aracılığıyla OTF, TTF ve SVG formatlarına dönüştürülmekte ve web sayfasına uygun font dosyasını çağıran bir CSS dosyası oluşturulmaktadır. Aynı yazı fontunun farklı uzantılara dönüştürülmesinin sebebi ise web tarayıcıların font ön izlemesini yüklerken hiçbir uzantı sorunu yaşamadan uygun olan formattaki fontu kullanarak sorunsuz görüntüleme yapmasını sağlamaktır. Web sayfasının proje dosyaları arasına eklenen fontlar ve CSS dosyası sayesinde web sayfasını ziyaret eden bilgisayarda tasarımda kullanılan font bulunmasa bile hızlı bir şekilde önyüklemeye yaparak metinlerin istenilen yazı tipinde görüntülenmesi sağlanmıştır. Bu teknikte web sayfasında aynı anda birden fazla Web-Safe olmayan font kullanmak mümkün hale gelmiştir ancak bir web sayfasında onlarca fontun kullanılması tipografik açıdan tasarım sorunları meydana getirebileceği gibi web sayfasının görüntülenme süresini uzatacaktır. Oysaki daha önce de belirtildiği gibi ziyaretçiler web sayfalarının hızlı açılmasını istemektedirler. Tüm bunların ışığında web sayfalarında yazı fontu kullanım sorunlarına ilişkin getirilmiş en iyi çözümlerden birinin Font-Face olduğu söylenebilir.

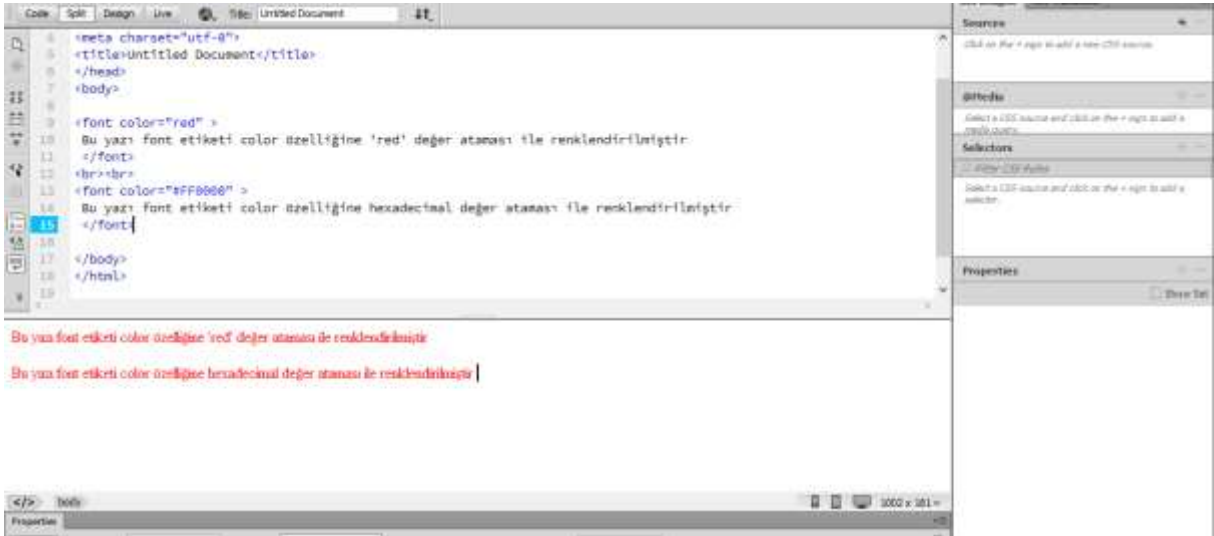
Google dünyanın en yaygın arama motoru olarak bilinmektedir. Google üzerinde yapılan aramalarda çıkan sonuçlar belirli bir algoritmaya göre sıralanmaktadır. Bir web sayfasının özgün olup olmadığı bu sıralamaya etki etmektedir. Web sayfalarında kullanılan yazı fontlarının da özgünlüğe etki ettiğini bilen Google, web tasarımcıların web ortamında font kullanımına ilişkin sorunlarına çözüm üretmek amacıyla Google Web Fonts'u geliştirmiştir. Tasarımcılar bu teknikte kullanılabilecek fontlara <https://fonts.google.com> adresinden ulaşılabilir.



Görsel 3: Google Web Fonts genel görünüm

Tasarımda kullanmaya karar verilen yazı aileleri tasarımcılar tarafından verilen web adresinden indirilerek bilgisayara yüklenebilmektedir. Tasarım aşamasında tasarımcılar indirdikleri fontları kendi yerel bilgisayarlarına yüklemek zorunda olsalar da web tasarımının uygulama aşamasında Google Web Fonts'un vermiş olduğu hazır kodlar sayesinde kullanılan font projeye hızlıca eklenebilmektedir. Google Web Fonts temelde CSS3 Font-Face yapısını kullanmaktadır ancak farklı kullanım alternatifleri de sunmaktadır. Seçilen yazı fontunun kullanımına ilişkin sayfaya girildiğinde farklı CSS kodları veya bir Javascript kodu ile nasıl kullanılacağına ilişkin açıklamalar görülmektedir. Google Web Fonts'dan kopyalanan kod kodlanma sürecindeki web sayfasının kodları arasına eklenmektedir. Bunun sonucunda web sayfasının istenilen herhangi bir bölümünde bu koda çağrı yapılarak fontun yüklenmesi sağlanmaktadır. Bir yazı ailesi tamamıyla web sayfasına yüklenebilmektedir. Ancak bu yöntemle web sayfasına dâhil edilen font sayısının fazla olması da CSS3 Font-Face'de olduğu gibi web sayfasının açılma süresini uzatmaktadır. Fakat Google Web Fonts'da seçilen fontların web sayfasının yüklenme süresi üzerindeki etkisine ilişkin bir bölüm bulunmaktadır ve arayüz kodlayıcılar bir font seçimi yaptıklarında bu bölüm seçilen yazı fontlarının web sayfasının açılma süresine ne kadar etki edeceğine ilişkin bilgi vermektedir.





Görsel 5: Font etiketine atanabilen renk değerleri örneği

Web sayfalarında CSS kullanılmaya başlandıktan sonra ise <font color=""> etiketi yerini CSS color özelliğine bırakmıştır. CSS ile kodlar arasındaki alanlara isimler(Class, Id) atanarak her bir isme sahip olana istenilen biçimsel özellikler verilebilmektedir. Bu sayede bir alandaki veya web sayfasındaki metinlerin tümüne ait renkler bir satır kod ile değiştirilebilir olmuştur. CSS ile metin renklendirilmesine bir örnek olarak:

**HTML Kod:** <p class="renkliyazi"> Buradaki yazı kendisini işaret eden CSS kodu ile renk kazanacaktır.</p>

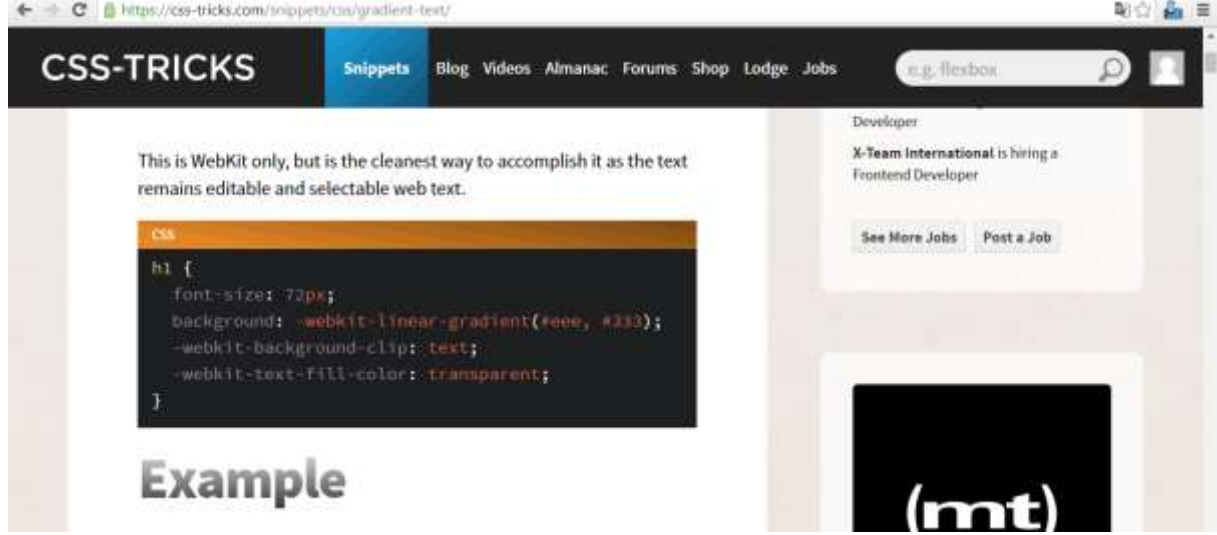
**CSS Kod:**  
 .renkliyazi {  
 color:blue;  
 }



Görsel 6: CSS ile metin renklendirme

<p></p> HTML paragraf etiketleridir. Web sayfasındaki bir paragraf yazıya “renkliyazi” ismi atanarak CSS ile biçimsel özelliklerinin belirlenebilir olması sağlanmıştır. CSS kodu içerisinde .renkliyazi{} kodları arasındaki color:blue özelliği <p> etiketi arasındaki yazıyı mavi renkte gösterecektir. CSS kodunda “renkliyazi” isminin başında nokta (.) işaretinin bulunması, color özelliğinin süslü parantezler arasında yazılarak ve noktalı virgül (;) ile satırın bitmesi, isim atamasında Türkçe karakter ve boşluk bulunmaması ise CSS kodlarının yazım kuralları sebebiyledir. Bu kod sayesinde web sayfasında mavi renkte olması istenen tüm metinlere “renkliyazi” ismi atanarak

renklendirme hızlı bir biçimde sağlanabilir. Aynı zamanda tüm mavi metinlerin renkleri “color:blue” özelliğindeki renk değeri değiştirilerek güncellenebilir. CSS color özelliğinin font etiketinin color özelliğinden ayıran diğer bir nokta ise RGB, CMYK, HSL renk kodlarını değer olarak alabiliyor olmasıdır. CSS3 ile metinlere geçişli (gradient) renk atamaları da yapılabilmektedir ancak CSS3’ün bu özelliğini tüm tarayıcılar desteklemediği için kullanılması tavsiye edilmemektedir.



Görsel 7: CSS3 Text Gradient örneği

Tipografik düzenlemenin bir aşaması da metin büyüklük ölçülerinin belirlenmesidir. İlk web sayfalarında metin boyutunu web tarayıcıların ayarları belirlemekten <font> etiketi ile gelen “size” özelliği metinlere istenilen büyüklük derecesini girme imkânı sağlamıştır. Örneğin <font size=”14px”> kodundan sonra </font> kapanış koduna kadar olan yazılmış tüm metinler 14px büyüklükte görüntülenmektedir. Ancak bu yöntemde yerini CSS ile gelen “font-size” özelliğine bırakmıştır. CSS font-size ile bir web sayfasının tamamındaki metinlerin büyüklüğü değiştirilebileceği gibi renk atama örneğinde olduğu spesifik isim tanımlamaları yaparak istenilen alanın metin büyüklükleri değiştirilebilir.

Metin büyüklüğünü belirlemede 4 farklı ölçü birimi kullanılabilir. Bunlar piksel(px), punto(pt), yüzde(%) ve em ölçü birimleridir. Punto ölçü birimi çoğunlukla masaüstü yayıncılıkta tercih edilmektedir. Ayrıca dijital ekranlarda metinleri “punto olarak ölçülendirme sayfanın görünümünü son kullanıcının tarayıcı ve makinesinin metin ayarlarına bırakmak demektir. Ayrıca punto skalasındaki değerler diğer ölçü birimlerine göre azdır, örneğin 6px ve 7px her ikisi de punto skalasında 5pt’dir (Musayev, 2013:73).” Piksel olarak seçilen yazı büyüklüğü ise çözünürlüğü yüksek ekranlarda okunma güçlükleri ortaya çıkarabilmektedir. Çünkü 14px ölçüsündeki bir metin 800x600px monitörde normal bir okunurluk seviyesine sahip olduğu halde 1920x1080px ekranda aynı metin daha küçük algılanmakta ve okunurluğu düşmektedir. Günümüzdeki kullanılan monitörlerin büyük çoğunluğunun 1920x1080px standartlarına çekildiği düşünüldüğünde bu çözünürlük göz önünde bulundurularak metinlerde piksel bazlı ölçülendirme yapılabilir. Ancak bu durum daha düşük çözünürlüğe sahip örneğin 1366x768px bir monitörde metnin daha büyük görünmesine sebep olacaktır. Çünkü piksel ve punto ölçü birimleri sabit ölçü birimleridir. Diğer yandan “em” ve yüzde(%) ölçü birimleri metin büyüklüğü belirlemede kullanılmaktadır. Bu ölçü birimleri standart harf yüksekliklerini kullanılan yazı fontunun fiziksel dosyasından almaktadır. Bu standart değer çoğunlukla 1em = 12pt = 16px = 100% şeklindedir. Ancak kullanılan yazı fontunun standart değeri 10pt ise bu fontun 1em değeri 10pt olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazı fontu büyüklüğünün ekrandaki görünümünün özellikle mobil cihazlara uyumlu olması noktasında fayda sağlamaktadırlar. Fakat tipografik görünümün kontrolden çıkması gibi bir dezavantajı bulunmaktadır.

Tasarımın önemli unsurlarından birisi olan vurgu aynı zamanda tipografik düzenlemenin bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Vurgu verilmek istenen mesaj veya içeriğin tasarım içerisinde farklılaştırılarak çabuk algılanmasını sağlamaktır (İpek, 2016:731).” Bu farklılaştırma tipografide

vurgulanmak istenen alanın renginin değiştirilmesi, bold, italik veya altı çizili yapılması, başka bir yazı karakteri ile yazılması gibi yöntemlerle sağlanabilmektedir. Ancak ilk web sayfalarına bakıldığında bu tekniklerin kullanılmadığı görülmektedir. Nasıl ki metinlerin istenilen font ile görüntülenebilmesine HTML <font> etiketi ile mümkün kılınmışsa aynı şekilde HTML etiketleri arasında geliştirilen <b>, <i>, <u> etiketleri bold, italik veya altı çizili metinler oluşturabilmeye olanak sağlamıştır. <b></b> etiketleri arasında yazılan herhangi bir metnin ekranda bold olarak, <i></i> etiketleri arasında yer alan metnin ekranda italik olarak ve <u></u> etiketleri arasında yer alan metinlerin ise ekranda altı çizili olarak görüntülenmesini sağlamıştır (Görsel 8).



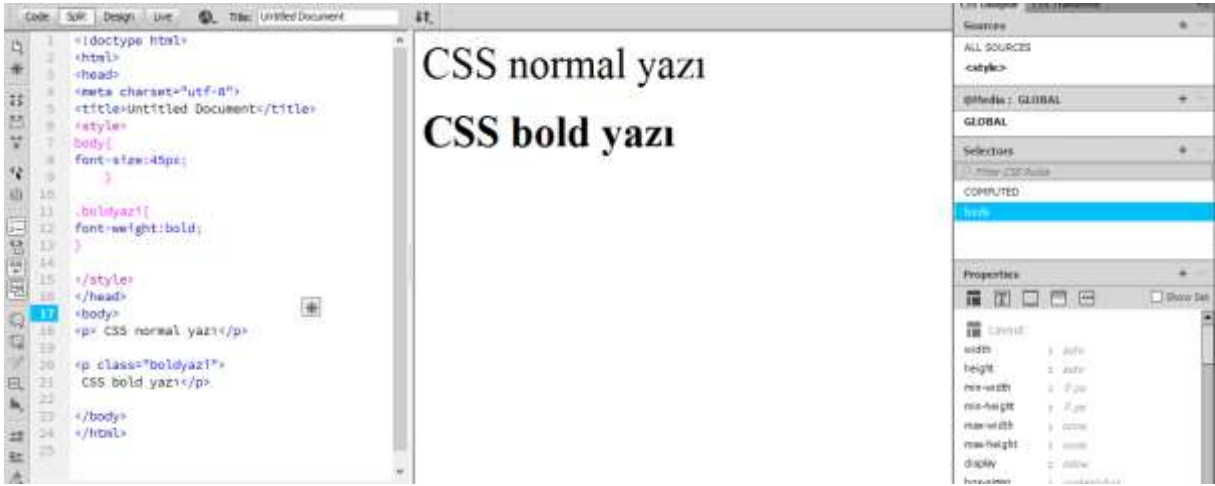
Görsel 8: <u>, <i>, <b> etiketleri kullanım örnekleri

Fakat CSS ile birlikte gelen font özellikleri sayesinde <b>, <u>, <i> etiketleri güncelliklerini kaybetmişlerdir. CSS de bulunan text-decoration, font-weight, font-style özellikleri bu HTML etiketlerinin yerini almıştır. Yukarıda belirtilmiş yazı renklendirme örneğindeki gibi isim ataması yapılmış bir metin CSS text-decoration kodu ile altı çizili, üstü çizili veya çizgisiz olarak görüntülenebilmektedir (Görsel 9).



Görsel 9: CSS ile altı çizili yazı örneği

Aynı şekilde font-weight özelliği ile metnin kalınlık, incelik değeri, bold olup olmayacağı belirlenebilmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: CSS Bold yazı örneği

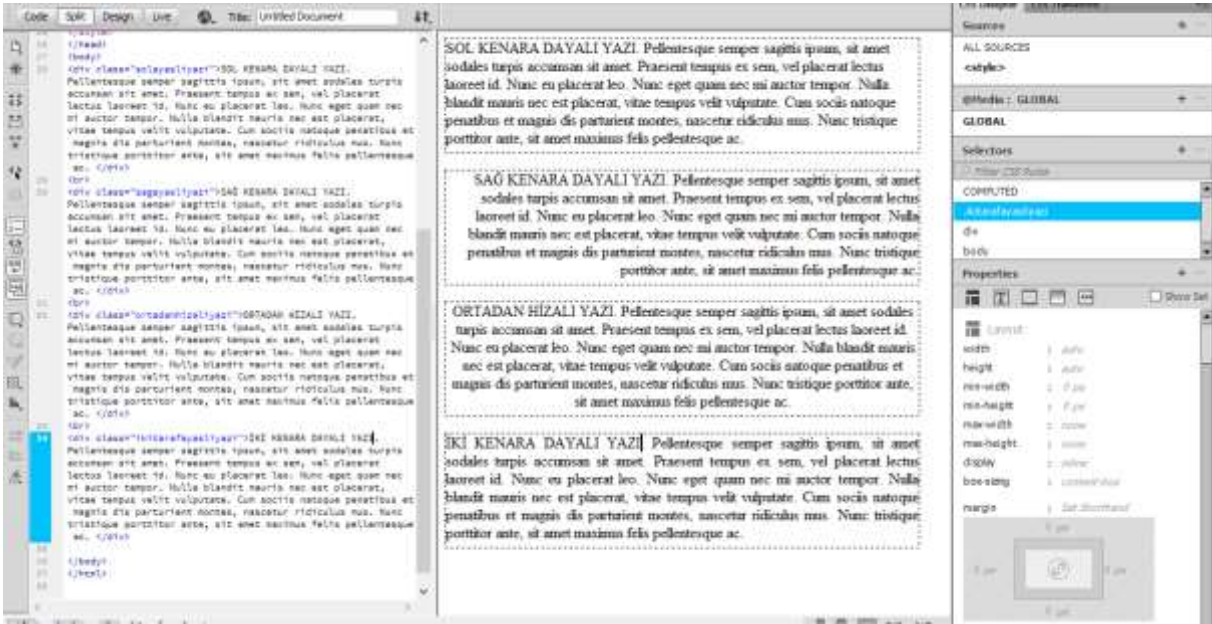
Ek olarak font-style özelliği ile metinlerin italik veya normal görüntülenmesi sağlanabilmektedir (Görsel 11).



Görsel 11: CSS italik yazı örneği

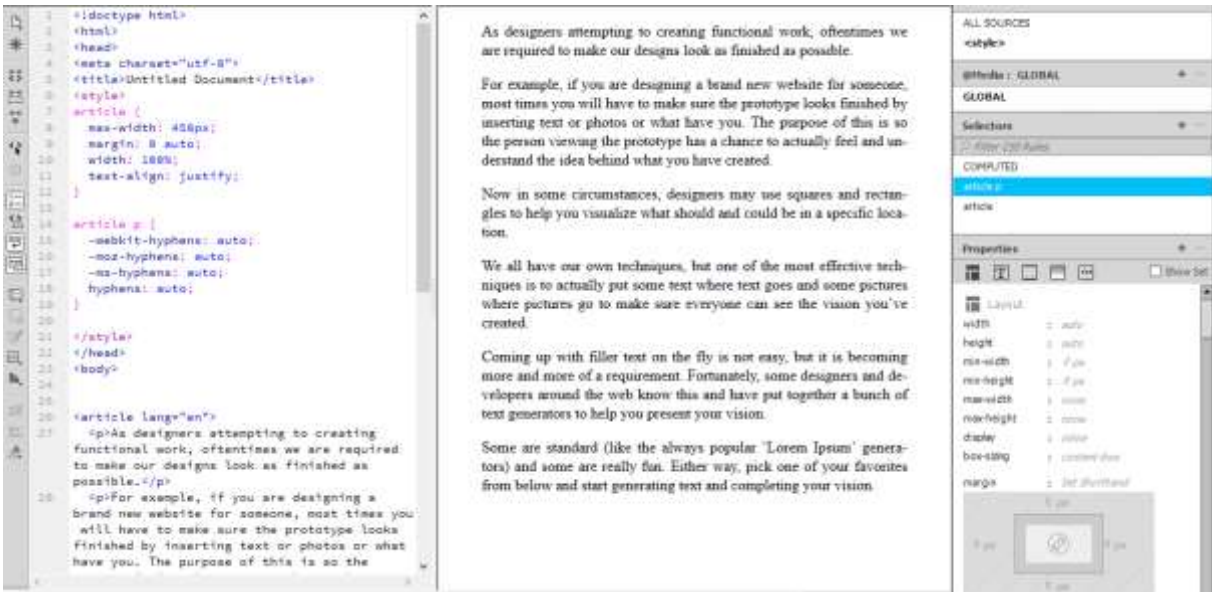
Metinlerde hizalama ve tireleme işlemleri de web teknolojilerinin gelişimi ile değişim göstermiştir. Diğer tüm tipografik düzenlemelerde olduğu gibi ilk web sayfalarında tireleme ve hizalama işlemleri yapılamamaktadır. HTML <font> etiketinin geliştirilmesi ile bu etiketin "text-align" özelliği ile yazılar sola, sağa, iki kenara dayalı veya ortadan hizalanmış şekilde görüntülenebilmesini sağlamıştır. CSS'in geliştirilmesinden sonra ise hizalama etiketi olduğu gibi CSS içerisine değiştirilmeden aktarılmıştır. HTML <font> etiketi içerisindeki "text-align" özelliği CSS "text-align" özelliği olarak kullanılmaya devam etmiştir (Görsel 12).





Görsel 12: CSS ile metin hizalama

Metinlerin tirelenmesi ise yalnızca CSS3 ile mümkün olmuştur. Web sayfalarında bir alana sığmayan metinler tirelenmek yerine tarayıcı tarafından alana sığmayacak olan kelimedenden itibaren otomatik olarak alt satıra atılarak metnin alanına sığdırılmaktaydı. Sığmayan heceden itibaren tireleme yaparak alt satırdan devam edilmesi mümkün olmamaktaydı. Ancak CSS3 ile gelen “hyphens” özelliği sayesinde metinlerin alanlara sığdırılması işleminin tarayıcılar tarafından kelime bazlı değil hece bazlı yapılması sağlanmıştır (Görsel 13).



Görsel 13: CSS3 ile tireleme

Fakat aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere CSS3 “hyphens” özelliği tüm tarayıcılarda düzenli olarak çalışmamaktadır. Bazı tarayıcılarda ise CSS kodlaması esnasında “-webkit-hyphens, -ms-hyphens” gibi ön ek alarak tarayıcı bazlı kodlama yapılması gerekmektedir. Safari ve IOS Safari web tarayıcılarında tireleme yapılması için “-webkit-“, Internet Explorer ve Microsoft’un son web tarayıcısı EDGE için “-ms-“ ön eki eklenerek kodlanmalıdır. Tüm bu sebeplerle web sayfalarında tireleme sorunlarına kesin bir çözüm bulunamadığını söylemek yanlış olmayacaktır.



Görsel 14: CSS tireleme kodunun hangi web tarayıcılarında çalıştığını gösterir tablo

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak web teknolojilerinin gelişmesi web sayfalarında tipografi kullanımı açısından pek çok yenilik ve kolaylık getirmiştir. Bugünkü mevcut hâli ile web sayfalarında istenilen yazı fontu hiçbir sorunla karşılaşılmeden kullanılabilir. Özellikle CSS Font-Face ve Google Web Fonts tekniklerinin en az dezavantaja sahip oldukları göz önünde bulundurularak web projelerinde bu tekniklerin kullanılması tavsiye edilmektedir. Ancak web projesinde bu tekniklerle kullanılan yazı fontu sayısının da fazla olmasının web sayfasının açılış süresini olumsuz etkileyeceği unutulmamalıdır.

Web sayfaları kodlanırken muhakkak CSS biçim şablon dosyaları ile entegre çalışılmalı ve gerekli tüm değişimler tek dosyadan yönetilebilmelidir. Bu sayede onlarca sayfadan oluşan web sayfalarının sadece tipografik değil tüm tasarımı hızlı bir biçimde güncellenebilmektedir.

Hizalama açısından tek sorun olarak iki kenara dayalı metinlerde kelime aralarında “nehir” ismi verilen boşluk sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun çözümü için CSS geliştiriciler tarafından metinlerde son satırı serbest bırakacak şekilde iki kenara dayalı metin hizalaması yapma olanağını sağlayan bir ek kod veya “text-align” özelliğine atanarak bu sorunu gideren yeni bir hizalama değeri geliştirilmelidir.

Tireleme kodundaki tarayıcı arası farklılıklar giderilmeli, desteklemeyen tarayıcıların da bir an önce bu kodu desteklemesi için güncelleme yayınlanması talepleri web tarayıcısı geliştiricilerine iletilmelidir. Bu süreçte desteklenmeyen web tarayıcılar için ise metinleri ve CSS kodlarını okuyarak tireleme işlemi gerçekleştiren bir Javascript Kütüphanesi geliştirilmelidir.

CSS3 kodlarında tarayıcılar arası desteklememe, ön ek kodlama sorunlarını ortadan kaldırmaya yönelik “Web Tarayıcısı Geliştiricileri Platformu” kurularak CSS kodlarını tanımlama web standartları belirlenmeli ve tüm web tarayıcılarının bu standartlar çerçevesinde geliştirme yapmaları talep edilmelidir.

Son olarak CSS ile metinlerin seslendirilmesi mümkün hale getirilerek görme engelli ziyaretçilerin web sayfalarında bilgileri dinlemelerine olanak sağlanması gerektiği düşünülmektedir. Bu sebeple CSS geliştiricilerin ve Google yetkililerinin, Google Translate sistemindeki seslendirme özelliklerinin ortaklaşa kullanımını mümkün hale getirerek web sayfasının yüklenme süresine olumsuz etkide bulunmayacak biçimde ortak bir çözüm üretilebileceği kanısı taşınmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Dholakiya, P. (2013), Website Usability and Page Speed, Erişim Tarihi: 19.03.2016,  
<http://www.sitepoint.com/website-usability-page-speed-birds-feather/>
- İpek, M. (2016), Web Arayüz Tasarımlarında Layout ve Anatomi, Cumhuriyet Üniversitesi III. Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiriler Kitabı, Cilt: 2, S: 728-738, Sivas
- Musayev, A. (2013), Web'de Tipografi Sorunları, Çözüm Önerileri ve Örnek Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Olson, E. (2009), Cufon Font Replacement - The Good and The Bad, Erişim Tarihi: 26.08.2016,  
[www.viget.com/articles/cufon-font-replacement-the-good-and-the-bad](http://www.viget.com/articles/cufon-font-replacement-the-good-and-the-bad)
- Sarıkavak, N.K. (1997), Tipografinin Temelleri. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Web 1 (2008), sIFR Generator, Erişim Tarihi: 23.08.2016, [www.sifrgenerator.com](http://www.sifrgenerator.com)
- Yıldız, M. ve Keş, Y. (2015), Grafik Tasarımda Yeni Nesil Font Tasarımı, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:16, S:331-349, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi

## SANAT YAPITININ REKLAM İMGESİ OLARAK KULLANIMI

**Mutlu SEVEN**

**Öğr. Gör., Atatürk Üniversitesi, Tortum Meslek Yüksekokulu**

### ÖZET

Sanatın toplumlar üzerindeki yönlendirici gücü yadsınamayacak bir gerçektir. Bir üst yapı kurumu olarak sanat, yoğun anlamların üretildiği bir alan oluşturur. Bu nedenle sanat yapıtları, üst kültürel üretim nesnelere sahiptir. Sahip olduğu bu gibi niteliklerden dolayı, farklı üretim modelleri için kaynak oluşturur. Bu alanlardan birisi de reklamdır.

Üretim-tüketim ilişkisinin doğal bir sonucu olan reklam, iletişimin pazarlama boyutunu kapsar. Geniş halk yığınlarının, artan tüketim seçenekleri karşısında tercih yapması söz konusudur. Teknolojiye bağlı olarak iletişim olanaklarının artması, üreticiden tüketiciye doğru, ürün ve hizmet tanıtımı açısından geniş bir alan yaratır. Reklamda, tanıtımı yapılan unsurların, diğerlerinden fark yaratması hedeflenir. Çeşitli yöntemlerle elde edilen bu fark, reklamı görünür kılar.

Göstergesel niteliğe sahip olan sanat yapıtları, reklamda hedeflenen farkı yaratmada aracılık etmekte, çözümlenmesi gereken anlam kodlarına dönüşmektedir. Üretim-tüketim bağlamında, reklamın sanatsal niteliği ile sanat yapıtlarının yeniden üretilebilirliği ve aralarındaki ilişki, her zaman için yeni yaklaşımlara açık bir alan yaratmaktadır.

### SUMMARY

Canalizing influence of art on societies is an unavoid reality. Art, as a superstructure association, forms a field where deep meanings are produced. Therefore, works of art are the objects of uppercultural production. And as a result of these qualities of the art, it is a forms source for different production models. And one of these fields is advertisement.

Advertisement, as a natural result of production-consumption relations, includes marketing dimension of communication. Masses of people are required to make a choice of alternatives in rising consumption. Depend upon the technology, increase in communicative possibilities forms a large area from the producer to the consumer in terms of introduction of product and service. The elements introduced at advertisement are aimed to make a difference from the others. This difference which is attained by means of various methods makes visual to advertisement.

Works of art having to indicatoral quality to act as an intermediary in order to aimed to difference in advertisement and it changes into meaning codes which are required to be analyzed. In terms of production-consumption artistic quality of advertisement with remakeable of works of art and in between them relation always form an area which to make a possible to new approaches.

## 1. GİRİŞ

### GÖSTERGEBİLİM KURAMI

İnsan hayatı; etrafını kuşatan dünyayı kavramak, yorumlamak, yalınlaştırmak ve yeniden anlamlandırmaktan ibarettir. İnsanoğlu çevresinde bulunan varlık, nesne ve şeylerin değişik düzeylerde oluşturduğu ilişkiler ağını anlamlandırmakta, dolayısıyla da bunları gerçekleştirmek adına belli bir sınıflandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Sınıflandırmada temel esas, anlamlı ilişkilerdeki ayırt edici nitelikleri dizgesel veya yöntemsel bir biçimde çeşitli kategorilere ayırmak, dağıtmaktır. İnsan hayatı süreklilik gösteren bir okuma eylemidir. İnsanlar anlamlandırma eylemini gerçekleştirirken önceliği öğelere değil, öğeler arasındaki ilişkiye verir. Anlam öğelerden değil, aralarındaki ayrımlardan doğar.

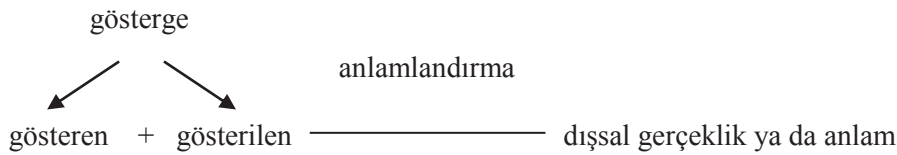
Anlamlandırma eylemini gerçekleştirmek için insanlar, birtakım bilim dallarına gereksinim duyarlar. Ancak burada asıl olan, algılayan ve algılanan arasındaki ilişkinin doğru bir zeminde kurulmasıdır. Bilimsel dil tek başına yeterli olmayacağından, bilimler üstü bir dile yani “göstergibilim”e ihtiyaç duyulmaktadır.

Genel olarak göstergibilim, gösterge oluşturma ve bu göstergelerle dizge meydana getirme bağlamında iletişim kurma sistemlerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Göstergeler bir takım dizgelerden oluşur. Bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte ve kendisi dışında bir şeyi

gösteren her türlü nesne, biçim veya olgular topluluğuna “göstergeler dizgesi” denilmektedir. Göstergeler genellikle insanla alakalı olduğundan, tümü insan zihninde birer mesaj inşa eder.

Saussure için gösterge, anlam taşıyan fiziksel bir nesnedir. Yani bir gösterge; gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Buradaki gösteren; algıladığımız imge yani nesnenin kendisidir. Bu bağlamda, gösteren somuttur ve duyularla algılanabilmektedir. Gösteren, ister bir dilsel yapıdan (yazı dizgesi) isterse dildışı bir yapıdan (sanat dizgesi) oluşsun, temel özelliği anlam yüklü parolalardan oluşmaktadır. (Ethemoğlu, 2001: 112)

Gösterilen ise; gösterenin gönderme yaptığı kavram, yani nesnenin zihindeki izdüşümüdür. Dolayısıyla algılanmanın ikinci aşamasını oluşturmakta ve beş duyu ile algılanan nesnenin oradan beyne iletilmesi, yorumlanması söz konusudur. Ortak kültürün tüm elemanları için algılananlar aynı kavramları ifade eder. Saussure bu süreci “anlamlandırma” olarak tanımlamaktadır ve bu modeli aşağıdaki şekilde görsel hale getirmiştir. (Fiske, 2003: 67)



Şekil 1. Saussure'ün anlam öğeler

## 2. GÖSTERGESEL BOYUTTA RESİM - GRAFİK İLİŞKİSİ

Görsel iletişim dilinin, yazı diliyle oluşturulan iletişimden üstünlüğü yadsınamaz bir gerçektir. Dilsel göstergelerle oluşturulan anlatımın sınırları, görsel iletişim düzleminde ortadan kalkmaktadır. Bu bağlamda, görsel dilin daha evrensel bir nitelik taşıdığını söylemek mümkün. Ancak tek bir görüntünün içerisinde birden çok anlam katmanını bulunabilir ve bu kimi zaman karmaşık bir dilsel yapı oluşturabilir. Dolayısıyla tek bir görüntü içerisinde bulunan öğeler arasında açık kodlar olacağı gibi, belirli bir kesimin okuyabileceği türden kapalı kodlar da bulunabilir. Bunun en belirgin örneği hiç şüphesiz sanat yapıtlarıdır. Özellikle üst kültürel yapının bir parçası olan resim sanatı, kendine özgü kuralları çerçevesinde bir üst dil oluşturmayı amaçlar.

Bir gösteren olarak tablo dizgesi; içerisinde sözün, dilin ve temsilin barındığı döngüsel birliktelik olarak adlandırılmaktadır. Düşünce(ler)in somutlaştırılmasına olanak tanıyan tablo, pentür aracılığıyla “okunabilir bir metin” olarak kendi dilini oluşturmaktadır. (Aysan ve diğ., 1997: 26)

Görüntü üretme noktasında grafik tasarım ise, resimden belli çizgilerle ayrılmaktadır. Her ikisi de anlamlı görüntü üretmeyi amaçlar. Ne var ki grafik tasarım, hedef kitleye mesajları kendine özgü yöntemlerle iletir. Görüntü ve onun anlamlandırılması arasındaki ilişkinin doğru kurulması ve hedeflenen kitleye mesajın doğru iletilmesi bakımından, görüntü ötesinin kurgulanabilmesi gereklidir. Bu yönü ile grafik tasarımdaki anlamlı görüntülerin, daha yalın ve amaca yönelik olması söz konusudur. Öyle ki kullanılan kodlar rahatlıkla algılanıp, yorumlanabilir şekilde düzenlenmesi gerekmektedir.(Özkal, 2003: 131)

Bilhassa grafik resim; bildirişim amaçlı, yalın dizgelerden oluşur. Gündelik yaşam içerisinde kullanılan piktogram (resimyazı), diyagram (çizelge), amblem ve pek çok sembol konu ile ilgili örnekleri oluşturur. Çevresi ile sürekli bilgi alış-verişinde bulunan, farklı yaş ve kültür seviyesinden insanlar, çabuk algılanabilen görüntülere gereksinim duyarlar. Bu nedenle grafiksel olarak düzenlenmiş yalın göstergeler kullanılır.

Resimde yer alan göstergeler sanatçının iç dünyasıyla şekillenir. Bu nedenle soyuta varan yorumlar bulunabilir. Oysa grafik tasarımdaki iletişim amaçlı göstergeler, anlaşılır düzeyde bildirişim gerektirir. Grafik tasarım, plastik sanatların ilke ve araçlarından faydalanabilir. Bunun yaygın örneklerini, grafik iletişimin ticari düzleminde yer alan, reklamlarda görmek mümkündür.

### 2.1. Sanatsal üretimlerin göstergesel çözümlemesi

Sanat yapıtları, yazınsal metinler ve bildirişim amaçlı yalın dizgeler gibi betimleyici bir yöntemle incelenemez. Bu türden göstergesel sistemler, çeşitli anlamlama düzeylerinde ayrıntılı olarak

çözümleir, yeniden üretilir. Bu bakımdan karmaşık dizgelere dilbilimsel bir çözümleme ile yaklaşmak doğru bir yöntem olmayacaktır.

Hangi türden olursa olsun (ister yazı, ister görüntü) içinde anlam barındıran üretilmiş her yapı dizgesi, yine insanlar tarafından algılanmaya, kavranmaya başlar. Bu süreç anlamlı bütünün ‘yeni den üretilme’ si olarak nitelendirilmektedir. Bu yeniden üretim, sanatsal düzeyde ‘göstergesel çözümleme’ olarak karşımıza çıkar. (Aysan ve diğ., 1997: 23)

20. yy.da meydana gelen sosyal, politik, kültürel ve ekonomik değişimler, yaşamı büyük ölçüde değiştirmiştir. Avrupa’da Monarşi yerini Demokrasi, Sosyalizm ve Komünizm’e bırakmıştır. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler, endüstri ve ticaretin yapısını değiştirmiştir. Freud ve Gang’ın psikanalitik düşünceyi ortaya atmaları, Einstein’ın Relative (göreceli) Teorisi gibi birçok bilimsel gelişme, insanın ve evrenin doğası konusundaki mevcut düşünceleri yıkarak somut bir dünya görüşü ortaya koymuştur. Dünya savaşları Batı Uygarlığının geleneklerini ve kurumlarını temelden sarsmıştır.

Meydana gelen karmaşa ortamında bir dizi sanatsal oluşum gündeme gelmiştir. Endüstri toplumuna has yeni bir dünya görüşü öngörülmektedir. Sanatın geleneksel yapısından arındırılmış, yeni bir anlatım biçimi tasarlanmıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan Modern Sanat Hareketleri, çağın yapısına uygun sanatsal bir dil arayışına çözümler getirmeyi öngörmüştür. Bu bağlamda, tasarımda görsel iletişimi doğrudan etkileyen yapılanmalar söz konusu olmuştur. Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Pop Art ve Yeni Gerçekçilik, sanatta yeni bir dil anlayışının somut örneklerini ortaya koymuştur. Bu oluşumlar iletişimi doğrudan etkilemiş, görsel anlatım biçiminde köklü değişimlere yol açmıştır.

Sıradan tüketim nesnelere resme birer imge olarak dâhil edildiği Pop Art, çözümlemeye dair farklı bir dil oluşturur. (Germaner, 1997: 18) Pop Art 20. yy.ın temel eğilimlerini göstergesel biçimde yansıtmaktadır. Pentür ve nesnenin farklı bileşimlerinden meydana gelen tablo, içerisinde çizgi film den sinemaya, gazeteden afişe kadar pek çok unsurun dâhil edildiği göstergesel bir alan oluşturur. Okunabilir metinler halinde düzenlenen ve benzeşimler dizisi oluşturan tablo dizgesi, nesnelere dünyasına farklı bir bakış açısı getirmektedir. Bu bağlamda Pop Art; içerisinde metin, harf, fotoğraf gibi bildirişim öğelerini barındırırken; nesne-anlam ilişkisi içerisinde dizgesel bir yapı sunar. Dönemin pek çok popüler birey ya da imgesi, imaj geleneğinin sorgulaması noktasında resme dâhil edilmiştir. Görüntüsel nitelikteki bu göstergeler, aynı zamanda çözümlenebilir bir nitelik taşımaktadır. (Aysan ve diğ., 1997: 38)

## 2.2. Bildirişim Aracı Olarak Reklam

Reklamı çok çeşitli şekillerde tanımlamak mümkündür. Reklam genel manada; fikirlerin, kişilerin, kurumların, malların veya hizmetlerin kitlelere yansıtılması ve benimsetilmesi etkinliğidir. Bu yönüyle reklam bir tür kitle iletişimidir.

İletişim açısından reklam; kitlesele iletişim araçlarıyla mal veya hizmete ilişkin mesajın, sözlü ya da görüntülü olarak pazar birimlerine aktarılması faaliyetleridir. Bu faaliyetler; duyurma, bilgilendirme, olumlu etki bırakma veya olumlu etkiyi canlı tutmaya yöneliktir. Reklamda iletişim, üreticiden tüketiciye doğru yön izler. Reklam verenler açısından reklam; üretilen malın ya da hizmetin tüketiciye duyurulması ve tercih edilmesi bakımından tüketicinin ikna edilmesi, ihtiyacın ve talebin canlı tutulması çabasıdır. (Kocabaş ve diğ., 2003:14) Hedef kitle açısından ise reklam; tüketicinin ihtiyaçlarını karşılayabilecek sayısız ürün arasından en uygun ve en rasyonel olanı seçmesine yarayan araçtır.

Reklam, toplumların gelişimine ve gereksinimlerine koşut olarak ortaya çıkmıştır. Kitle iletişiminin ve ticari hayatın söz konusu olduğu toplum düzeni içerisinde reklam, vazgeçilmez bir unsurdur. Hem yapısal hem de işlevsel bir zorunluluk haline gelir. Ancak reklamın temel amacı, farklılık yaratmaktır. Bu fark etkili bir iletişimle oluşturulabilir. (Yaylacı, 1999: 10)

Reklamcılık açısından iletişim araçlarının gelişimi ve iletişimin yaygınlaşması, matbaanın icadıyla söz konusu olur. İletişimde ‘medya’ unsuru, önceleri sadece yazılı olarak, daha sonraları ise hem yazılı hem görsel olarak gerçekleştirilmiştir. 19. yy.da Avrupa’da başlayan Sanayi Devrimi’nin reklam üzerindeki yansımaları, esas olarak üretim sistemindeki değişikliklerde kendini göstermiştir. Teknik gelişmeler, zamanla küçük üretim birimlerinin yerini mekanik üretim yapan büyük birimlere

(makinelere) bırakmıştır. Bütün bu etmenlere bağlı olarak reklam, günlük yaşamda vazgeçilmez bir iletişim ve pazarlama biçimi olmuştur. Reklam, üretim-tüketim zinciri içerisinde tüm yaşam çevremizi (sosyal, ekonomik, toplumsal, kültürel v.s. gibi) kuşatmış, modern topluma özgü yeni bir yaşam tarzı oluşturmuştur.

Reklamda bildirişimin gerçekleşmesi için var olması gereken belli başlı unsurlar söz konusudur. Bu unsurlar; kaynak, mesaj (bildiri), kanal ve alıcıdan oluşmaktadır. Kaynak, reklam veren kişi, kurum veya kuruluştur. Üretim, fiyatlandırma, dağıtım kanallarının belirlenmesi gibi unsurlar kaynak tarafından belirlenir. Mesaj, insan ya da insan topluluklarının ortak anlamlar çıkarabileceği ses, görüntü gibi biçimsel yapıdaki iletiler topluluğudur. Mesajın hedef kitle tarafından doğru tanımlanması, algılanması; reklamın yaratıcı tasarım çalışmalarının yeterli düzeyde olması, titiz ve özgün biçimlenmesi ile ilişkilidir. Hedef kitlenin ve iletişim araçlarının doğru seçilmesi gerekir. (Kocabaş ve diğ., 2003: 22) Kanal ise, reklamın yapılacağı iletişim aracıdır. Kanal, reklamın amacına uygun olarak belirlenir. Reklamın niteliği de bu hususta belirleyici unsurlardan biridir. Alıcı, reklamda ulaşılmak istenilen hedef kitleyi oluşturur. Hem reklamın kendisi hem de iletişim kanalı, hedef kitleye göre belirlenir. Değişik yaş, cinsiyet, kültür grubundan insanlar, farklı hedef kitlelerini oluşturur.

Konumuz açısından üzerinde durulması gereken husus; reklamda yer alan mesajlardır. Mesajlar reklamın temel öğeleridir. Tüm reklamlar birer bildiri özelliği taşır. Reklam, bir bildirişim aracı olduğundan diğer bildirişim araçları gibi gösteren ve gösterilenden oluşur. Bu iki unsur, reklamın biçim ve içerik düzenini, yani anlatım ve anlam öbeklerini belirler.

Reklamdaki bildirileri iki açıdan ele almak gerekir. İlki, dilsel göstergeler olarak tümcelerden (reklam metni, slogan v.s. gibi); ikincisi ise, dil dışı göstergeler olarak görüntülerden oluşur. (Barthes, 1993: 164) Farklı anlam katmanlarının oluşturduğu yazı ve görüntü dizgeleri mevcuttur. Bu dizgeler, çeşitli amaçlar bağlamında bir araya getirilir ve alımlayıcıya sunulur. Burada dikkate değer husus bu gösterge unsurlarının, reklamın amacını gerçekleştirmesi yönünde açık ve anlaşılır kodlarla düzenlenmesidir.

Reklamı tüketenler ikili bir anlamlama sürecine dâhil olurlar. Reklamdaki bildiriler düz anlamlar ve yan anlamlar içerir. Algılanabilirlik açısından yan anlamlar, reklamda mümkün oldukça açık şekilde düzenlenir. Düz anlam ise, yan anlam bildirisini doğal kılmayı sağlar. İkincil bildiriler (yan anlam bildirileri) insan yaşamına düşleri sokar ve şiirsel bir gerçeklik oluşturur. Bu bağlamda, düz anlam reklamın insansal sorumluluğunu elinde tutar. Düşlerle gerçek arasında bağlantı sağlar. (Barthes, 1993: 166)

Düz anlam ve yan anlam arasında birçok anlam katmanı bulunabilir. Bu katmanlar reklamın biçimsel öğeleridir. Bunlardan bazıları; söz sanatları, metaforlar, sözcük oyunları gibi katlardan oluşturulur. Aynı zamanda bu öğeler reklamdaki göstergelerin anlam dizgelerini meydana getirir.

Reklamda tanıtımı yapılan ürün için yayımlanan bildiri, dilbilim yönünden incelemeye değerdir. Reklamcının amacı, az şeyle çok şey anlatmaktır. Bu da reklam dilini olağan dil kullanımından ayırmaktadır.

Reklamda dilsel göstergelerle birlikte kullanılan görüntüsel göstergeler; bildiriye anlam katmak, anlamı güçlendirmek ya da yeni anlamlar oluşturmak açısından dâhil edilir. Bu göstergeler; bildirişimin kolay gerçekleşmesi, akılda kalıcılık sağlaması gibi pek çok amaca hizmet eder. Bu bağlamda, görüntülerin yazıya olan üstünlüğü, iletişimciler açısından görüntüleri önemli bir araç kılar.

### **2.3. Reklamda kullanılan sanat yapıtının göstergesel niteliği**

Sanatın üretici gücü, başlangıçta büyüsel daha sonra dinsel kaynaklı olarak gelişmiştir. Sanat yapıtı, kült değerine bağlı olarak kendi gizemini muhafaza etmektedir. Belli bir dönemden sonra, ritüele olan bağımlılığından sıyrılarak kendine daha özgür bir alan yaratmıştır. Sergi salonlarına taşınan sanat yapıtı, hareket kabiliyetinin artmasıyla, daha toplumsal bir kimlik kazanmıştır. Gerçekleştirilen üretimler “sanat eseri” olarak tanımlanmaya başlamıştır. Çağlar içerisinde değişen toplum yapısına paralel olarak, kitlelerin sanat yapıtı karşısındaki duruşu değişmiş, yeni tepkiler oluşmuştur. Maddesel güzelliğin fetiş nesnelere, tamamen ritüelin hizmetinden çıkarak, yenedünya görüşü düzlemine yerleşmiştir.

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, tüketime hız kazandırmıştır. İnsanlar, çevresinde bulunan her şeyin potansiyel tüketicisi olmayı arzulamıştır. Modern dünya, tüm geleneksel kurumları ve üretimleri yadsıyarak kendine özgü yapılanmalar gerçekleştirmiştir. Sanat geleneği ve sanat yapıtı da bundan nasibini almıştır. Kitle iletişim araçları, çağdaş toplumların, şeyleri uzamsal ve insani olarak daha yakına getirme arzusunu gerçekleştirmeye başlamıştır. Bunun nedeni, tüketim boyutunda evrensel eşitliği sağlamaktır.

Reklamlarda görsel unsur olarak sıkça tüketilen sanat yapıtlarının, biriciklik otoritesi alaşağı edilmiştir. Yeniden üretim mantığı içerisinde bu kaçınılmaz bir gerçektir. Bireyin tüketim alanına dâhil edilmek istenen şeyler arasında sanat yapıtı, en etkili gösterge aracı olmaktadır. Tüketim noktasında her şeyin sahibi olabilirlik, sanat yapıtı ile vurgulanmaktadır. Taşıdığı yoğun anlamlar itibariyle oluşturduğu “değer”, tüketiciye sahip olabileceği şeylerin sınırlarını göstermektedir.

Resim 2.1.de yer alan örnekler eşsiz bir sanat yapıtının bu alana nasıl dahil edildiğini açıkça göstermektedir. Her biri, tüketime yönelik olarak gerçekleştirilmiş yeniden üretimlerdir. Kültürel değer (biçimsel ve içeriksel yönüyle), ticari bir değere aracılık etmektedir. İki farklı unsur arasında oluşturulan bu bağ; göstergebilimsel anlamlandırma sürecinde, sanat yapıtının göstergesel niteliğine ilişkindir.



Resim 2.1. “Mona Lisa”dan yola çıkılarak üretilmiş reklam örnekleri



Resim 2.2. HP baskı makinesi reklamı



Resim 2.3. L. Da Vinci, “Mona Lisa”, 1502

Resim 2.2.de yer alan reklam, HP firmasına ait baskı makinesinin tanıtımına ilişkindir. Reklamı yapılan teknolojik ürün, tanınmış bir sanat yapıtıyla görsel olarak desteklenmektedir. Reklamda yer alan sanat yapıtı, Leonardo Da Vinci (1452–1519)’ye ait “Mona Lisa” adlı yağlı boya tablodur. Bu yapıt, sanat tarihi içerisinde yer alan başat örneklerden birisidir. Gerek kompozisyon, gerek boyama



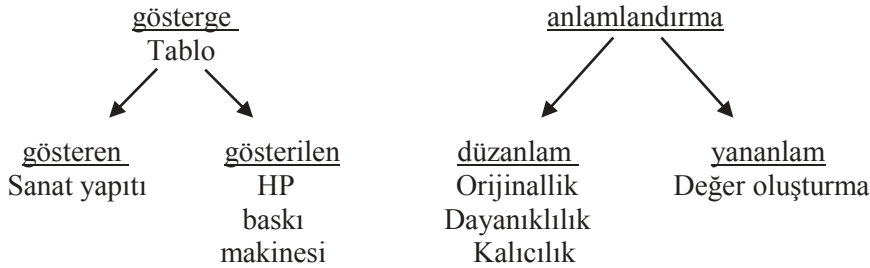
teknîği açısından üst düzeyde bir yapılanma söz konusudur. Yapıt, üretildiği dönemin sanat anlayışını aşarak evrensel boyutu yakalamayı başarmıştır. Bu nedenle yaklaşık beş yüz yıldır üzerinde çok konuşulmuş, birçok sanatçı tarafından yeniden üretilmiştir. Bunun yanı sıra, örnekte olduğu gibi pek çok reklam içerisinde, görüntü unsuru olarak anlam üretimine dâhil edilmiştir.

Reklam; tablonun orijinalliğinden ve taşıdığı sanatsal değerden yola çıkılarak üretilmiş, anlamyapısal bağ oluşturulmaya çalışılmıştır. Reklamda kullanılan slogan (dilsel gösterge), görüntüsel bir göstergeyle desteklenmektedir. Arka planı, tamamıyla resim oluşturmaktadır. Alt tarafta ise ürünün markası ve firmaya ait logolar yer almaktadır.

Kullanılan slogan ile ürünün dayanıklılığı, kalıcılığı ve orijinalliği ile zaman içerisinde bir “değer” oluşturacağı vurgulanmaktadır. Verilmek istenen mesaj, reklamın doğasına uygun olarak oldukça açık ve anlaşılır düzeydedir. Yapıtın belli bir tarihsel süreçten sonra oluşturduğu anlam (değer), ürünün geleceği hakkındaki beklentilerle özdeşleştirilmek istenmektedir. Bu açıdan tablo; reklam açısından görüntüsel gösterge olarak biçimsel ve içeriksel anlam taşımaktadır. Mona Lisa yapıtı, reklam içerisinde gösteren düzeyini oluşturmaktadır. Gösterilen ise; yapıtın kalıcılığı, orijinalliği ve dayanıklılığıdır. Bu yönüyle gösterileni, yapıtın oluşturduğu çağrışımlar olarak nitelendirebiliriz. Reklamda, ürünün iki yüzyıldan daha fazla kullanılabilirliği, dilsel bir göstergeyle (yazıyla) vurgulanmaktadır.

Göstergebilimsel çözümleme açısından önemli olan anlamların üretilmesi değil, anlamların birbirine ekleniş biçimidir. Burada da görülüyor ki sanat yapıtı ve slogan ile ürün arasındaki bağlam, reklamın amacına uygun olarak düzenlenmiştir.

Anlamlandırma, düz anlam ve yan anlam düzleminden oluşmaktadır. Yapıtın taşıdığı değer düz anlam boyutunu, ürüne dair yaptığı gönderme ise yan anlam boyutunu oluşturmaktadır. Reklamın geneli ele alındığında; metaforik açıdan, gösteren tablo ve ürün, gösterilen ise; dayanıklılık, kalıcılık ve oluşacak değerdir. Ayrıca tablo (benzetme yönüyle) tanıtımı yapılan ürünün metaforudur. Sanat miti (Mona Lisa) kullanılarak, baskı teknolojisinin uzun ömürlülüğü ile birlikte teknoloji miti vurgulanmaktadır ve bu sofistike bir mittir.



Şekil 2. HP baskı makinesi reklamında yer alan gösterge ve anlamlandırma öğeleri

### 3. SONUÇ

Geçmişten günümüze dek sanat yapıtları, içerik yüklü biçimler olması nedeniyle, iletişimin kültürel açıdan en önemli taşıyıcısı olmuştur. Taşıdığı ‘değer’ bakımından (göstergesel yönüyle) bütün sanat yapıtları, anlamyapısal özelliğe sahiptir. Sanat yapıtını oluşturan biçimsel (görsel) ve anlamsal kodlar, göstergebilim açısından ‘üstdil’i oluşturur.

Plastik söylem, üst kültürel yapılanmanın somutlaştırılmış biçimidir. Tüm sanat yapıtları, imgesel bir gösterme modeli olarak gerçekliği imgelerle yansıtır. Dolayısıyla sanat yapıtının estetik ve iletişimsel değer taşıması, onu farklı anlamlandırma modelleri için cazip kılar. İletişimin tüketime aracılık eden biçimi oluşturan reklamda; tasarımcılar, sanat yapıtının bu özelliğini göz ardı etmemiştir.

Sanat yapıtı, gerçekliği imgelerle yansıtırken; reklam da, kendi iletişim modeline uygun olarak sanat yapıtını, kendi gerçekliği içinde vurgulamaktadır. Bu açıdan, görüntü oluşturma noktasında benzer özellikler taşıyan resim ve grafik tasarım, var oluşsal nedenleri bakımından birbirinden ayrılır. Anlam üretimini amaçlayan iki disiplin içerisinde sanat yapıtı, reklama gösteren düzeyinde dâhil edilerek, artı değer oluşturur. Reklamda oluşturulmak istenilen anlama (mesaja) güç katar.

Bu çalışma ile elde edilen sonuç; her iki anlamlandırma biçimini kapsayan etkili bir iletişim modeli söz konusudur. Bu model, göstergebilimin (semiyotik açıdan) alanına dahil edilebilir, çözümlene yöntemleriyle ele alınabilir. Aynı zamanda görsel iletişim açısından anlam taşıyan bütün dildışı yapılanmalar da, göstergebilimin inceleme alanına dâhil edilebilir.

## KAYNAKLAR

- AYSAN, Ş.-AYDIN, C., v.diğ., (1997), Sanat Tanımı Topluluğu, Çalışma 3, İstanbul, S.T.T. Yay.
- BARTHES, R., (1993), Göstergebilimsel Serüven, çev. Mehmet-Sema Rıfat, İstanbul, Y.K.Y.
- ETHEMOĞLU, A, (2001), Sanatsal Etkileşim, İstanbul, Engin Yayınevi
- FİSCHER, E., (1990), Sanatın Gerekliği, çev. Cevat Çapan, İstanbul, İmge Kitabevi
- FİSKE, J., (2003), İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yay.
- GERMANER, S., (1997), 1960 Sonrası Sanat, İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- KOCABAŞ, F., ELDEN, M., (2003), Reklamcılık, İstanbul, İletişim Yayınları
- ÖZKAL, Ö., (2003)Görüntünün Ötesi, Ankara, 2. Bilkent Grafik Tasarım Semineri

## ÇAĞDAŞ RESİMDE KARTOGRAFİK İMGELER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

**Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOUDAS.**  
**Yrd. Doç., Balıkesir Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.**

### ÖZET

Küreselleşme kavramının her alanda hissedildiği günümüzde, insan-yer ilişkisi yeni boyutlar kazanmıştır. İnsanın fiziksel dünya ile kurduğu iletişimde temel araç olan harita, bu bağlamda yeniden sorgulanmıştır. Sanatı da etkileyen, yapıtların oluşumuna dâhil olmasıyla günümüzün problemlerine karşı özneliği koruyan bir dil ve bir düşünce sistemini gündeme getirmiştir.

Sanatçının dünyayı kurguladığı/yorumladığı fikrinden yola çıkarsak dünyayı betimleyen haritalar, kavramsal ve biçimsel olarak sanatın yüzyıllardır ilgisini çekmiştir. Kartografik imge; kartografi alanını çağrıştıran her türlü düşünce ve görseli içeren plastik bir dil olarak görülmelidir. Bu dil, sanatçıya, müdahale ve dönüştürmeye dayalı bir özgürlük ve kendini keşfetme alanı yaratmaktadır.

Resim sanatı ise doğası itibariyle kavramlarla oynarken, kendine özgü üretim süreciyle, öznellik ve özgünlük kavramını kutsayan yapısıyla biricikliği araştıran bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz resim sanatı, bugünün dünyasının sorunlarını kendi üretim sürecinde değerlendirirken yeni ifade yöntemleri arar. Bu araştırma, günümüz çağdaş resim uygulamalarındaki ifade yöntemlerinden biri olan kartografik imgeleri değerlendirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** yer, aidiyet, sanatçı, resim, harita, kartografi, ilişki, bellek.

## A RESEARCH ON CARTOGRAPHIC IMAGERY IN CONTEMPORARY PAINTING

### ABSTRACT

While in the present time when conception of globalization is being felt in every field importance of the fact that human-place relationship gain new dimensions. Being a basic tool for relationship with the physical world, map and mapping has been explored one again. Art pieces with map has been conceived as subjective language and system explores the cases made the current issues.

Cartography has interested by artists both conceptual and visual way through centuries since we believe the idea that artist reshape the physical world around her/him in terms of humanplace relationship. Cartographical imagery is a system of thought and visual language consist of map, map related images and esthetics. This language creates freedom and opportunities for artist to create subjective discovery allowing techniques such as intervention, transformation and manipulation.

While Painting is dancing with the ideas, it celebrates the uniqueness, particular manner for its own artistic process with personal imagination and explores authentic value. Painting explores new approaches and technique to deal with the problems of today's world. This research aims to explore cartographical imagery /representations in contemporary painting which can be seen as one of the new approaches and technique to deal with the problems of today's world.

**Keywords:** Place, Belonging, artist, painting, map, cartography, relationship, memory

## GİRİŞ

Neolitik dönemde yerleşik hayata geçilmesiyle ortaya çıkan harita; zaman içerisinde iletişim ve tanıtım alanından günümüz sanat ve tasarım nesnelere kadar her alanda boy göstermeye başlamıştır. Bunun nedeni Kartografi disiplininin esasen insanın temel sorunsalları olan yerleşim, coğrafya, kimlik, iktidar, sınırlar gibi konularla ilgileniyor olmasıdır.

İnsanın yaşadığı coğrafya, onu anlamlandıran, dönüştüren ve değiştiren temel unsurdur. Kartografi en genel anlamıyla insanın yeryüzüyle, coğrafya ile olan ilişkisini görsel bir düzeneğe dökmek demektir. Kartografya, Kuramsal Konular Komisyonu 16. ICA Konferansı'nda (1993) "Kartografyanın amacı, 'görsel düşünce için sözel, toplumsal ve nümerik konumsal verinin görsel forma dönüştürülmesi' olarak tanımlanmıştır" (aktaran: Necla Uluğtekin ve İpbüker,1996). Konumsal verinin görsel forma dönüştürülmesini yerin görselleştirilmesi olarak değerlendirebiliriz.

Tarih boyunca birbirine ilham veren, tetikleyici olan bu iki alan, sembolik anlatımıyla, yansıtma ve yorumlama eğilimiyle besleyici bir alışveriş içinde şekillenmiştir. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda yapılan haritalarda kurgu ve resimsel betimlemeler, dikkat çekicidir. Bilgi ve keşfetmek odaklı haritalarda gerçeklik, imgelem ve bilginin şekillendirdiği yorumlama yöntemiyle mümkündür. Yirminci yüzyılın başlarında küreselleşme dalgasından hemen sonra (1870-1914), sanatçılar kartografi ile yeniden çeşitli açılardan ilgilendiler. 1960'dan günümüze kadar uzanan süreçte ise özellikle de son 30 yıl zarfında sanatçılar, haritayı çalışmalarına ilham kaynağı olarak görmüşlerdir.

Haritalar, açıklama değil, göstermek ister. Harita yapımcıları, sanatçıların sembolik olarak yapmak istediğini, dünyadaki yerlerini, nerede durduklarını araştırmayı ve bunu göstermeyi amaç edinmişlerdir. 'Sanat, metafizik bilgi gibi görüntü olmayan dünyayı açıklama çabasında değil, gösterme çabasıdadır. Her sanat eseri de bu gösterme işlevini yerine getirir.' (Bourriaud, 2005: 43)

Küreselleşme kavramının her alanda hissedildiği günümüzde, insan-yer ilişkisi yeni boyutlar kazanmıştır. Küresel iletişimin ve bilgi yayılım teknolojilerinin yaygınlaşması, insanın günlük pratiklerine dâhil olmasıyla insanın uzam ve zaman algısı dönüşmekte, yeni anlamlar türemektedir. 'Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilir: televizyon dünyadır' ( Sarup, 1997:234). Televizyonun yanı sıra internet ve olası sanal uzamlar, insanın algısını dönüştürmesi kaçınılmazdır. İnsanın fiziksel dünya ile kurduğu temel aracı olan harita, bu bağlamda yeniden sorgulanmış, farklı açılımlar ortaya konulmuştur. Bu düşünceler içinde, özellikle 'Psikocoğrafya' kavramı, sanatçıların kartografiye bakış açısını kökten değiştirmiş ve yeni sanatsal arayışlara yönelmesine neden olmuştur.

"Psikocoğrafya, ilk olarak 1950'lerin başlarında Durumcu Hareket (Situationist International) tarafından, öncelikle estetik bir yönelimle ortaya atılmıştı. Durumcuların önde gelen ismi Guy Debord'un "Introduction to a Critique of Urban Geography" (Kent Coğrafyası Eleştirisine Giriş) adlı yazısında psikocoğrafya ilk defa şu şekilde tanımlanır: "Psikocoğrafya, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde düzenlenmiş coğrafi koşulların, bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki özel etkilerini inceleyen bir çalışmadır" (Debord, 1955:23).

Teknolojinin ve iletişim yöntemlerinin gelişmesiyle farklı yaşam deneyimlerinin artması; göç, savaşlar, ekonomik belirsizlik, güvensizlik ortamı, yaşadığımız yerle olan bağı kırılganlaştırmıştır. Böyle bir durumda, öznellik ve aidiyet bilinci önem kazanmıştır. Harita, insanın yer ile olan ilişkisinde ortaya çıkan aidiyet kavramını araştıran bir metafor olarak belirmiştir. Genel anlamında kartografi, sanatçıların öznelliklerini koruyabilecekleri yeni bir gerçeklik alanı yaratmıştır.

Günümüzde kimlik daha çok aidiyet duygusu boyutuyla ilişkilendirilmiştir. Her insanın doğasında var olan psikolojik ihtiyaçlardan biri olan aidiyet olgusu, insanın yeryüzüyle ilişkisi,

etkileşimi bağlamında değerlendirilmiştir. ‘Küreselleşmenin kültürel durumları, olasılıkları içinde genel bir kavram olarak – Yersiz- yurtsuzlaşma kavramı vardır. Bu tanım, küreselden (tek tip oluştan) farklı olarak küreselleşmiş bir kültürün günlük yaşamda deneyimlenen yönlerini ele almakta, ancak bunları tek bir anahtar varsayımla, yani küreselleşmenin, yaşadığımız yerlerle kültürel pratiklerimiz, deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürdüğü düşüncesiyle ilişkilendirir’ (Tomlinson, 2004:147).

Günümüz sorunsallarından biri olan aidiyet problemine kartografik imgeleme cevap veren çağdaş resim uygulamaları bu araştırmanın konusudur. Çalışmada Kartografik imge; harita ve harita estetiğini oluşturan plastik bir dil olarak görülmelidir. Bu dil, Jasper Johns, Wim Devoyle, Christa Dichgans, Franz Ackermann, Kim Dingle, Alighiero Boetti gibi sanatçıların bazı çalışmaların ya da Guillermo Kuitca, Joyze Kozloff, Julie Mehretu, Jerry Gretzinger gibi sanatçıların tüm çalışmalarında kendini göstermektedir.

## ÇAĞDAŞ RESİMDE KARTOGRAFİK İMGELER

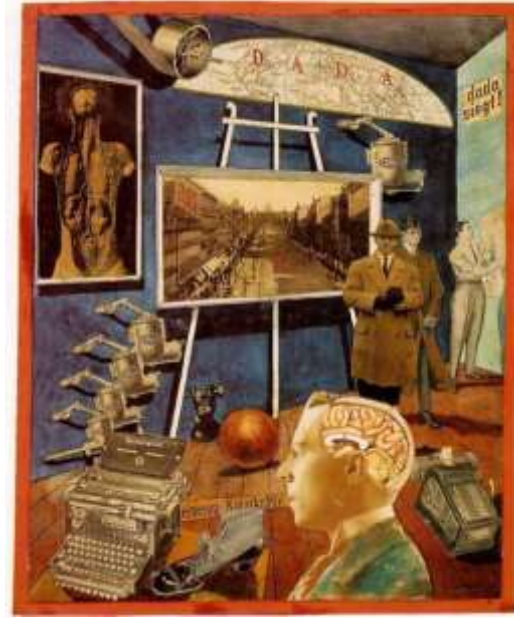
Avrupa’da Keşifler Dönemi diye bilinen 15-17.yüzyılda, haritacılık ivme kazanmıştır. Küreselleşme kavramını oluşturan en güçlü unsurları oluşturan bu dönem, yeni yerlerin keşfi, kültürün ve ticaretin yaygınlaşması, dünyayı şekillendirme evresi olarak tarihe geçmiş, teknolojik ve sanatsal arayışlar da bu yönde ilerlemiştir.

Dönemin ruhu ressamı etkilemiştir. Hollandalı Johannes Vermeer’in resimlerinde kartografik ilginin ilk örneklerine rastlanmaktadır. Günlük hayattan anlık duruşları, gündelik konuları ele alan çalışmalarıyla bilinen Hollandalı Vermeer’in, “Resim Yapma Sanatı” adlı eserinde, harita duvarda odanın bir parçası olarak figürün arkasında yer alır. Bu harita imgesi, resmedilen o mekân içinde yeni bir uzamın varlığına etkili bir gönderme yapar. İnsan-yer ilişkisi ve insan-güç ilişkisi (dünyaya sahip olma, bilme) kavramlarını aklı getirir. Dönemin Hollanda’ında önemli bir yere sahip olan harita, keşifler dönemini yüceltirken, sömürgeciliği, insanın uzak diyarlara merakını ve hayal gücünü de gözler önüne serer.



**Resim 1.** Resim Yapma Sanatı Johannes Vermeer, 1667, Viyana, SanatTarihi Müzesi.

Haritaların dünya ile iletişimin sembolik bir göstergesi olması sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Harita görselinin modern resimde kullanılmasına ilk örneklerden biri Raoul Hausmann'ın "Dada Başarısı" adlı çalışmasıdır. Çalışmada arka planda kullanılan dünya haritası, küreselleşmeye, dünyaya yayılmayı sembolize etmektedir. Yapıtta, Dada kelimesi arka planda yer alan haritaya yazılmış ve sembolik olarak 'Dada' hareketinin dünyaya yayılma arzusunu, gücünü duyurmaktadır izleyene.



**Resim 2:** Raoul Hausmann, Dada'nın başarısı, 1920  
Kâğıt üzerine Fotomontaj ve Kolaj and suluboya. 33,5 x 27,5 cm  
Özel Koleksiyon, New York

Haritalar, zamanla tüm dünyada günlük hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. II. Dünya savaşından sonra dünyanın sınırları yeniden düzenlenmiş, değişimler geçirmiştir. Değişen dünya, haritalara ilgiyi yeniden uyandırmıştır. Haritalar, kişinin sembolik olarak her an kendini dünyanın geri kalan kısmına göre konumlandırma ihtiyacını karşılamaktadır. Bu ilksel ihtiyaç giderek artmış olacak ki, kartoğrafya çok hızlı gelişmiş, yaygın olarak kullanılmıştır. 1920'ler ve 1960'lar arasında sadece Amerika' da 5 milyar üstünde harita otoyollarda gaz istasyonlarına dağıtılmıştır. 21.yüzyılın başlarında ise teknolojik gelişmelerle birlikte coğrafik bilgi sisteminin doğruluğunun artması (GIS), MapQues ve GoogleEarth gibi çevrimiçi hizmetler ücretsiz araştırmaya açık milyonlarca uydu harita görsellerinden oluşan bilgi veri tabanı sağlamış bu hızlı gelişim son zamanlarda ulaşılabilirliği sınırsız arttırmıştır. "Denis Wood tüm haritaların %99.99 unun son 100 yılda yapıldığını öne sürer." (aktaran. Dignazio. 2009)

Haritanın her an her yerde bulunabilme potansiyeli sanatçı için tetikleyici bir unsur olmuştur. Sanatçı her zaman özgünlüğü ve kişiselliği arar. Sanatçılar, ulaşılabilirliği kolay olan toplum tarafından kabul edilen haritaları dönüştürerek, değiştirerek, yorumlayarak iktidara karşı öznelğin gücünü ortaya koyan bir duruş geliştirir.



**Resim 3:** Jasper Johns, *Harita* (1963), yağlıboya tuval, Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles

Jasper Johns, “Harita” resminde, soyutlamacı bir yaklaşımla sınırlarla oynarken, onları belirsizleştirir kimi yerlerde üst üste getirir. Burada kartografik imge ülkeyi oluşturan şehirlerin eyaletlerin biçimleri ve isimleridir. Resim, hasara uğramış, yıpranmış bir coğrafya da kendini var etmeye çalışan yerleşim alanları duygusunu açığa çıkarır.

Haritalarla yaşayan ve hayatımızın her alanında harita görseline maruz kalan günümüz toplumumuz düşünüldüğünde, yeryüzü algımız zihnimizde çizgilerden ve lekelerden oluşan geometrik bir düzenlemeye dönüşür. Bu dönüşümden etkilen sanatçı Jerry Gretzinger’in çıkış noktası harita teknolojisinin sağladığı olanaklardan biri olan ortofoto görüntüleridir.



**Resim 4:** Jerry Gretzinger, *Jerry'nin Haritası*, 1963-2014, Kâğıt üzerine guvaş ve suluboya

Sanatçı, 1963’den beri süregelen serisinde kartografik imgelerin estetiğinden yararlanarak yüzeyleri bölmeye devam eder. Gretzinger’in akrilik ve suluboya çalışmaları küçük boyutlardan oluşur ve yüzlerce parça şeklinde birleşerek gittikçe büyüyen hayali bir yeryüzü haritasına dönüşür.

Harita estetiğini oluşturan en önemli unsur olan çizgidir. Jerry’nin haritasında da görüldüğü gibi çizgi sınırları var eder ve parçaya anlam katar. Bengü Batu’nun son dönem çalışmalarında da görülen soyutlayıcı bir yaklaşımla çizgiler, yollar kartografik imgelerdir. Yaşadığı şehir olan Zonguldak’ı resimlerine konu alan Batu, madenci şehrini çok katmanlı yapısıyla betimlerken kendi düşsel yolculuğuna çıkmaktadır. Minyatür resimlerdeki iki boyutlu görsel dil, haritaların yüzeye yayılan yeryüzü betimlemeleriyle ortaklık taşımaktadır. Minyatürlerde mantık, imgelem ve hikâyeye dayanır.

Hikâye anlatış yöntemi ve izleyeni hikâyenin içine dâhil edişi çocuksu bir duyarlılıkla bütünleşir. Kontörler, kalın çizgiler yolları ve katmanları biçimlendirir.



**Resim 5:** Bengü Batu, Zonguldak, 2015, Tuval üzerine yağlıboya 70x100 cm

Kurgu, insanın “yer” kavramına ilişkin bilgi, duyum ve algıları, bellek ve anı kavramları üzerinden görsel imgeler yaratmasında bir yol, bir düşünce sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurgu hayal gücüyle var olur ve sanatçıya evrene açılan bir eşik, aracı şeklinde görünür. Kartografik imgelemi kullanan ressamalarda kurgu yüzey, çizgi ve lekeler içinde soyutlamalı bir etkileşimde oluşur. Harita uzam ile kurulan en yalın iletişimdir. Bu ilişki, uzamda var olan insanın kendine yer edinme çabasını anlamlandırır. Dichgans’ın resminde (Resim 6) görülebileceği gibi bir ülke, o coğrafyaya ait nesne ve figürlerden oluşur. Yeryüzünün bu şekilde bölünerek anlamlandırılması ve tasarlanmasına zamanın akıcılığı da eklenir. Zamanın algısı, gerçeklik algılayış yöntemlerinden biridir.

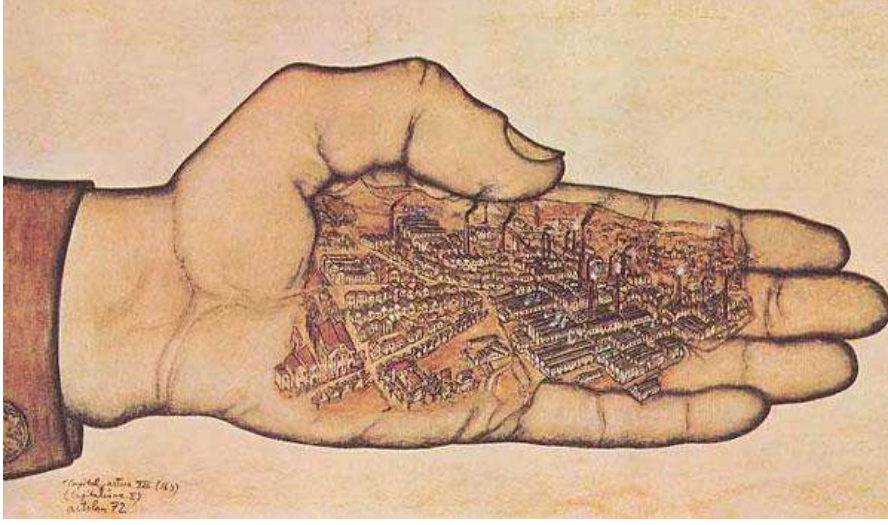


**Resim 6:** Christa Dichgans, Peru, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 139x99cm, Berlin Çağdaş Sanat Müzesi

“Burada, tüm olaylar aynı yüzeyde gösterilebilmiştir. Şimdiki zaman, içerisinde geçmişi de taşır ve bütün hikâyeyi yüzeye yayar. Her bir biçimin yerinin bir anlamı, taşıdığı bir simgesi vardır. Buraya kadar anlattıklarımız, yüzeyde yaratılan gerçeklikle ve onun düzenlenişiyle ilgilidir. Sanatta



gerçekçilik, bir biçim sorunu değil yöntem sorunu olarak değerlendirilmelidir. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil; bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü birleştirir” (Fisher, 2005: 104).



**Resim 7:** Yüksel Arslan, Arture Serisinden, 1972, Tuval üzerine kök ve doğal boya.

Yüksel Arslan'ın ve Fabriaono'nun minyatür resim anlatımına yakın duran çalışmalarında (Resim 7 ve 8), iki resimde de el, özneliği simgelerken; şehir imgesi, fabrikaların bacaları, toplumsallaşmayı, nesnel dünyayı sembolize eder. Endüstriyel bir Kent planını gördüğümüz bu resim, kent içinde insanın psikolojik yapısını, algısını, insan ve kent, zaman ve işgücü ilişkisini sorgulamaya açmaktadır. Haritanın bir gösterge olmasından yararlanan sanatçılar, hem plastik hem de anlamsal bir derinlik kurabilmiştir.



**Resim 8:** Francesco Clemente, Dört Köşe, 1985, 12 el yapımı kağıt üzerine guaj, 243.999x240.03 cm, Özel Koleksiyon

İnsan vücudunun bir parçası olan el tasviriyle insanın kimliği temsil edilirken şehrin/dünyanın üç boyutlu temsili zıtlık içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Dış dünya ve iç dünya zıtlıklar ve çağrışımlar yaratarak özgünlüğü ve aidiyeti araştırır.

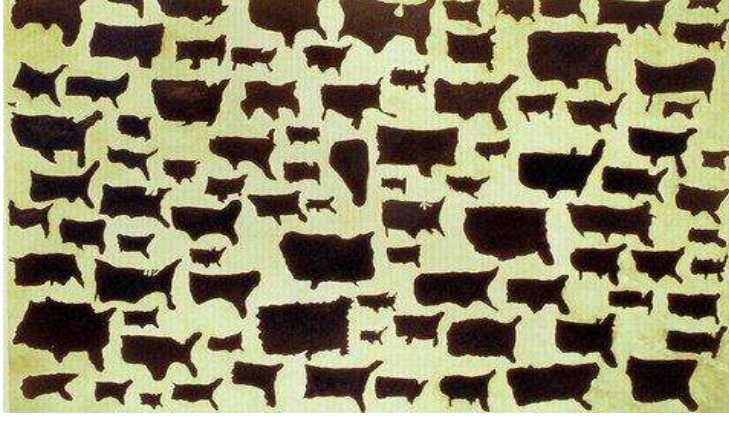
Erol Akyavaş'ın resimleri minyatür geleneğinden esinlenir. Akyavaş'ın bu resmi (Resim 9), konusu ve ismiyle zaman yolculuğuna çıkarır izleyeni. Heybetli bir geçmişin içinde hikâyeler dinamik bir anlatımla tarihsel anlamda da zamanı geri döndürmek ister gibidir. Haritada, minyatürde olduğu gibi eşzamanlılık hâkimdir. Aynı düzlemde, belleğe ait bir birçok farklı görüntü, zamansal bir öncelik olamadan, yansıtılabilir. Hikâyeler birbirine bağlanır. Minyatüre bakan kişi imgenin çağrıştırdıklarını düşler ve tıpkı haritayı oluşturan yolların ulaştıracağı şehirleri, dağların arkasındakini merakla düşlediği gibi görüntünün ardını merak eder.



**Resim 9:** Erol Akyavaş, Zaferin İhtişamı, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 137x264 cm.

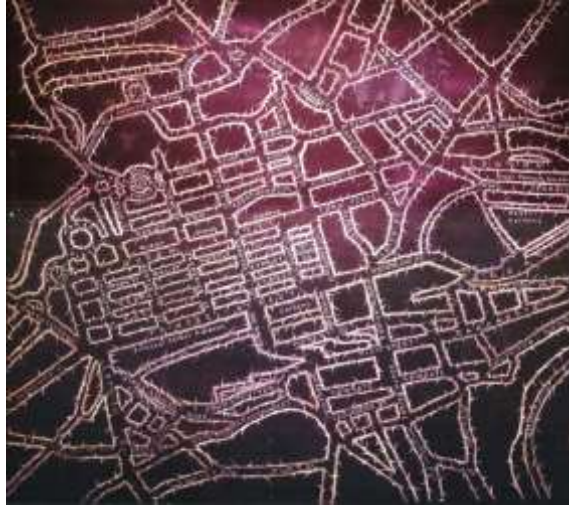
Bu noktada yeni bir soru karşımıza çıkar: Zamanın dairesel algılanması küreselleşme olgusuna bağlanabilir mi? Eşzamanlılık algısı belleği daha önemli kılar mı? Bu noktada belleğin önemini fark eden sanatçılar anılar ve yer üzerinde yoğunlaşırlar. Kim Dingle, ortaokul öğrencilerine Kendi ülkelerinin haritalarını dış çizgilerini çizdirirse neler çıkacağı sorusundan hareketle Amerika'nın haritasını öğrencilere çizdirir ve boyamalarını ister. Bu deney-projede öğrencilerin her gün sınıfta, evde, ekranda gördüğü harita görselinden farklı, hatırladıkları ya da hatırlamak istedikleri biçimlerin ortaya çıktığı görülmüştür. Ortaya çıkan tüm şekiller birbirinden nispeten farklıdır (Harmon, 2004:110).

Bir ülkeyi, bir şehri betimleyen onu oluşturan çizgileri, zihnimize oluşmasını sağlayan şeklidir. Bu şekiller ise bellekle (nasıl hatırlanacağı hatırlanmak istendiği, nasıl yansıtılmak isteneceği) ile ilgilidir. Küreselleşmenin yaşayışımıza getirdiği en etkin dönüşüm yersizlik yurtsuzluk kavramı, günlük hayattaki deneyimlerimize (psikolojik, fiziksel, kültürel) yansımasıdır. Aynı harita, her insanda farklı hatıralar, duygular uyandırabilir. Çünkü insanın yer ile ilişkisi haritaya bakışını etkileyecektir 'Bu anlamda her kişinin kafasında kendine özel bir kişisel haritası mevcuttur denebilir' (Harmon, 2004:15).



**Resim 10:** Kim Dingle, Amerikan'ın birleşmiş biçimleri (Las Vegas öğrencileri tarafından yapılan harita), 1991, ahşap üzerine yağlıboya, 121.92x182.88 cm

Sanatçı Guillermo Kuitca'nın birçok çalışmasında gerçek adresleri, haritaları kullanır. Aidiyet kavramının kişide yarattığı duygulanımları konu olarak alan resimlerinden biri (Resim 11) 'Diken Şehir' de yollar dikenli çizgilerle betimlenmiştir. Dikenler, acıya şiddeti, savaşı, güvensizliği çağrıştıran kuvvetli bir semboldür. Geçmişe ya da geleceğe dair korkuyu akla getirir bu anlamda da hatıralara ve anılara vurgu yapılmaktadır.



**Resim 11:** Guillermo Kuitca, Dikenler Şehri, 1991, Tuval üzerine yağlıboya. 197x 203 cm



**Resim 12:** Franz Ackermann, İsimless (Zihin Haritaları: Güneş şehri II) 1997, Kağıt üzerine karışık teknik, 41,5 x 49,5 cm

Zihin haritaları serisinde hayali çizgilerden yaylardan, dairesel formlardan ve lekelerden oluşan geometrik öğelerden oluşan soyut kompozisyonlar bize “zihni” mekân olarak tasarımıyan Franz Ackermann’ in imgelemine gösterir. Çünkü haritalamak için fiziksel olarak algılanan bir yer izleği olmak zorunda değildir. ‘Mekânsal olarak ifade edilebilecek her şey haritalanabilir-muhtemelen haritalanmıştır da. Düzlem üzerinde olmak zorunda değildirler-küre bir haritadır; dünyanın olmak zorunda da değildirler- Merih’in veya Ay’ ın haritaları vardır; Herhangi bir gerçek mekanın olmak zorunda bile değildirler- ‘Ütopya’ veya ‘Aşk Sahası’ gibi tamamen hayali yerlerin bile pek çok haritası yapılmıştır’(Robinson,A.H. ve Petchenik, B.B, 1976:15).



**Resim 13:** Karey Kessler, Bazı Yeşil Gizemli yerler (Detay), 2007. Kâğıt üzerine Guvaj ve mürekkep. 50x66 cm

Kartografik imgeler, zihne/ düşüncenin katmanlarına işaret ederken soyut bir uzamı, bilinmeyi somutlaştırmak için bir yöntem olarak kullanılmıştır. Ressamlar tarafından yapılan harita (Resim 13) yaşamsal ilişkilerin tanıklığında deneyimlerin ve bilgilerin görselleştirilerek bilinmeyen bir dünyanın gerçek kılınmasıdır. Sanat ise bu yolculuğun sürecidir. “Sanatsal yaratım bilinmeye doğru, bilinmeyen içine yönelen bir yolculuktur” (Turchi, 2004: 13).

## SONUÇ

Günümüz sorunsallarından biri olan aidiyet problemini ana konu olarak ele alan yapıtlardan bir seçkiden oluşan bu araştırma, resim sanatında kartografik imgeleri tanımlamaya çalışmıştır. Araştırma, kartografi alanının çağdaş resim sanatına ne kazandırdığı, nasıl bir plastik dil geliştirdiği sorularına cevap vermeye çalışmıştır. Sonuçta görülmüştür ki örneklenen yapıtlardaki görsel dil, minyatürün plastik anlatım diliyle ortaklık göstermektedir.

Bu ortaklığın; yüzeyin kullanımı, soyutlama yöntemi, zaman sorunu, ifade, imgelem, gerçeklik gibi kavramları öne çıkarttığı görülmüştür. Minyatür sanatında zaman ve derinlik boyutu incelenirken yeni sorularla karşılaşmıştır. Araştırma sonrasında ise, sorular cevaplanmış, zamanın dairesel algılanması küreselleşme olgusuna bağlanmış, eşzamanlılık algısı belleği daha önemli kıldığı düşünülmüştür. Bu noktada özneliği korumanın, zamana karşı bir duruş geliştirmenin belleğin önemini benimsemekle mümkün olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü aidiyet, insan yer ilişkisi üzerinden tanımlanacağı gibi, öznelik üretimi de bellek ile bütünlenir ve anlam kazanır.

Anlamsal açıdan bakıldığında da, farklı zaman dilimlerine ait yerleri, aynı yüzeyde birleştirmek ve eşzamanlılık içinde bir düzenek kurmak kartografik anlatıma uygun düşen bir sunum olduğu görülmüştür. Kartografinin disiplinler arası yapısı, haritanın çağrışımlara açık bir gösterge oluşu, sanatı bugün de etkilemeye devam etmektedir. Resim sanatının tekniklere, plastik dile ve eğilimlere açık yapısı bu etkileri zenginleştirir.

## KAYNAKÇA

- BACHELARD, G. (2008). Uzamın Poetikası 2008, (çev. Alp Tümertekin), 2007, YKY, İstanbul
- BOURRIAUD, N.(2005). İlişkisel Estetik (çev.Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005
- COŞKUN, R.(2005). Resimde Zaman, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 36
- D'IGNAZIO, C. (2009) Art and Cartography. The Institute for Infinitely Small Things, Waltham, MA, USA
- FLORENSKI, P. (2011) Tersten Perspektif, (çev. Yeşim Tükel Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları.
- FISCHER, E. (2005), Sanatın Gerekliliği (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınevi.
- HARMON, K. (2004) You Are Here : Personal Geographies and Other maps of the Imagination, Princeton Architectural Press.
- HARMON K. CLEMANS, G. (2009). The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography, Princeton Architectural Press, 2009.
- MENTEŞOĞLU, Ç. (2013) Sanatta Kartografik Yaklaşımlar, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- TOMLINSON J. (2004). Küreselleşme ve Kültür (çev. Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- TURCHI, P. (2004) Maps of the Imagination, Trinity University Press, 2004
- WATSON, R. (2009) Mapping and Contemporary Art, The Cartographic Journal Vol. 46 No. 4 pp. 293–307 Art & Cartography Special Issue, November 2009 # The British Cartographic Society 2009
- Jens, J.T. Danimarkanın Situasyonist Haritası. 1966. Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Haziran 2004, No:!, Yıl:1 Mc Donough Tom. Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel bir eylem olarak Haritaya Dökme, Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Haziran 2004, No:1 Yıl:1 130
- SAYIN Z. (2003) İmgenin Prnografisi, , 2003, İstanbul: Metis Yayınları
- SARUP, (1997) Madan. Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (çev. A. Baki Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- ROBINSON, H. A. ve PETCHENIK, B.B. (1976) The Nature of Maps: Essays toward Understanding Maps and Mapping. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, c1976. ix, 138 p. illus. ISBN 0 226
- TANGUY, S. (2010-2011). Mapping/ Memory and Motion in Contemporary Art, Sergi Kataloğu, 03.10.2010-09.01.2011, New York
- ULUĞTEKİN, N. DOĞRU, A.Ö. (1996) Coğrafi Bilgi Sistemi ve Harita: Kartografya

## D GRUBU'NUN ANADOLU HİTİT SANATINDAKİ KUNT FORMLARDAN ESİNLENMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Serpil YAYMAN ATASEVEN

Yrd. Doç. Dr., Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Bölümü

### ÖZET

Geleneksel çizgide ilerleyen Türk sanatı Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde batılılaşma sürecine girmiştir. Bu dönemde Türk resim sanatı ilk adımı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise(Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği 'nin kurulması ile gerçekleştirmiştir. Bunlardan sonra kurulan D grubu 4.sırada olması ve alfabenin 4.harfi olan D harfini seçmesinden dolayı bu ismi almıştır. Avrupa'da eğitim görmüş sanatçı topluluğundan oluşan D grubu 1933 yılında kurulmuştur. D grubu Türk resim sanatının Batıda yaygın sanat akımlarını yakından takip etmesini ve sanatta günceli yakalamasını amaç edinmiştir. Türk sanatında kendine has bir dil oluşturan grup, Türk folklorik biçimsel öğeleri ile Anadolu'da yaşayan eski medeniyetlerin biçim özelliklerini kaynak olarak almıştır. Hitit sanatında figürlerde kullanılan yapısalci yaklaşım onların sanatsal anlayışları ile birebir örtüşmüştür. Özellikle Cemal Tollunun resimlerinde bu açıkça görülmüştür. D grubu sanatçıları yerel motif ve temalara ilgi göstermişler ve kübist eğilimlerle Hitit sanatı arasında bir bağ kurmuşlardır. Böylece çağdaş yenilikçi eğilimlere yeni bir bakış açısı getirmişlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** D Gurubu, Hitit Sanatı, Figür, Kübist Eğilimler

## A RESEARCH OF D GROUP INPIRED BY DURABLE FORMS IN ANATOLIAN HITTITE ART

### ABSTRACT

Turkish art advanced on traditionally entered into the process of westernization in the last periods of Ottoman Empire. In these periods, Turkish art took the first step when Ottoman Artists Association, Fine Arts Union and Self-contained Artists and Sculptors Union were founded. D Group took its name because of the fact that it was the fourth letter of the alphabet and founded in the fourth order after those unions. D Group was founded in 1933 by artists community trained in Europe. D Group has aimed at Turkish Art should follow closely widespread art movements in West and stay up to date in Art. The Group which has an idiosyncrasy used as a source of ancient civilizations', existed in Anatolia, and Turkish folkloric morphological properties. Structuralist approach seen in the figures in Hittite art has fit for purpose of their artistic approach. Especially, it has been clearly seen in Cemal Tollu's paintings. The artists of D Group have been interested in local motives and themes and have connected with cubist tendency and Hittite art. In this way, they have given a new point of view to progressive and contemporary tendencies.

**Key words:** D Group, Hittite Art, Figure, Cubist Tendencies.

## D GURBUNUN ANADOLU HİTİT SANATINDAKİ KUNT FORMLARDAN ESİNLENMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Türk resminin Batı sanatı ile etkileşimi, 15. Yüzyılda görülmüştür. Bu etkileşim Osmanlı Devletinin sosyal ve siyasal ortamın da başlamış, daha sonra sanat alanındaki çalışmalara da yansımıştır. Özellikle Fatih Sultan Mehmet döneminde birkaç Venedikli sanatçının saraya gelerek çalışmalarda bulunması ve onların da doğu(İslam) sanatının kendine has renkçi anlayışından esinlenmesi, karşılıklı etkileşimin bir sonucu olarak görülebilir. Bu süreç II. Mehmet'le başlamış 18. yüzyıla kadar devam etmiştir. III. Ahmet döneminde saraya gelen yabancı ressamın sayılarında fark edilir bir artış görülmüştür. III. Selim döneminde ise yabancı ressamın, saray tarafından aranan, sanatçılar olduğu anlaşılmıştır.” XVIII. yüzyıl sonunda Kapıdağlı Konstantin adlı ressamın III. Selim Portresi, (R 1) resim sanatındaki yenilenme eğilimlerini yansıttığı kadar, Osmanlı sarayının yeni resim tarzına duyduğu ilginin de bir kanıtı sayılabilir”. (Tansuğ,1986:38)



Resim1: III. Selim Portresi, Kapıdağlı Konstantin

Osmanlı İmparatorluğunda 18.-19. yüzyıllarda meydana gelen siyasi ve ekonomik koşullardaki değişimle birlikte, toprak düzenin de oluşan farklılaşma ve toplum yapısında başlayan çözülme, Osmanlı'yı batıya yönelmeye zorlanmıştır. Avrupa'daki modern gelişmelerin artması ister istemez sanatında bu yönde ilerlemesine neden olmuştur. “Türkiye’de Batı sanatına karşı ilgilerin uyanışı, tarihsel çağlar içinde ayrıntılı bir döküm çabasıyla birleştirilebilir. Fakat bu ilgilerin yoğunlaşmaya başladığı dönem açısından önerilen tarih, XVIII. yüzyıl başlarıdır. Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması, Yirmisekiz Mehmet Çelebinin elçiliği döneminde edindiği izlenimleri Türkiye’ye aktarması, Lale Devri adıyla Osmanlı Tarihinde ün kazanan bir dönemde Batılıların bahçe eğlenceleri yaşamına çağrışımlar yaptırabilecek bir tarzın benimsenmesi ve buna benzer diğer olgular bu yoğunlaşmanın belirtileri arasında görülür. Türkler XVIII. yüzyıl başlarından bu yana, Batılı bir hayat tarzına uymanın zorunluluğunu kavramışlardır. Fakat Batılılar arasında da genellikle egzotik oryantal ilgiler denebilen ve Osmanlı topraklarındaki ilginç görünümlere yönelebilen bir moda hemen hemen aynı zamana rastlamıştır.”(Tansuğ,1986:36) XVIII. yüzyıl başında ilgi çeken Avrupa tarzı yaşam biçiminin XIX. yüzyılda daha çok benimsendiği görülmüştür. Bu yüzyılda meydana gelen

Avrupa ile kültürel etkileşim Avrupa sanatına duyulan ilgiyi de arttırmıştır. XIX. yüzyılın ilk çeyreği Osmanlı Resim Sanatı açısından batı etkileşiminin başlangıç dönemi olmuştur. Avrupa resminin teknik ve yöntemleri uygulanmaya başlanmış olmasına rağmen, geleneksel resim anlayışından da tam olarak vazgeçilmemiştir. (Tansuğ,1986:44)

Osmanlı Devletinin sınırları içindeki yerler ve başkent İstanbul da yabancı ressamın resim alanındaki çalışmaları devam ederken Türk resminin Batı'yla ilk resmi ilişkisi, 1793'te kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun adını taşıyan askeri okulda resim dersinin okutulmasıyla başlamıştır. Batılı yöntemlerle eğitim vermek amacıyla kurulan bu askeri okul ve sonrasında açılan Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Hayriye (1834) açılmış ve serbest resim dersleri bu okulların programlarında yer almıştır. Resim eğitim programı içine alınan Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modüle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması, askeri okul öğrencilerine öğretilmeye başlanmıştır.(Tansuğ,1986:51) XVIII. yüzyılın başından bu yana Batı ile ilişki kurulması yönünde destek veren saray çevresi bu ressamlardan bazılarını resim eğitimi almaları için Avrupa'ya göndermişlerdir. Sultan Abdülaziz'in emriyle Paris'e gönderilen Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey Batı etkilerini özümseyip kendi üsluplarını oluşturmuşlardır.

Bu dönemde askeri ve sivil okullardan mezun olan ve fotoğraftan yararlanarak resim yapan sanatçı topluluğuna , “Primitifler” olarak adlandırılmıştır. Ancak bu sanatçılar Batı yöntemleri ile resme geçişte bir aşama olarak kabul edilmemişlerdir. Türk Resim sanatının farklı noktalara geldiği bu dönemde de, yabancı sanatçılarla oluşan etkileşiminde artmasıyla İstanbul'da güzel sanatlar okulunun açılmasını gündeme getirmiştir. Batı'daki Güzel Sanatlar Akademi'lerinin bir örneği olarak 1883'te “Sanayi-i Nefise Mektebi” kurulmasına karar verilmiştir. Akademinin Türk resminin batılı anlayışta resim yapmasında önemli katkıları olmuştur. Avrupa'ya öğrenci göndermek amacıyla ‘Avrupa Sınavı’ açan bu okulun öğrencilerinden bir grup sınavı kazanarak Paris'e gönderilmişlerdir. “1914 Kuşağı” olarak adlandırılan bu sanatçı topluluğu Fransa'dan aldıkları yeni görüşlerle, 19. Yüzyıl Türk resim sanatına yeni bir yaklaşım kazandırmışlardır. İbrahim Çallı'nın liderlik yaptığı bu sanatçı kuşak Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifiş, Namık İsmail, Nazmi Ziya gibi sanatçılardan oluşmuştur. Cumhuriyet dönemi Türk resminde, 1930'lar İzlenimci resme karşı yeni arayışların başladığı yıllar olarak tarihe geçmiştir. 1929-1940 yılları arasında faaliyet gösteren Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, bu amaçla bir araya gelen ve zamanla üyeleri artan sanatçılardan oluşmuştur. Öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi ve Ali Çelebinin yaptığı grup, izlenimcilerin aksine renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde durmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Türk resim sanatının batılılaşması yolunda önemli adımlar atmasına öncülük etmiştir. Özellikle Alman anlatımcılığından etkilenen grup Avrupa'daki sanat ortamını Türkiye'ye getirmeyi amaçlamışlardır. Geleneksel Galatasaray sergileriyle isimlerini duyuran grup üyeleri arasında Refik Epikman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cuda sayılabilir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin Batı tarzında resim eğilimlerini Türkiye'ye getirmede yaptıkları bu girişim, sonrasında D Grubu adlı yeni bir harekete bırakmıştır. D Grubu Müstakiller 'den farklı olarak belirli bir estetiğin etrafında toplanmış, eylem bakımından dayanışma içinde hareket etmiş, sergilerini yayın, söylev ve konferanslarla güçlendirmişlerdir.’(İdil,2012:410)

## 1. D GRUBU HAREKETİ VE FAALİYETLERİ:

1933 yılında, D grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliğini İstanbul Cihangir'de bir apartman katında toplanan altı sanatçı tarafından kurulmuştur. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Eşref Üren ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan topluluğun sözcülüğünü Nurullah Berk ve Fikret Adil yapmıştır. (İdil,2012:410)Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan dördüncü birlik olması ve alfabenin dördüncü harfi olan D harfini isim olarak seçmelerinden dolayı bu adı almışlardır. (Tansuğ,1996:179 ) Grup üyeleri ilk sergilerini Beyoğlu'nda Narmanlı Yurdu'nun altında bulunan Mimoza adlı şapka dükkânında açmış ve 1950'lere kadar yurt içi ve yurt dışın 'da açtıkları sergilerle uzun süre varlık göstermişlerdir. Bu tarihler arasında gruba birçok sanatçı katılmıştır. ‘Çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı ve arkadaşlarının öğrencileri olarak yetişen D Grubu



üyeleri, Avrupa’da Andre Lhote’nin yansıra Ernest Laurent, Fernand Leger, Hans Hoffmann gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim görmüş ve çoğu grup sanatçıları Andre Lhote’nin kübizmi klişeleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır’ (İdil,2012:411). Grubun sanatsal çıkış noktası, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen çözümlemesi olmuştur. Avrupa sanatının çağdaş akımlarını benimseyen D grubu sanatçıları Cumhuriyet Dönemi ressamlarına özgü yaklaşımlarıyla Anadolu kültürüne özgü biçimsel kaygılar da gütmüşlerdir. Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan D Grubu üyeleri bu eksikliği gidermeyi amaçlamışlardır.(İndirkaş, 2001:29–30) 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun gruba katılmasıyla, yerel motif ve temalara da ilgi göstermeye başlamışlar ve Anadolu’nun geometrik biçim soyutlaması ile batı etkilerini sentezleyerek, Batı sanatının biçimsel kalıpları içerisinde sembolik nitelikte kullanmaya başlamışlardır. Böylece, Türk resim sanatı o dönemde taklitten kurtarılmış ve kaynağı geleneksel sanatlar ve folklorik değerler olan bir yönelime doğru gitmiştir.

1933’te kurulmuş olan D Grubu çağdaş yenilikçi eğilimlere uyum sağlamayı amaçlayan tutumu ile Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatına yeni bir görüş getirmiştir. Grup, figüratif resim biçimciliğiyle, kübizm’in geometrik anlayışını birleştirerek “yeni eğilimlerin” ilk denemelerini yapmıştır. D grubu ressamları, ülkedeki resim sanatının Batı sanatı ile dönemsel ilişkisini şu şekilde açıklamıştır: ‘Memleketteki resim ve heykel anlayışı, en azından elli yıllık bir gecikme göstermiştir. Gecikme, 19. yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit’le sürmüştü, son olarak Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik empresyonizmiyle sonuçlanmıştır. Bu ressamlar, Türk resim sanatının batılılaşmasında etkili olmuş fakat Avrupa sanat akımlarının gerisinde kalmışlardır’. ((İdil,2012:411). Bu anlayış tarzında olan D Grubu sanatçılarının başlattığı yeni üslup anlayışı, çağdaş Türk sanat ortamı içinde ancak 1940-1960 yılları arasında kimlik bulabilmiştir. Batı’ya sanat eğitimi için giden asker ve sivil ressamlar büyük çaba ve isteklerine rağmen dönemin yeni akımları yerine onlardan önce var olan sanat akımları ile ülkeye geri dönebilmişlerdir. D Grubu sanatçıları, Türk resim sanatında yaşanan bu geriden gelen modernleşme çalışmalarına karşı Batı resmiyle etkileşim içinde olmayı ve oradaki sanat eğilimlerini Türkiye’ye getirmeyi amaç edinmişlerdir.

D Grubu sanatçılarının çoğu Paris’te, Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüşler ve onun kübizmi temel alan akademik yönteminden etkilenmişlerdir. ‘Grubun sanatsal çıkış noktası, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak olmuştur.’ (Tansuğ,1996:181) D grubu ressamları kübist ve konstrüktivist yaklaşımla birlikte, klasik desen anlayışını savunmuşlardır. Onların karşı çıktıkları nokta Klasizm değil, tabiat taklitçiliğine tamamen bağlı bir resim anlayışıdır. (İdil,2012:412) D Grubu sanatçıları aynı zamanda resimde düşüncüyü ön planda tutarak, Resim sanatında, yenilikçi anlayışları konferans ve dergiler aracılığıyla yayınlatarak, sanat tartışmalarının doğmasını sağlamışlardır. Bunun yanında D Grubu üyeleri çalışmalarını, yurtiçi ve yurtdışı birçok yerde sergilemiştir; D Grubu’nun Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerindeki sergileri 1935 yılındadır. 1939’da Akademi müdürü Burhan Toprak’ın açtığı 7. D grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı’nın katılmasıyla grubun sanatçı sayısı 12’ye çıkmıştır. 1941’deki 9. Sergiye ise Hakkı Anlı (1906), Sabri Berkel, Fahrünisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman’ın katılmasıyla sayı 16’ya yükselmiştir.’(Tansuğ,1986:182)

## **2.D GRUBU RESSAMLARININ SANATSAL ÇALIŞMALARI VE HİTİT SANATI İLE ETKİLEŞİMLERİ**

D Grubu ilk kurulduğu yıllarda Kübizmi benimsemiş, Kübizm sanat çevresinde Cumhuriyetin çağdaş sanatı olarak görülmüştür. Bu dönemde soyut geometrik kompozisyonlar içeren çalışmalar yapan D Grubu sanatçıları, sonraki yıllarda yarı gerçekçi figüratif resme yönelmişlerdir. Gerçi baştan beri figüre karşı olmayan grup üyeleri bir süre sonra temel ögesi insan olan, yerel ve tarihi konulu resimlere daha çok önem vermeye başlamışlardır. (Başkan,2008,106)

Anadolu’da Eski Çağlar’dan beri görülen kültür ve medeniyetler, sanatın bütün dallarında etkili olmuştur. Türk toplumunun tarihi geçmişi, kültürel birikimi, yaşadığı coğrafyanın özellikleri bu

etkileşim için elverişli unsurlar sağlamıştır. D Grubu kübizm'in geometrik formları ile yöresel eğilimlerini bir araya getirerek bu senteze farklı bir bakış açısı getirmiştir. Başta Turgut Zaim olmak üzere, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk ve Cemal Tollu ulusal kaynakla beslenen eserleri ve kübist yaklaşımlarıyla Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya başarmışlardır. Böylece grup üyeleri, gelenekle çağdaşlığı sentezleyen yorumları sayesinde Türk resminin yeni bir kimlik kazandırmışlardır. (Genç,2012:413) Özellikle D Grubu sanatçıları, Hitit Sanatının geometrik form özelliklerinden etkilenmişler ve bu yönde çalışmalar yapmışlardır.

Hititlerin MÖ. 2. binyılıının başlarında, Anadolu'ya geldikleri söylenmektedir. 'Ancak dışarıdan geldikleri kabul edilen bu halkın kültürleri Anadolu idi'. (Köprülü,2012:13) 'Hitit Sanatı' 19. yüzyılın son çeyreğinde, Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de, bir tür hiyeroglif -resim yazısı- ile bezenmiş, MÖ. 9.-8. yüzyıla ait taş anıtların bulunması ile tarihe geçmiştir'. (Köprülü,2012:16) Günümüze ulaşan Hitit sanatı örneklerine dikkatle bakıldığında, sağlam biçim ve malzeme kullanımlarının oldukça güçlü olduğu görülmüştür. Hitit sanat yapıtları Anadolu yerli Hatti kültür geleneğinden pek ayrıldığı söylenemez. Anadolu'da Hititlere ait eserler Yozgat yakınlarındaki Alişar Höyüğünde yapılmış olan kazılarda bulunmuştur. . MÖ. 2. bin ile MÖ. 3. bin yılına ait olan bu eserler Hitit medeniyetinin heykel, kabartma ve seramik işlerinde ne kadar başarılı olduklarını bize göstermiştir.(R2)



Resim2: Geç Hititler Döneminden Bir Kubaba Kabartması, Karkamış

Anadolu'da Hitit eserlerinin en güzelleri Alaca Höyük ve Boğazköy'de bulunmuştur. Yazılıkaya'dan itibaren Kargamış, Malatya, Zincirli, Konya ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bulunan kabartmalar ve heykeller, Hititlerin taşı büyük bir ustalıkla yonttuklarının bir göstergesi olmuştur. Yazılıkaya'da bulunan taş kabartmalarda kralların ve halkın hayatından sahneler anlatılmıştır.(R3)



Resim3: Yazılıkaya'da Bulunan ve Bir Dini Töreni Sembolize Eden Figürler

İnsan figürleri, Mısır kabartmalarında olduğu gibi profilden ve vücutlar yarı yandan yapılmıştır. Ancak vücutların hareketleri çok tabii olarak verilmiştir. Hititli sanatçıların kayayı çok iyi işlemiş oldukları için figürlerin giysilerinin türleri bile anlaşılmaktadır. Yüz ifadeleri mümkün olduğu kadar belirtilmek istenmiştir. Ayrıca Hitit mezarlarından çıkan seramik eşyalar biçim, çizgi ve ustalık bakımından çağdaş sanata yol gösterecek değerde olduğu görülmüştür. (Güvenli,1982:36-39)

1933 yılında kurulan D Grubu sanatçıları o dönemin kültürel ve sanat ortamında kendi üsluplarına en yakın form algısını Hitit Sanat çalışmalarında bulmuşlardır. Bu yıllarda Türk resim sanatında başlayan Batı tarzı yaklaşımlar taklide dayalı gelişim göstermiştir. Türk resim sanatını taklitten kurtarmak ve kendine has bir kimliğe bürünmesini sağlamayı amaçlayan D Grubu sanatçıları resim çalışmalarında Türk folklorik biçimsel öğeleri ile geleneksel sanatların biçim mirasını kaynak olarak almışlardır. Batı'da o dönemde görülen çağdaş akımlarla Türk resim sanatının bir etkileşim içinde olması gerektiğini savunmuşlar ve Türk sanatının en günceli takip etmesi için ortam hazırlamışlardır. (Genç,2012:415) Türk Sanatında daha öncesinde Osman Hamdi, Halil Paşa ve Abdülmecit gibi ressamalar, insanı ve nesneyi keşfetmek için Rönesans'ın perspektif mekân kurgusunu ve "dramatik figür" yorumunu ele almışlardır. Bu sanatçılar, kültür/zihniyet kargaşasını yaşadıkları için Batının biçimsel yaklaşımını ister istemez taklit etmek zorunda kalmışlardır. Ancak, resimlerinde kendilerine özgü tinsel bir etki yaratarak kültürel kimliklerini ifade etmeyi başarmışlardır. Örneğin, Süleyman Seyyid'in natüromortlarındaki dinginlik,(R4) Avni Lifiş'in rüzgâra karşı olan ağaçlarındaki hareketsizlik gibi. (R5)



Resim4: Kavunlu Natürmort, Süleyman Seyyid



Resim5: Ovada Köy, Avni Lifij

1930'lu yıllarda Türk Sanat ortamının, Cezanne'da ilk belirtileri görülen modern düşüncenin mekân ve zaman kavramlarının anlaşılabilmesi için çok erkendi. Buna rağmen 1927 'de Hans Hoffman'ın sanatsal çalışmalarının etkisiyle Almanya'dan yurda dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi, sonrasında Andre'Lhote ve Leger atölyelerinde eğitim görmüş Cemal Tollu ile Nurullah Berk, Türk resmine konstrüktivizmin inşacılığını ve kübizmin biçim anlayışını getirmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılar çoğunlukla yerel temalara konstrüktivizm ve kübist metotları uygulamışlar ve modernist üslupları biçimsel bir çözümlemeyle gerçekleştirmeye çalışmışlardır.(Duben,2007:92-94 )

Figürde sağlam bir desen anlayışını savunan sanatçılar, ayrıca nesnenin form ve inşasında aynı duyarlılığı göstermişlerdir. “Bu sorunsal kübizm açıkça belirtmişti. Afrika heykel ve maskalarının keskin geometrik planları, Picasso ve Braque'ın kübizmi yaratmasında en etkili kaynaklar olmuştur. Kübizmin klasizme yaklaşması, doğa görüntüsünün temelindeki geometriyi ve mekân dengesini resmin önemli meselesi yapmasındandı” (Duben,2007:96) D Grubu sanatçıların 1933 'de açtığı sergi bir sanat manifestosu niteliğindedi ve Rönesans ustalarının kopyaları ile doluydu. (Duben,2007:96)

D Grubu sanatçılarından yöresel eğilimleri temel alan, başta Turgut Zaim olmak üzere, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi sanatçılar, çalışmalarını daha çok bu yönde sürdürmüşlerdir. Bu sanatçılardan Cemal Tollu, resimlerinde ulusal kaynakla beslenen özgün yöresel eğilimleri ön planda tutmuştur. “Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Hitit kabartmalarını inceleme imkânı bulan Cemal Tollu, 1955'ten sonra çalıştığı Ankara Arkeoloji Müzesi'nde, Orta Anadolu arkeolojisinin tarih öncesi buluntularından esinlenmiş ve Hitit tanrılarının yer aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarında bu eserlerden faydalanmıştır.”(Genç,2006:37-38). Sanatçı bundan sonra yaptığı Hatay'da Portakal Bahçesi, Çoban ve Tiftik Keçileri, Eti Fırtına Tanrısı, Toprak Ana, Deve Güreşleri, Ekin, Kurban adlı resimlerinde Hitit Sanatının etkileri görülmüştür. Genellikle bu resimlerini büyük boyutlu çalışan Tollu, Anadolu uygarlıklarından ve mitolojisinden esinlenmiştir. Anadolu'da Hitit ve Mezopotamya uygarlıklarındaki tören sahnelerini andıran kalabalık figürlerden oluşan bu sahneler insan ve hayvan figürlerinden meydana gelmiştir. Cemal Tollunun Hatay'da Portakal Bahçesi (R6) adlı eseri ile Alaca Höyük Sfenksli Kapı Batı Kulesi, Sunu Hayvanlarının

Götüren Rahip (R7) adlı Hitit kabartması karşılaştırıldığında figürlerin dizilişi ve hareketleri hemen hemen aynı olduğu görülmüştür.



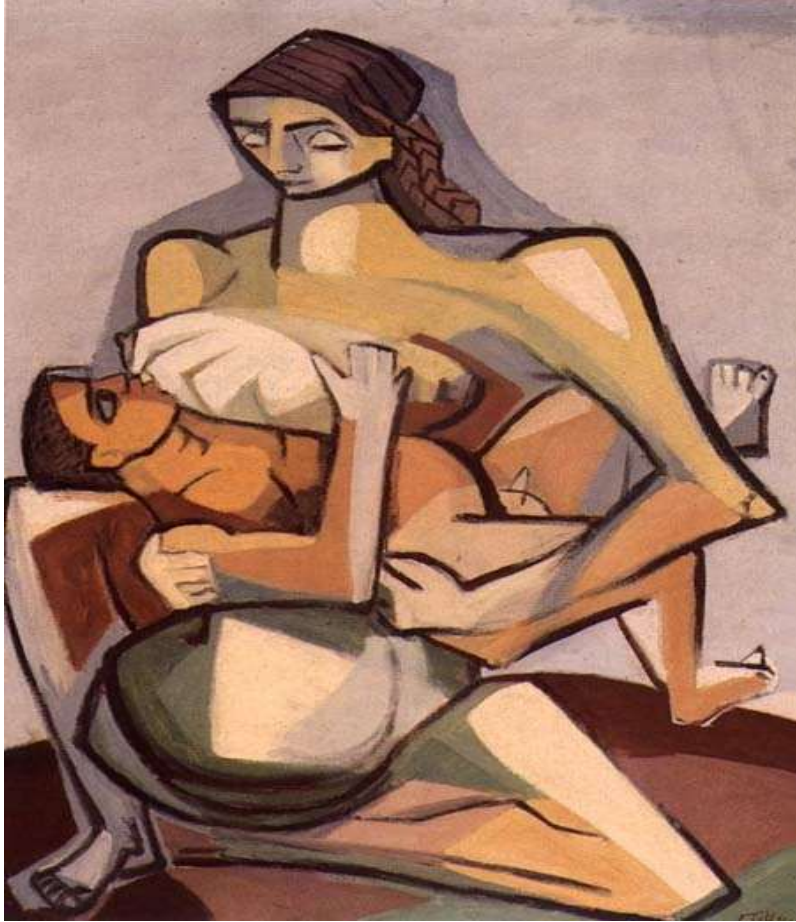
Resim.6: Hatay'da Portakal Bahçesi Cemal Tollu



Resim7: Sunu Hayvanlarının Götüren Rahip ,Alaca Höyük Sfenksli Kapı Batı Kulesi

Baş profilden, vücut cepheden, sol ayak öne doğru adım atmış şekilde, kollar bir şey uzatıyormuş ya da taşıyormuş gibi tasvir edilmiştir. Hitit kabartmalarında ki kompozisyonlar daha çok kutladıkları bayramları, dinsel törenleri, kutsal saydıkları günleri ve ayinlerini anlatmak için oluşturulmuştur. Bu nedenle figürlerin törensel kıyafetleri, tek tip ayakkabıları, değişmez portre ve genel duruşları söz konusudur. Cemal Tollunun eserine baktığımızda Hitit formu figürlere ustalıkla işlenmiştir. Figürlerin frontal duruşu, Anadolu'da hasat anının kargaşasını Hitit kunt form anlayışı ile resmetmiştir. Burada da törensel bir olay sergilenmiştir. Hitit Kabartmalarda ki hayvan figürleri, sanatçıların; çevresini çok iyi gözlemlediğini göstermektedir. Doğaya yakın olarak işlenmiş olan hayvan figürleri iki resimde geometrik yapısalcı bir duruşla resmedilmiştir. Hayvanlar insan figürlerinin yanında yardımcı öge olarak ya da kendi başlarına tasvir edilmişlerdir.

Cemal Tollu'nun, Toprak Ana(R8) adlı resmi ile Hitit sanatında ki kadın figürleri karşılaştırıldığında ikisinde de kadın figürü bereketin simgesi olarak işlenmiştir. Kadın ana tanrıça kültüne kadar uzanan bir geçmişten esinlenerek yapılmıştır.(R9) Üslup olarak ise, yine konturların belirgin olduğu, planların birbiri içinde eridiği, yalın ve geometrik anlayış hâkim olmuştur. Bu tabloda kübist yaklaşımlarda göze çarpmaktadır.



Resim8: Toprak Ana, Cemal Tollu



Resim9: Ana Tanrıça Figürü, Çatalhöyük.

Cemal Tollunun, Eti Fırtına Tanrısı(R10) adlı eseri, Hitit dönemi alçak kabartmalarından esinlenerek yaptığı kalın konturlu biçim uyarlamalarından başka bir örneğidir. Frontal duruş burada da hâkimdir. Geometrik biçim ve kübist yaklaşımlar gözlenmektedir.



Resim10: Eti Fırtına Tanrısı, Cemal Tollu

D Grubu'nun sanat sözcüsü Nurullah Berk, D grubu ile başlayan yenileşme evresini açık bir dille Türk sanatının yöneldiği batı dünyası karşısındaki biçimsel kaygıyı, kimliksel bir yapıyla çözüm olanakları sunmuş ve bu sorunların tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Nurullah Berk, Lhote ve Léger atölyesinde eğitim aldığı yıllarda resimde kütle ve hacim sorunsalına eğilerek bu anlayışta resimler yapmıştır. 1933'te yaptığı İskambil Kâğıtlı Natürmort dizisi sanatçının Birleşimsel Kübizm tarzı çalışmalarından biridir. (R11)





Resim11: İskambil Kâğıtlı Natürmort , Nurullah Berk

Çeşitli geometrik biçimlerle formu parçalayarak Kübist bir kompozisyon oluşturmuştur. 1950'lerin sonunda ise Türk resminde Doğu, Batı sentezini yönelmiştir. Geleneksel Türk sanatında minyatür resimleri inceleyen sanatçı batı tarzı resim tekniği ile bu geleneği birleştirmeye çalışmıştır. Sanatçının Ütücü Kadın (R12) adlı eserinde figürü ve resimdeki diğer biçimleri siyah kontörle çevrelemiştir. Geometrik parçalanmalar resimde yer almasına rağmen çok belirgin değildir. Geleneksel biçimlere ağırlık verilmiştir. Özellikle figürün duruşu ve ellerdeki hareket Hitit sanatının kunt formlarını anımsatmaktadır. Tablonun solunda duran kadın figürü geometrik form örgüsü içinde merkez figür ile karşılıklı olarak resimlenmiştir. Bu etki resimde derinlik hissi vermiştir. Tablonun iki yanında bulunan geometrik bitkisel motifler minyatür resimlerine özgü bir yaklaşım sergilemiştir. Sanatçı resimde diyagonal çizgiler kullanmıştır. Ütü resmin merkezini oluşturmuştur. Figürlerin durgun bir yüz ifadesi vardır. Ancak çevredeki formlar ritmik bir akış içinde resimlenmiştir.



Resim12: Ütücü Kadın, Nurullah Berk

Aynı etkiler “Gergef İşleyen Kadın” adlı resminde de görülmüştür. Günlük yaşamdan bir sahnenin sergilendiği resimde konturla sınırlandırılmış biçimler geometrik bir anlayışla kurgulanmıştır. (R13) ‘Berk, stilize ettiği doğa izlenimli desen ile arabesk çizgiyi; üst üste istiflediği iki boyutlu biçimler ile perspektifli derinlik yansımasını; hareket ile durağanlığı; düş dünyasının doğa dışı uçuculuğu ile nesnel gerçekliğin kunt, dolgun biçimlerini mükemmel bir kurgu içinde örmüştür.(Duben,2007:114)



Resim13: Gergef İşleyen Kadın, Nurullah Berk

D Grubunun diğer üyesi olan Turgut Zaim, resimlerinde biçimsel kaygılarını geleneksel Türk sanatına özgü izlerle harmanlayarak kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Batılılaşma olgusu içinde kendi değerlerine sahip çıkmaya çalışan sanat ortamı içinde var olan sanatçı eserleriyle dikkat çekmiştir. Yapıtlarında milli ve bölgesel değerlere önem vermesine rağmen, kendine mahsus bir tarz oluşturmuştur. Turgut Zaim eserlerinde minyatürden ilham almasına rağmen teknik anlamda ondan uzak etkiler taşımıştır. Resimlerinde minyatür resminde teknik anlamda olmayan ışık, gölge, derinlik gibi unsurlar kullanmıştır. Anadolu ve Anadolu İnsanı konu alan çalışmalarında daha çok bozkırları ve burada yaşayan Yörükler’i resimlemiştir. Sanatçının Halı Dokuyan Kızlar, Orta Oyunu, Yeni Cami Kemer, Güvercinler gibi eserleri bulunmaktadır. Özellikle Orta Oyunu (R14) adlı çalışmasında minyatür tarzını pentür tadıyla yoğurmuştur. Kompozisyonlarında figürü bol kullanan sanatçı, şematik etkili kurgusuyla geçmişi yansıtmıştır.



Resim14: Orta Oyunu Turgut Zaim

Bedri Rahmi Eyüboğlu da Turgut Zaim gibi yerel motif ve temalara önem vermiştir. Sanatçı, kendine örnek olarak Dufy ve Mattise, seçmiştir. Bu iki sanatçıda Doğu sanatını incelemiş ve eserlerinde bunları özgünleştirerek kullanmışlardır. Eyüboğlu "Düşünen Kız" adlı eserini bu dönemde yapmıştır.(R15) Fovizm ve Kübizm 'in etkisi altında kalan sanatçı küçük bir kızın ön planda olduğu bu resimde "arka planda duran figür dikkat çekicidir. Mitolojik bir karakter olarak resimlenmiş arka fondaki figür resme ayrı bir etki bırakmıştır. Tablonun merkezinde bulunan küçük kız dalgın bir ifade de resmedilmiştir. Mattise'nin figürlerini anımsatan bu çalışma, arka planında kullanılan mitolojik varlıkla doğu etkisini yansıtmıştır.



Resim15: Düşünen Kız, Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bir başka eseri olan Çıplak'ta da benzer etkiler görülmüştür.(R16) Kadın figürdeki deformasyon ile tablonun genelinde görülen geometrik formlar, yalın bir dinginliği hissettirmektedir.



Resim16: Çıplak, Bedri Rahmi Eyüboğlu

Sanatçı, yöreselliği halk sanatında bulmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçmişten bugüne kadar gelen kilim, halı, çini, mozaik ve yazmalarda bulunan motifleri sağlam bir kaynak olarak gören sanatçı, bu motifleri eserlerinde çizim, biçim ve renk olarak kullanmıştır. Eyüboğlu, folklorik kaynaktan esinlenerek çağdaş resim olgularını birleştirip kendine yeni bir tarz oluşturmuştur. Örneklerde de görüldüğü gibi D Grubu mensupları aralarında üslup açısından hiçbir birlik olmamasına rağmen batı sanatını Anadolu kültür ve medeniyetleri ile sentezleyerek çağdaş sanatı ülkemize getirmeyi başarmışlardır.

## KAYNAKÇA

- Başkan,S. (2014) Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960 .İdil Dergisi, 2014, Cilt 3, Sayı 14,
- Duben ,İ.(2007).Türk Resmi ve Eleştirisi(1. Baskı)İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Genç,M.A(2006). Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Van: Y. Y . Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Genç,M.A.( 2012), D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. İdil Dergisi Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5 İDİL,
- Güvenli, Z.(1968).Sanat Tarihi(2. Baskı) İstanbul:Varlık Yayınları
- Köksal,A.(1996)Cemal Tollu'nun Anısına .Türkiye'de Sanat. İstanbul.Mayıs/Haziran,Sayı:24
- Köprülü,G(2012). İnsan Ve Hayvan Tasvirli Eserler Işığında Hitit Sanatının Temel Öğeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Savacı,H.C(2010). Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923- 1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları Ve Türk Resmine Etkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Konya: S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Tansuğ,S.(1986).Çağdaş Türk Sanatı(1. Baskı)İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tansuğ,S.(1992).Resim Sanatının Tarihi (1. Baskı)İstanbul:Remzi Kitabevi
- Yılmaz, M. (2015) Sanatçı Ve Sanat Eğitimsi Olarak Leopold Levy Ve Türk Resim Sanatına Etkisi. İdil Dergisi,Cilt 4, Sayı 15

## HİTİT SANAT FORMLARININ RESİMSSEL BİÇİM DİLİNE UYARLANMASI ÜZERİNE ÖZGÜN DENEMELER

**Ali Asker BAL**  
**Prof., Mardin Artuklu Üniversitesi, G.S.F., Resim Bölümü**  
**aliasker.bal@gmail.com**

### ÖZET

Eski uygarlıklara ait toplulukların ürettiği sanat formları; doğa, insan ve nesnelere dair izlenimlerin soyutlama yoluyla imgesel düzeyde gelişkin plastik bir dile kavuşturulduğu sayısız örneğe sahiptir. Bu sanat formlarında o dönem insanının evreni algılayışı ve doğa ile kurdukları ilişkinin ipuçlarını yakalamak mümkündür. Geçmiş dönem uygarlıkları ile Antik Çağ anıtsal sanat yapıtlarının günümüz sanatına yeniden uyarlanmasının örnekleri sıkça karşımıza çıkmaktadır. Geliştirdikleri kültür ve sanat ile Anadolu uygarlıkları içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan Hititler; köklü Anadolu kültürünün Mezopotamya ve Mısır sanatlarıyla gerçekleştirdiği sentez ile heykeltıraşlık, çömlekçilik ve maden dökümü gibi alanlarda zengin sanatsal formlar üretmişlerdir. Hitit sanatı doğa ve insana dair zengin imge dünyasıyla günümüzde de bir çok sanatçıya esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmada, Hitit sanat formlarından hareketle üretilmiş bir dizi resim çalışması incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Hititler, Sanat, Resim, Kabartma, Biçim

### ORİGİNAL PRACTİCES ON HİTTİTE ARTS FORMS ADAPTİNG THE LANGUAGE OF PİCTORİAL FORMAT

#### ABSTRACT

There are numerous arts form sourced by nature, human and object of the old society. This arts form Show the bond with old people's perception of universe and nature. There are examples of reinterpretation of ancient art to contemporary art. The Hittites have a privileged place in the Anatolian civilizationz with strong cultur and arts. Hittities have produced effective sculptures and reliefs with their synthesis wih Mesopotamian and Egyptian Arts. Hittite art continues to be a source of inspirtion for artists with a rich World of images.

This article will examine a number of painting manufactured origin of Hittite arts.

**Key Words:** Hittities, Art, Painting, Relief, Form

Hitit Uygarlığının izleri ilk olarak 1808’de İngiliz arkeolog Archibald Henry Sayce’nın kaya kabartmaları üzerinde yer alan çivi yazıları üzerinde çalışmasıyla birlikte ortaya çıkabilmiştir. 1906’da Alman arkeolog Dr. Hugo Winckler’in Boğazköy’de kazı çalışmalarına başlamasıyla Hitit Uygarlığının büyük ölçekteki somut kalıntıları yüzeye çıkmaya başlamıştır. Hitit çivi yazısının dili Fridrich Hrozny tarafından 1915’te çözülebilmştir. Hitit hiyeroglif yazısı ise 1940’lı yıllarda Helmuth Theodor Bossert tarafından okunmuştur. Bulunan çivi yazılı tabletler içerisinde dünyanın ilk barış antlaşması olan Kadeş’in tableti de yer almaktaydı.

Hititler yaşadıkları ülkeye “Hatti Ülkesi” diyorlardı. Akurgal’a (1997:192) göre; Anadolu yarımadasının bugün için bilinen en eski adı Hatti Ülkesidir. Hititler Anadolu’ya geldiklerinde, orada yaşayan Hatti’lerle kaynaşmış ve bu adı kullanmayı sürdürmüşlerdir. Turani’ye (2003:109-110) göre; Hattililerin Hititlerin üzerinde etkisi büyüktür. Hitit Güneş Tanrısı Arinna’nın eşi Hatti Hava Tanrısı’dır. Hitit saray törenleri ve mitolojisinin kökenleri Hatti’lere uzanır.

Hitit Uygarlığının ayırt edici yönü ise dünya kültür mirasına kattıkları evrensel değerlerdir. Özellikle insan hakları konusunda öncü bir halk olan Hititler Kadeş barış antlaşması ile bunu somutlamışlardır. Hititler ile Mısır ülkesi arasında yapılan antlaşmanın bakır bir kopyası günümüzde Birleşmiş Milletlerin merkezinde sergilenmektedir (Alp, 2002: 63). Dönemlerinde yaşayan halklara göre Hittiler, insan yaşamı ve kişiliğine verdikleri değerle diğerlerinden ayrılıyorlardı. Esirlere onur kırıcı ceza ve eziyet değil, insancıl ölçülerde bir yaptırım sistemi geliştirerek, kendilerine özgü bir hukuk sistemi yarattılar. Yine kadına verilen değer ile kadın-erkek eşitliği konusunda yüksek bir uygarlık düzeyi yakalamışlardı. Ülke yönetiminde kraliçe, kral ile birlikte ve eşit bir temsile sahipti (Çığ, 2002. 13).

Hitit kabartmalarında insan, tanrısal güçlerle donatılmış bir varlık olarak temsil edilmektedir. Hititler, çok tanrılı bir inanç sistemi geliştirmişti. Hitit tabletlerinde geçen *bin tanrı* sözünde olduğu gibi, Anadolu’daki halkların tanrılarını da kendi inanç sistemleri içine almışlardı. Hitit inancı gerçeklik ve hoşgörü yönünden tarihte eşine az rastlanabilecek özelliklere sahipti. Federatif bir yönetime sahip Hititler, imparatorluklarının altındaki halkların inançlarına asla müdahale etmiyorlardı. Doğa kavrayışı içinde somutlanan Hitit inancında başta yaratıcı olarak kadın/ana, güneş, hava, su ve toprak olmak üzere çevrelerindeki her şey, hayvanlar ve tüm nesnelere tanrısal bir öze sahiptiler. Hititler doğa olaylarının benzer tanrı veya tanrıça tarafından yönetildiğini düşünüyorlardı. Eyuboğlu, (1990: 266) bu durumu şu sözcüklerle anlatmaktadır: “Eskiçağ Anadolu’unda, bütün doğa olaylarının birer tanrı yada tanrıça olarak değerlendirildiğini, Hititlerin bin bir tanrısının, tanrıçasının olduğunu, bunlara ayrı ayrı saygı gösterildiğini görmekteyiz.”

Hitit sanat formları, ait oldukları anıtsal mimarlığın ürünü olarak gelişmişlerdir. Hitit anıtsal mimarisine bağlı olarak oluşan heykeltçilik ve kabartmalar, Hitit figüratif sanatının tapınak ve saraylarda ilahlar ve kraliçe/krallar için yapıldığını göstermektedir. Özellikle Hitit mimarisindeki ortostatlar (taş levhalar) ve steller (dikilitaş) sanat formlarının öne çıktığı birimlerdir. Yine Anadolu’da var olan maden sanatı Hititler tarafından daha da geliştirilerek, insan ve hayvan tasvirinde gelişkin sanat formları üretilmiştir. Genellikle Hitit tanrıça/tanrı ile kraliçe/krallarını temsil eden bu yapıtlardaki insan figürlerinin iri gözlü, iri-kemerli burunlu ve çoğunlukla gülümser durumda olduğu görülmektedir.

Alacahöyük ve Yazılıkaya’da bulunan kabartmalarda yer alan insan figürlerinde ise baş ve ayaklar profilden; gözler ise tam cepheden gösterilmiştir. Bu kabartmalardaki ilahlar veya kraliçe/krallar ellerinde bir şey taşısın veya taşımaları, daima bir kolları köşegen halinde öne uzatılmış, diğer kol ise göğüs hizasında, yere paralel durumda işlenmiştir. Bütün insan figürlerinde eller yumruk şeklindedir. Konya’da (Ereğli) bulunan “İvriz Kabartması”, Geç Hitit Dönemi’ne ait bir kabartma olarak, Hitit sanatının tüm karakteristik özelliklerini barındırmaktadır. (Fotoğraf 1) Alçak kabartma şeklinde çalışılmış panelde, Kral Varpalavas, bir elinde başak demeti ve diğer elinde üzüm salkımı tutan ilah Tarhun’un önünde tapınır durumda betimlenmiştir. Kral figürünün iki katı kadar olan ilah, bir ayağıyla yerdeki bir yılanı çiğnemektedir.



Fotoğraf 1: “İvriz Kabartması”, Konya (Ereğli), Kral Varpalavas, buğday başağı ve üzüm salkımı ile simgelenen Bereket Tanrısına yumruk biçiminde kapalı iki eli ile saygı ve teşekkürlerini sunuyor. Geç Hitit Dönemi. M.Ö. XII-VII yy.)

Resim 1: Cemal Tollu, “Anadolu Çobanları”, 90x125 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1963, MSGSÜ Resim heykel Koleksiyonu/İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Çağdaş Türkiye resim sanatında Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte başlayan *ulusal* sanat anlayışı; 1950’lere gelindiğinde *yöresel/ulusal-evrensel* karşıtlığı temelinde daha derin tartışmalara doğru evrilmiştir. Bu dönem sanatçıları resimlerinde bir yandan yerel olgulara yer vermeye çalışırken diğer yandan da batı kaynaklı üsluplara da uzak kalmak istemiyorlardı. Öte yandan da her sanatçı birey olarak özgünlüğe önem vermek ve kendi tarzını yaratmak ve özgün bir sanat tavrı geliştirmek çabası içindeydi. Cumhuriyet sonrası, özellikle *ulusallık* kavramı ile birlikte *ulusal mekan* olarak Anadolu öne çıkmaya başlar. Cumhuriyet kadroları, “yaşadığımız bu coğrafyadaki bütün kültürler bizim kültürümüzdür” düsturu ve düşüncesi temelinde araştırma ve incelemelere girişirler.

Cumhuriyet’in ilk kuşak ressamlarından biri olan Celal Tollu (1899-1968), D Grubu’nun kurucuları arasında yer almıştır. Tollu, Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitiminden sonra Avrupa’ya giderek Andre L’hote, Hans Hofmann, Fernand Leger ve Gromaire gibi ünlü ressamların atölyelerinde çalıştı. Yurda dönüşünden sonra 1935’de Ankara Arkeoloji Müzesi (Anadolu Medeniyetleri Müzesi) müdürlüğü yaptığı sıralarda Hitit kabartmalarının kunt (ağır, kütleli) formundan etkilenmiştir. Bu yıllarda yapılan kazılarda toprak altından pek çok anıtsal Hitit sanat formu ortaya çıkarılır. İndirkaş’a (2001: 34) göre; Tollu’nun başlangıçta Antik Yunan mitolojisine olan ilgisi zamanla Hitit ve Mezopotamya uygarlıklarının kültürlerine kaymıştır. Yapıtlarındaki heykelsi ve kütleli biçim, Hitit heykelleri ve kabartmalarının etkisi ile sanatsal bir tavra dönüşmüştür”. D Grubu sanatçıları, Anadolu’nun sert iklimiyle, empresyonizmin (izlenimcilik) yumuşaklığının bağdaşamayacağını düşündüklerinden kübist eğilimli yapıtları tercih ettiler. Tollu’nun aynı yaklaşımla, gündelik bir konu olarak ele aldığı “Anadolu Çobanları” adlı resimde, önde yer alan keçilerin yatay hareketi ile insan figürünün dikey hareketi dengelenmiştir (Resim 1). Sanatçının bu yapıtta Hitit heykeli ve kabartmalarından etkilendiği anlaşılmaktadır. Erkek figürünün profilden boyanmış gözleri ile kadın figürünün yine profilden çizilmiş ayakları tipik Hitit anıtsal heykel formunun özelliğindedir.

Hitit alçak kabartma ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyerek, onu resim planına aktaran Tollu’nun, “Toprak Ana”, “Hatay’da Portakal Bahçesi”, “Çoban ve Tiftik Keçileri”, “Eti Fırtına Tanrısı”, “Deve Güreşleri”, “Ekin”, “Kurban” gibi bir çok resmi bu yaklaşım ile üretilmiştir. Genellikle büyük boyutlu olan bu resimlerde, Anadolu uygarlıklarından ve mitolojisinden yararlanarak yaşadığı çağla bağlantılar kurmaya çalışmıştır. Tümü çok figürlü olan bu kompozisyonlarda, insan ve hayvan figürlerinin dizilişi bile Anadolu’da Hitit ve Mezopotamya uygarlıklarındaki tören sahnelerini andırmaktadır. Kompozisyonlarda bereketin simgesi olarak görülen kadın, ana tanrıça kültüne kadar uzanan bir geçmişten esinlenerek yeniden yorumlanmıştır. Üslup



olarak ise, yine konturların belirgin olduğu, planların birbiri içinde eridiği, yalın ve geometrik anlayış egemen olmuş, yer yer başak, çiçek gibi stilize edilmiş dekoratif unsurlar belirginleştirilmiştir. Tollu'nun "Toprak Ana" resmi kübist bir anlayışla ele alınmıştır. Bu resim Kartepe'de bulunan ve çocuğunu emziren bir kadının yer aldığı Hitit kabartması ile benzerlik göstermektedir. Tansuğ'a (2005: 189-190) göre; "Toprak Ana" resminde olduğu gibi bir çok resimde frontal (önden) duruşa ait özellikler görülen Tollu'nun resimlerinde Hitit kabartmaları başlıca esin kaynağı olmuştur".

Resmini kendi kültürel mirasımızın değerleri üzerinde inşa eden bir başka ressam İhsan Çakıcı'dır. Çakıcı (Akşehir, 1954), 1969 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde eğitimini tamamladı. Çalışmalarına geçmiş kültürlerin (özellikle Hititlerin) mirasları, yazıtları, kabartmaları, mühür ve idollerine olan ilgi ile başlayan sanatçı, kendine özgü bir teknik geliştirdi. Havadan, sudan etkilenmiş, metal, toprak gibi maddelerin renk değişimleri ve dokularını yakalamakla işe başladı. Hitit kültürüne ait belli başlı görünüşleri ele alıp resim kompozisyonlarında ön plana çıkararak, Anadolu uygarlıklarını çağdaş bir yorumla sanatına taşıdı (Resim 3). Gültekin'e (1992: 192) göre; "Çakıcı'nın yapıtlarındaki biçim ve kurgu başarısı renk olarak ulaştığı duyarlılık düzeyi, anlatımcı, karışık malzeme ile oluşturduğu yapıtlarında, ilk çağ kültür ve sanatını özellikle kaya ve metal üzerindeki kabartmaları, kendisine kaynak olarak seçmektedir". Özsezgin (1994: 97) ise; "Karışık teknik uygulamaları içeren ve özgün bir tekstür (doku) elde etmeye yönelik olan resimlerinde, eski kültürel değerlerin ve arkeolojik buluntuların, motif ve ayrıntı düzeyindeki öğeleriyle dolu ve boş yüzeylerin uyumu arasında görsel dengeler aranmakta, tarihsellik ve çağdaşlık imajı ortak bir kompozisyon temeli üzerinde birleşmektedir".



Resim 2: İhsan Çakıcı, "Anadolu'dan", Tuval üzerine yağlıboya-karışık teknik, 140X140 cm., 1999. Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Resim 3: Halil Akdeniz, "Anadolu Uygarlıkları, Kültür Bakiyeleri", Her biri 92X30 cm. 4 parça, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik. 2005.

Halil Akdeniz (Antalya, 1944), çocukluğunun geçtiği Antalya'da Likya yazıtlarının yer aldığı arkeolojik kalıntılar içinde koşup oynayarak geçirmiş; o yılların imge dünyasını ve sanatının köklerindeki itki kaynağından hareketle yıllardır Anadolu Uygarlıklarını konu alan seri çalışmalar yapmaktadır. Geçmiş ve geleceğin birbirini ürettiğini, özgünlüğün ancak yerellekle mümkün olduğuna inanan Akdeniz, resimlerinde yaşadığı coğrafya ve kültürden beslenerek geliştirdiği evrensel mesajlar içeren ifade biçimlerine yönelmiştir. Resmi, sürekli bir araştırma alanı olarak gören sanatçı, soyut-geometrik bir yapı ve düzen anlayışı ile kültürel-tarihsel ve güncel olanı çakıştırdığı, seçtiği imge ve göstergelerle bir arada kullanarak, katmanlı geçişli özgün bir dil yaratmıştır (Resim 4). Başarır'a (2006: 33-34) göre; "Antik Grek, Hitit Uygarlıklarına ait yazı, işaret ve simgelerin kullanıldığı, kullanılmakta olduğu, hatta kullanılacak olduğu da düşünülebilir. Bunun dışında çağdaş dünyanın işaret ve sembeleri olan mira, jalon gibi arazi ölçüm aletleri, gönye gibi çizim aletleri zaman zaman kullanılırlar. Bu güne dairliğin taşıyıcısı olan bu işaretler, Anadolu uygarlıklarının işaret ve sembelleriyle birlikte, geçmişi bu

güne taşırılır”. Akdeniz, Hitit, Hatti, Frig ve Grek alfabesindeki harfleri, kültürel birer şifre olarak kullanarak Anadolu’yu anlamının bir aracı olarak ele almaktadır.

Tollu, Çakıcı, Akdeniz gibi bir çok sanatçı Hitit kabartmalarının sanatsal formlarını, geçmiş kültürleri aktardığı çağdaş anlatım diline yeni yorumlar getirmek için kullanmıştır. Türkiye sanat ortamında başta resim, heykel ve baskı resim olmak üzere bir çok sanat alanında bu yaklaşım ve yönelişe yakın sanatçılar vardır. Resimde Turgut Zaim, Maide Arel, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İbrahim Balaban, Mustafa Pilevneli, Hüsamettin Koçan, Mehmet Nazım, Tomur Atagök; heykelde Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman ve Nusret Suman; baskı resimde Mustafa Aslıer sayılabilir. Antik kültürlerin çağdaş yorum denemeleri her çağ ve dönemde ilgi odağı olmaya devam etmektedir. Antmen’e (1998: 7) göre; “2000’li yıllara doğru, postmodern bir süreçten geçen Türk sanatçıların kendilerine bakışlarında belirgin bir değişim gerçekleşmiştir. Bugün hala yaşanan bu sürecin sonrasında, kendi kökenlerini irdelemek, yaşadığı coğrafyaya bakmak, bu toplumun ve her bir bireyinin, nasıl bir tarih süzgecinden geçerek var olduğunu araştırmak, pek çok sanatçı için önemli bir sorun haline geldi”. Sanatçıların bu tavır değişikliğinde, Anadolu topraklarında çıkan kültürlerin daha çok bilinip tanınması, daha çok gün ışığına çıkarılması ve içselleştirilmesi kaygısı öne çıkmaktadır. Benzer kaygılarla Ali Asker Bal’ın 2001-2010 yılları arasında ürettiği “Kazı Resimleri” adlı bir dizi resim çalışması bu çabanın devamı niteliğinde değerlendirilebilir.

Öncelikle bu resimlerde Hitit kültürel sanat formu olarak yer alan bir takım imgeleri yakından incelemek gerekiyor. Bunların en başında kadın ve erkek; bir varlık olarak insan geliyor. Hitit heykel ve kabartmalarında insan, tanrısal güçlerle donatılmış bir varlık olarak temsil edilmektedir. Oturur vaziyette betimlenmiş bir kadın ve erkek heykelinde gördüğümüz hem kadın-erkek olarak insan, hem kraliçe-kral hem de tanrıça ve tanrıdır gerçekte. Diğer önemli bir imge Hitit Güneş Kursu’dur. Yeryüzüne bolluk ve bereket getiren kutsal bir öge olarak güneş, Hitit inancında temel bir öneme sahiptir. Hitit Güneş Tanrıçası bir kadındır. Hititler güneş simgesinin yanında çeşitli hayvanlar (boğa, geyik, aslan vb. ) figürleri ekleyerek üremeyi sembolize eden güneş kursu formunu geliştirmiş ve bunu törenlerde kullanmışlardır. Çift Boğa (rhyton) sembolü, Hititlerin üreme sembolü olarak boğa/çift boğa formu yaygın olarak kullanılmıştır. Çatalhöyük’te duvarlarda görülen boğa boynuzları ve boğa ile ilgili betimlerde, boğa ana tanrıça inancındaki erkek öge olarak karşımıza çıkar. Pek çok Hitit heykeli ve kabartmasında ana tanrıçaların boğalı tahtlarda oturdukları ve yanında aslanlar, kaplanlar olduğu görülmektedir. Çift boğa şeklinde yapışık olarak yapılan seramik formlar libasyon (içki sunusu) kabı olarak kullanılmaktaydılar. Çift boğalardan biri Herri (gündüz-iyi), diğeri ise Şerri (gece-kötü) olarak adlandırılmaktadır. Hititlerin Fırtına Tanrısı Teşup, kabartmalarda bir boğa üzerinde tasvir edilmiştir. Aslan sembolü, Hititlerde güç, cesaret, güven ve liderliğin simgesidir. Hitit kentlerinin giriş kapılarına koruyucu olarak büyük boyutlu taş heykeller şeklinde aslanlar konmuştur. Çift Başlı Kartal sembolü, Hitit mitolojisinde yeniden doğuşun sembolü olması yanında kadın-erkek eşitliğinin de simgesidir. Bütün bu formlar (güneş kursu, boğa, aslan, çift başlı kartal) bugün Anadolu’da farklı şekillerde ve işlevlerde kullanılmaya devam etmektedir.

Anadolu Uygarlıklarının kültürel formları “Kazı Resimleri” için çıkış noktası oldu. Bu gün de izlerini somut olarak bulduğumuz bir uygarlık (Hititler), bu günün kültürel yozluğuna karşılık olarak tekrar bu güne önerilebilir mi? Büyük çoğunluğun müzeleri gezmediği, arkaik kültürlerle ait ilgi ve bakışın, onun malzemesi olan ‘taş’ adıyla sınırlı kaldığı, resmi ya da özel kurumların bu konuda çabalarının yetersiz kaldığı gerçeği önemli bir tespit oldu. ‘Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ne yapılan ziyaretler ve Anadolu Uygarlıkları üzerine gerçekleştirilen okumalar sonucunda iki önemli şaşırtıcı sonuç ortaya çıktı. İlki, Hititler Anadolu’da şimdiye kadar hüküm sürmüş olan uygarlıkların içerisinde kültürel ve sosyal açıdan en gelişmiş olanıydı. İkincisi ise Hititler, geride bıraktıkları zengin kalıntılar, yazılı bilgi ve belgelerle ile Anadolu’da halen yaşayan halklara güçlü bir miras bırakmışlardı. Kültür Bakanlığı’nın Hititleri tanıtmak amacıyla yurtdışında açtığı serginin adı “*Bin Tanrılı Halk: Hititler*” idi. Hititler, kendilerinden önce Anadolu’da yaşayan uygarlıkların ve kendi dönemlerindeki uygarlıkların dinlerini bir potada birleştiren bir inanç kültürü geliştirmişlerdi.

Aydınlanma felsefesinin ilk yeşerdiği topraklar Anadolu, Mezopotamya ve Ortadoğu’dur. Felsefe, bilim, din, hukuk ve sanat ilk kez bu coğrafyada gelişti ve Antik Yunan üzerinden batıya

taşındı. Batı, bu gün Doğu'dan aldığı bu kültürü hem sahiplenmiş ve hem de bunu bir egemenlik aracı haline getirerek tekrar Doğu'ya karşı kullanmaktadır. İşte resimlerin kendilerini var ettikleri nokta tam da burasıdır. Yaşamın her alanının da Batı öykünmeciliğinin olduğu bir gerçeklik karşısında 'Kazı' resimleri kendi köklerimiz ve kültürümüze göndermeler yapmakta ve kendi kültürel zenginliğimizi alternatif olarak sunmaktadır. (Resim 5-6)



Resim 5: Ali Asker Bal, "Kazı I", Tuval üzerine karışık teknik, 90X110 cm., 2001.



Resim 6: Ali Asker Bal, "Kazı II", Tuval üzerine karışık teknik, 100X130 cm., 2002.

Kazı resimleri, her şeyden önce teknik anlamda malzeme üzerinde gerçekleştirilen ısrarlı bir çalışmanın ürünleridir. Özgün bir karşıyla elde edilen bir macunun tuval yüzeyine sürülmesi, kazınması ve işlenmesiyle elde edilmiş doku ile Hitit kabartmalarının etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Tuvalin kabartmalı bölümü toprağı andırması nedeniyle *yeraltı*, kabartmaların üstündeki turkuaz mavisi ise *gökyüzü* şeklinde bir okumaya olanak tanımaktadır. Anadolu'nun iki ayrı kimliği, antik dönem ve günümüz Anadolu'su arasındaki yitik zaman dilimi ise karınca imgesi ile ifade edilerek hafızalardan silinmiştir. Sonuç olarak 'Kazı' resimleri, arkaik kültürlerle ait kimi olumlu değerleri günümüz dünyasına alternatif olarak sunarlar, kendilerini de resim olarak var edebiliyorlar.

Hitit uygarlığını çağdaşı olduğu kültürlerden farklı kılan ve öne çıkaran; çoğulcu inanç yapısı, insan hakları ve kadın-erkek eşitliği ve hukuk konusunda geliştirdikleri değerler değildir sadece. Aynı şekilde sanat alanında geliştirdikleri heykeltçilik, kabartma ve diğer ürünlerle öncü bir konuma yükselmiş ve kendilerinden sonraki toplumlara esin kaynağı olmayı sürdürmüşlerdir. Hitit kültürünün zengin bir parçası olan heykel ve kabartmaları özgün biçim dilleriyle Anadolu'daki sanat için üzerinde geliştiği miras olma özelliğini korumaktadırlar. Cumhuriyetin kuruluşu sonrası bir çok alanda olduğu gibi resim sanatında da ulusallaşma eğilimleri ve yaklaşımı sanatçıları Anadolu kültürlerini incelemeye ve araştırmaya yöneltmiştir. Türkiye resim sanatında 1950'li yıllar sonrası sanat alanında başlayan yöresel/ulusal-evrensel resim tartışması sonrası Anadolu kültürlerine yönelişin gittikçe hızlandığı rahatlıkla söylenebilir. Hitit kültürünün evrensel boyutta geliştirdikleri değerler ve bu değerlerin somut varlık buldukları sanatsal formlar günümüzde de hem sanatta hem de yaşamda farklı boyutlarda karşılığını bulmayı sürdürmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akurgal, Ekrem. (1998), Anadolu Kültür Tarihi, (4. Basım), Ankara: Tübitak Yayınları
- Alp, Sedat. (2002), Hitit Güneşi, (3. Basım), Ankara: Tübitak Yayınları
- Antmen, Ahu. (1998), Toprakdan Pasa Bir Anadolu Masalı ve Hüsamettin Koçan, İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı
- Başarır, Gülgün. (2006), Bir Sergi, Resim ve Şeyleşme İkilemi, artist, 11/73, Aralık, 32-41.
- Çığ, Muazzez İlmiye. (2002), Ortadoğu Uygarlık Mirası, (1. Basım), İstanbul: Kaynak Yayınları
- Eyuboğlu, İsmet Zeki. (1990), Tanrı Yaratan Toprak Anadolu (2. Basım), İstanbul: Der Yayınları
- Gültekin, Gönül. (1992), Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, Ankara: Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri
- İndirkaş, Zühre. (2003), Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki izdüşümleri, ankaralı: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Özsezgin, Kaya. (1994), Türk Plastik sanatları, Ansiklopedik sözlük, İstanbul. Yapı Kredi Yayınları
- Tansuğ, Sezer. (2005), Çağdaş Türk Sanatı, (7. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, Adnan. (1998), Dünya Sanat Tarihi (9. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi

## İLK DÖNEM HALKEVLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİ FAALİYETLERİ: ÇORUM HALKEVİ ÖRNEĞİ

İrfan YİĞİT

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları A.B.D. Dini Musiki Bilim Dalı  
Doktora Öğrencisi – Çorum Belediyesi Kent Arşivi Görevlisi

### ÖZET

Halkevleri, 19 Şubat 1932’de Türk İnkılâplarının temellendirilmesi, Misak-ı Millî sınırları içinde Türk toplumunun gelişip güçlenmesi, hızla çağdaş uygarlık düzeyine yükselmesi amacıyla kurulmuş, yurt çapında başlatılan, “boş zamanları sosyal ve kültürel gelişmeyi sağlayan bir ortam içerisinden geçirtecek ve yararlı davranışlarla değerlendirecek” yaygın eğitim modelidir.

Mustafa Kemal cehalete karşı açılan savaşın yalnızca okullarda olmayacağını; ilköğretimin yanı sıra yetişkinlerin eğitilmesi için halk eğitimine de gereksinim duyulduğunu, buna bağlı olarak halk eğitim sistemleri oluşturulmaya başlanacağını altını o yıllarda önemle çizmiştir. Mustafa Kemal tarafından hayata geçirilen eğitim alanındaki yeniliklerin önemli bir ayağını “Halkevleri” oluşturmuştur. Bu önemli yaygın eğitim kurumları, 19 Şubat 1932 tarihinde 14 vilayette (Ankara, Afyon, Samsun, Eskişehir, Diyarbakır, İzmir, Konya, Denizli, Van, Aydın, Çanakkale, Bursa, İstanbul, Adana Halkevleri), “9 farklı alanda çalışan kolu ile inkılâpları halka anlatmaya çalışmıştır.” Halkevleri, dil ve yazı devrimi ile Mustafa Kemal’in deyişiyle, temeli “kültür” olan Cumhuriyet ideolojisinin ete kemiğe bürünmesi ve kurumlaşması ülküsünün bilinçlere işlenmesini sağlamıştır.

Çorum Halkevi’de ilk dönem halkevleri içerisinde önemli faaliyetler gerçekleştirmiştir. 24 Şubat 1933 yılında açılan Çorum Halkevi 921 erkek, 47 bayan olmak üzere toplam 968 üyeden oluşuyordu. Günümüze ilk dönem halkevlerinin faaliyetlerini aktaran en önemli kaynak 15 Nisan 1938 yılında ilk sayısını çıkaran, 61 sayı ve 2410 sayfadan oluşan Çorum Halkevi Dergisi “Çorumlu”dur. 1938-1946 yılları arasında yayınlanan Çorumlu Dergisi tebliğimizin en önemli kaynaklarından birisi olacaktır. Ayrıca Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü bünyesinde bulunan Cumhuriyet Arşivi Belgelerinden de faydalanılacaktır.

Tebliğimizde Türkiye genelinde açılan halkevlerinden 1 yıl sonra faaliyetlerine başlayan Çorum Halkevinin Dil Tarih Kolu, Köycülük Kolu, Sosyal Yardım Kolu, Spor Kolu, ve güzel sanatlar kolu olmak üzere 5 farklı kolda verdiği eğitim faaliyetleri içerisinde yer alan “Müzik Eğitimi” ile ilgili bilgi verilecektir.

### 1.GİRİŞ

Türkiye’de halk eğitimi düşüncesi oldukça eskilere dayanır. Örneğin Anadolu’nun henüz Türkleşmeye başladığı 13. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan tekkeleri, zaviyeleri ve ahî örgütlerini, kendine has diğer özellikleri yanı sıra, aynı zamanda birer halk eğitimi kurumları gibi görebiliriz. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet’in kendi adına bir cami yaptırdığı ve caminin yanına bir sübyan mektebi kurduğu bilinmektedir. Bu mektep halkçılık ve hayır işleme amacıyla kurulmuştur. Ayrıca dinî ve skolastik bir eğitim kurumu olan medreseler hem parasız olmaları hem de yedirme ve giydirmeye avantajları bakımından halkçı kurumlardır. Medreseler bu özelliklerini 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettirmişlerdir. Fakat yüzyılın ortalarından itibaren çağın gelişmelerine ayak uyduramayan bu kurumlar, eski önemini kaybetmiş; medreselerin yanına modern usullerle eğitim veren yeni mektepler açılmıştır. Bununla beraber eğitimdeki mevcut boşluk giderilememiş ve 1865’te bir çıraklık eğitim merkezi olarak Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye kurulmuştur. Bu cemiyetin bünyesinde 1873’te halk eğitimi tarihinde önemli bir adım sayılan Darüşşafaka-yı İslâmiye açılmıştır. Darüşşafaka-yı İslâmiye, kimsesiz Müslüman çocuklarına mahsus bir şefkat yuvası olarak bugüne kadar yaşamıştır. (ÖZSARI)

Tarihi süreçte bakıldığında Meşrutiyet döneminde olsun, ondan sonraki dönemde olsun birçok dernekler, parasız eğitim veren okullar, kurslar Cumhuriyet Dönemine kadar halk eğitim faaliyetlerinin alt yapısının oluşmasına sebep olmuştur. Halk eğitimi her dönemde devletin en önemli eğitim politikaları arasında yer almış. Cumhuriyet döneminde de bu farklı kurumlar vasıtasıyla devam ettirilmiştir. Bunlardan en önemlilerinden birisi olan ve Cumhuriyetin kurucu kadrosu tarafından organize edilen “Halkevleri” de aynı amaca yönelik olarak oluşturulan devlet kurumlarıdır.

Türkiye Cumhuriyeti eğitim, sanat, kültür hayatında çok önemli bir yere sahip olan halkevlerinin düşünce yapısının temellerini sadece Cumhuriyet dönemi ile sınırlandırmak eksik bir bakış açısı olur. Ayrıca Halkevlerinin, batılılaşmanın bir temsilcisi olarak görülmesi de eksik bir bakış açısıdır.

Osmanlı Devleti'nin yıkılması ile geriye kalan topraklarda kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti sadece fiziki mekân olarak değil Osmanlı kültüründen geriye kalanları da miras olarak devralıp bu temeller üzerine bir medeniyetin devamı olarak yeni bir medeniyet kurmuştur. Bu nedenle ilk dönem Halkevlerinde gerçekleştirilen tüm kültürel ve sanatsal faaliyetlerde son dönem Osmanlı Kültür ve Sanatının etkilerini de görmemiz önemli bir bakış açısıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan “batıcılık-batılılaşma” kavramları, en geniş tarifıyla Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir (Mardin 2002: 9)

Saray Osmanlı İmparatorluğunda devletin yönetildiği merkez olması yanında kültürel ve sanatsal faaliyetlerinde yürütüldüğü bir merkez niteliğinde idi. Toprakların üç kıtaya genişlediği, devletin yönetim olarak en zirvede olduğu dönemde her alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanlarda da çok önemli noktalara gelinmiştir.

Timur ve Herat Saraylarından gelen müzik geleneği önce Lale Devri, daha sonra da III. Selim Devrinde biçim ve estetiğini geliştirmiş, kendi kimlik ve üslubunu oluşturmuştur. Bununla birlikte III. Selim Dönemi'nde Nizam-ı Cedid-Yeni Düzen adıyla başlayan batılılaşma hareketlerinin müziği etkilemesi kaçınılmaz olmuş, II. Mahmut'un toplumda siyasi düzeni sağlamak amaçlı ilga ettiği Mehterhanenin yerine Mızıkayı Hümayunu kurması batı bandosu, batı notası ve batı üslubunun saraya girmesine yol açmıştır. Abdülmecid döneminde ise durum çok farklıdır. Padişah büyük amcası III. Selim ve babası II. Mahmut dönemlerinde musikinin görmüş olduğu saygının azaldığı ve Osmanlı Türk müziğinin saraydan gördüğü desteğin zayıfladığını simgelemektedir (SARI 2014:31,42)

3 Kasım 1839 yılında kabul edilen Tanzimat Fermanı ve 8 Şubat 1856 yılında okunan ve Tanzimat Fermanının hükümlerini genişleten Islahat Fermanı devletin tüm kurum ve kuruluşlarını direkt olarak etkilemiştir. Tanzimat ve Islahat Fermanlarının yürürlüğe girdiği dönemin padişahı Abdülmecid sarayda kadın orkestrası kurmuş, III Selim ve II. Mahmut'un severek dinlediği Doğu müzikleri yerini tamamen batı müziklerine bırakmıştır. Sarayda artık batı orkestrası işitilmektedir.

Abdülmecid'in ardından tahta çıkan Abdülaziz (1861-1876) Osmanlı Türk Müziği'ne olan düşkünlüğü ile bilinmektedir. Abdülaziz'den sonra tahta geçen yeğeni V. Murat ta hem batı hem de Osmanlı Türk Müziğine ilgi duymakta ve bu alanda yetişmiş bir müzisyendir. Piyano, kemençe ve lavta çalmaktadır. V. Murat'tan sonra tahta çıkan Abdülhamid döneminde (1876-1908) yönetimde meydana gelen karışıklıklar devleti olumsuz etkilemektedir. Yurtiçinde meşrutiyet yanlısı görüşler güçlenmekte, saltanat artık yürütülemez bir yönetim şekli haline dönüştürülmektedir. Kanun-i Esasi'nin ilanı, Meclis-i Mebusan'ın açılması ile meşruti yönetim tarzı resmen başlamıştır. Fakat yaklaşık bir yıl sonra Osmanlı Rus Savaşı ve Osmanlı için çok ağır koşullar içeren Ayestefanos Antlaşmasını da gerekçe göstererek Meclis-i Mebusan 1878 de kapatılmıştır. Şubat 1878 de Meclis-i Mebusan'ın kapatılması siyasetin durumunu göstermektedir. (KUNT,1997;154) Ayaklanmalarla, baskılarla tahtadan indirilen Abdülhamid'in yerine önce kardeşi Mehmet Reşat ve daha sonra Mehmet Vahdettin geçecek ve 1 Kasım 1922' de saltanat kaldırılacaktır. Bu siyasi karışıklıklar toplumun her alanı gibi müziği de etkileyecektir. Artık sarayın desteğini kaybeden Osmanlı Türk Müziği kendisine halk arasında yer aramaya, İcracılar mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamıştır. Halk arasında pek itibar görmeyen batılılaşma hareketleri sarayda kalmıştır. Osmanlı'nın yıkılması ile yeni bir devlet kurulmuş fakat bu yeni devletin oluşumunda eskisinin etkileri devam etmiştir. Osmanlı Türk Müziği cumhuriyet döneminde de yasaklanmış. Osmanlıda başlayan batılılaşma hareketi cumhuriyette de etkisini sürdürmüştür. Burada vermiş olduğumuz bilgiler göstermektedir ki Halkevlerinde verilen eğitim sürecinin gidişatında ve içeriğinin belirlenmesinde Osmanlı etkileri

vardır. Cumhuriyet yönetimi tamamen kendi fikir temelleri üzerine oturttukları bir yapıdan değil geçmişten gelen fikrî mirastan gelişim ve devamını sağlamıştır.

Toplumdaki değişimle birlikte, Osmanlı topraklarında da 1868’de Güllü Agop’un, Gedik Paşa Tiyatrosu’nda ilk Türk Operetleri, daha sonra da ilk Türk operaları sahnelenmeye başlar. Örneğin, Dikran Çuhacıyan’ın Arif’in Hilesi, Kemani Haydar Bey’in Pembe Kız, Çengi gibi operetleri... 1910-1923 arasında etkinlik gösteren Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, Çuhacıyan’ın opera ve operetlerini sergilemiştir. İstanbul’da 1920’li yıllara kadar, pek çok operet sahnelenmiş, operet ve müzikli oyunlar için pek çok tiyatro açılmıştır. (İLYASOĞLU,1989;70) Cumhuriyet dönemindeki Batı müziğine geçişin izlerini bu etkinliklerde görmek mümkündür.

Halkevlerinde verilen batı enstrümanlarından oluşan kurslar, çalınan müzikler ve konserlerde görmüş olduğumuz repertuarın tüm sorumluluğunu cumhuriyet dönemine yüklemek yanlış olur. Osmanlı İmparatorluğunda meydana gelen batılılaşma hareketleri Cumhuriyet döneminde oluşan batı hayranlığının temellerini oluşturur niteliktedir. Musiki alanında meydana gelen batılılaşma hareketi de bunlardan etkilenmiştir. Osmanlı ile başlayan batılılaşma cumhuriyetle zirveye ulaşmıştır. Gerçekleştirilen devrimler bir gecede ortaya çıkmamış geçmişten gelen bir mirasın üzerine kurulmuştur. Her alanda batılılaşmanın uygulamaları açısından son noktayı cumhuriyet yönetimi koymuş ve devrimler uygulanmaya başlanmıştır.

Türkiye’de müziğin devrimsel boyutunun, ilk yansımalarını 1926’da alaturka müziğin eğitiminin yasak edilmesiyle görürüz. Dış ülkelere öğrenciler gönderilmesi, yabancı uzmanlar getirilmesi, derleme çalışmaları, müzik eğitimindeki uygulamalar, Halkevleri ve Halkodalarının çalışmaları vb. gibi faaliyetlerle 1934 yılına gelinir. Bu konuda, 1 Kasım 1934’te Atatürk’ün T.B.M.M.’nin açılışında yapmış olduğu konuşma bir milat gibi kabul edilir ve ertesi günü radyo yayınlarından alaturka müzik kaldırılır. Atatürk’ün bir devrimci olarak en önemli niteliği, toptancı ve köktenci oluşudur. Atatürk’ün Özsoy operasının oynanması üzerine söylediği gibi bu bir devrim hareketidir, öyle bir devrimdir ki su sözülle de vurgulanabilir: “Bir millet çok şeyde devrim yapabilir ve bunların hepsinde de başarılı olabilir; fakat musiki devrimidir ki, milletin yüksek gelişiminin işaretidir” (CUMHURİYET,1936) Hedef, tam manasıyla Batılılaşmış, medeni bir toplum haline gelebilmektir.

Müzik Devrimi’yle aslında kültürel manada toplumca Batılı gömlek giymek hedeflenmiştir. Halkevleri ve Halkodaları da bu gömleğin memleketin en ücra kösesine kadar giydirilmesi amacıyla hizmet etmişlerdir. (TUNÇAY,2009;5)

## 2. İLK DÖNEM HALKEVLERİNİN KURULUŞ AMAÇLARI

Cumhuriyetin ilânından sonra kültürel alanda bir dizi inkılap yapıldı. Ancak yukarıda kısaca değindiğimiz siyasî gelişmeler, yapılan inkılapların halk tarafından tam olarak benimsenmediğini göstermektedir. Bu bakımdan inkılâbın halka mal edilmesi, derinleştirilmesi ve halkın eğitilmesi için herkesin rahatlıkla çalışmalarına katılabileceği yaygın bir teşkilâta ihtiyaç vardı. 1929’da halka yeni harflerle okuma-yazma öğretmek amacıyla bir yaygın eğitim kurumu olarak Millet Mektepleri açılmıştı. Fakat, bu kurumlardan pedagojik alanda istenilen verim alınmamış olmalı ki Millet Mekteplerinden daha geniş ve daha kompleks bir kurum olan halkevleri kurulmuştur. Halkevleri açma düşüncesinin gelişmesinde Türk Ocakları önemli bir yere sahiptir. 1930-1932 yılları arasında Ocaklarda gerçekleştirilen konferans, film gösterimi gibi çalışmalar, bir bakıma, halkevlerini açma düşüncesinin zeminini hazırlamıştır. Halkevleri açma düşüncesine dair basında tespit edebildiğimiz ilk haber, halkevleri açılmadan yaklaşık bir sene önce, 2 Ocak 1931’de çıkmıştır. Atatürk 1 Ocak 1931’de İstanbul’da gazetecilere halkevlerinin kurulacağını söyler. 2 Ocak 1931 tarihli *Milliyet* gazetesinde halkevlerinin açılacağı ve konunun CHF kongresinde görüşüleceği belirtilir. (*Milliyet*, nr. 1759). Yine Atatürk’ün 1931 yılı Şubatında geniş çaplı bir yurt gezisine çıktığı ve bu gezide halkın inkılâba bakışını değerlendirdiği bilinmektedir. Atatürk’ün gezi programında yer alan Aydın ziyareti, Türk Ocaklarının sonunu getirmesi, buna karşılık halkevlerinin kuruluş sürecini hızlandırması bakımından üzerinde durulması gereken bir gezidir. Gazi, Aydın gezisinin 3 Şubat 1931 Salı günü programında

Aydın Türk Ocağını da ziyaret eder ve Türk Ocağı mensuplarıyla bir sohbet toplantısı düzenler. Söz konusu toplantıda Ocaklıların inkılâba karşı görev ve sorumluluklarını yeniden hatırlatan Atatürk, vasıtasızlıktan köylere gidip halk ile temas edemediklerinden şikâyetçi olan bir ocaklıya verdiği cevapta, şeyh ve müritlerin köye giderken otomobil masrafını düşünmediklerini, bir mefkureye bağlananların gayeleri uğruna her türlü zahmet ve fedakârlıktan zevk alacaklarını ilâve eder. (*Milliyet*, nr.1793) Esasen, Atatürk Aydın seyahatinde Türk Ocakları çalışmalarından pek de memnun olmadığını dolaylı bir şekilde ifade etmiştir. Gerek 1 Ocak 1931’de gazetecilere halkevlerine dair beyanat vermesi gerekse yurt gezisinde Türk Ocaklarında yapılan çalışmalardan memnuniyetsizliğini belirtmesi, Atatürk’ün 1931 yılı başlarında Türk Ocaklarını feshedip halkevlerini kurmayı plânladığını ortaya koymaktadır. (ÖZSARI)

Halkevlerinin kuruluşunda Türk Ocakları’nın kapatılmasının yanı sıra 1929 dünya ekonomik bunalımının Türkiye’deki etkileri, başarısız SCF (Serbest Cumhuriyet Fırkası) deneyimi ve bunun ortaya çıkardığı olumsuz siyasi atmosfer, halk eğitimi fikri gibi faktörler de etkili olmuştur. Bu dönemde Türkiye’nin ekonomide devletçiliğe yönelmesi halk eğitimi işinin devlet eliyle yapılması düşüncesini etkili kılmıştır. (SERTEL,2016;51)

Halkevleri Türk Anayasası’ndaki altı ilkedden biri olan “Halkçılık” ilkesini somutlaştırmıştır. Evlerin amacı ilk olarak Anadolu’da millî kültürü inşa etmek olmuştur. İkinci olarak ise uygarlığın temelleri ve Cumhuriyet rejiminin milliyetçi, laik fikirlerini aşlamayı öğretmek, aydın kesim ve halk arasında köprü kurmaktır. Halkevleri, özünde kitleleri Cumhuriyet düşüncesine alıştırmak olan yeni rejimin temsilcileri olarak, toplum hayatına girmişlerdir. Yani Halkevleri, Cumhuriyet’in aydınlanma aşkından doğan; toplumsallaşma, uluslaşma sürecinde demokratik ve halkçı bir kapı olarak görev yapmışlardır. (AKHAN, YILMAZ,2011;61)

Halkevleri, Cumhuriyet döneminde ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında, Cumhuriyetin getirdiği değerlerin geniş halk kitlelerine ulaşmasında son derece önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Bu evler daha sonra kurulan odalar sayesinde Anadolu’nun kent, kasaba hatta köylerine kadar çağdaş bilimin ışığı sızabilmiş, yurdun her köşesinde çıkan halkevi dergileri de bu ışığın taşıyıcıları olmuştur. 19 Şubat 1932’de kurulan Halkevlerinin 1950 yılında 478’e, halkodalarının sayısı ise 4322’ye ulaşmıştır. DP iktidara geldikten sonra, 8 Ağustos 1951 tarihli ve 5830 sayılı yasa ile etkinlikleri durdurulan Halkevlerine yönelik en büyük eleştiri, bunların CHP’nin yan kuruluşları olarak çalışmaları ve söz konusu partiyle organik bir bağlantı içerisinde bulunmaları idi. (ARIKAN,1999;261)

Halkevleri, Kemalist Devrim’in en yaygın kitle örgütüdür. Burada halkın sınıfsız bir kaynaşma içinde olması amaçlandığı dile getirilmiştir. Başka bir tanımda Halkevlerinin sosyal sınıflar arasında karşılıklı dayanışma kurarak, toplumun tabakaları arasında ortak bir ruha ve karaktere sahip olunmasını amaçlandığı belirtilmiştir. Halkevleri kar amacı gütmeyen halk menfaatini amaçlayan kuruluşlardır. Buralarda verilen hizmetler ücretsiz ve halkın istifadesine açıktı. Bundan dolayı halkevi faaliyetlerine partili olan veya olmayan herkes katılabilmıştır. Halkevlerine üyelikte partili-partisiz ayrımı yapılmamış, 18 yaşını dolduran herkes halkevlerine üye olabilmıştır. (SERTEL, 2016;53).

Halkevi’nin en önemli yayınlarından olan Çorumlu Dergisi 15 Nisan 1938 tarihli Yıl:1 Sayı:1 nüshasında Abidin Varal “*Halkevleri kuruluşunda maksad ve gaye*” başlıklı bir yazı yayınlamıştır. Bu yazı Halkevlerinin genel maksad ve gayesini ortaya koymuştur.

İnsanların başlı başlarına ve yalnızca yaşayamadıkları ve daima toplu bir halde yaşadıkları malumdur. Bunun sebebi ise insanların birbirlerinin noksanlarını tamamlamak, biri diğerine yardım etmek suretile hayvanlara karşı kendi mevcudiyetlerini ancak müdafaa edebilmeleridir. O halde demek oluyor ki insanların birbirlerine muaveneti suretile kurtulan cemiyetleri halinde yaşamaları zardır.

Bu cemiyetler dal, budak sala sala birer hükümet şeklini almıştır. Ancak bu cemiyetlerin ve efradının çoğalmasa muavenet şekillerini de çoğaltmış ve öyle



meseleler meydana gelmiştir ki bu mütekabil muaveneti temin edecek olan hükümetlerin idarî usulleri ihtiyaca kâfi gelmemeye başlamıştır.

Bunu tatmin için çareler düşünülmüş ve evvelâ halkın hükümetten ayrı millî birer teşkilâta mazhar olması icap edeceği anlaşılacak bunun muhtelif şubeleri için muhtelif millî teşekküller ortaya çıkmıştır. Kızılay, çocukları esirgeme kurumu gibi cemiyetleri bu meyanda sayabiliriz. Ancak bu teşekküllerden başka her vatandaşın serbestçe derdini dökebileceği ve buna deva arayacağı bir yerde lâzımdı. Sonra vatandaşların her biri türlü ihtiyaçtan da müstağni bir halde değildi.

Vatandaş vardır ki kendi varlığından ve benliğinden haberi yoktur. Vatandaş vardır ki yaşadığı memleketi ve etraf ve civarını bilmez, kendisinin hükümete karşı olan vazifesini ve hükümetten neler beklemesi icap edeceğini anlamaz. Hastadır, hastalığını bilmez; ilâç deva aramaz.

Hulâsa, birçok dertler vardır ki bunları saymak uzun sürer. İşte bu bütün dertlere derman olacak bir yer, bir teşekkül lâzımdır. Bunu anlayan ve canla başla bu teşekküle bağlanan Türk gençliği onun eneyi ve en mütekâmil şeklini Büyük Rehber Atatürk'ün ilhamile ve onun partisinin sakafı altında halkevlerini teşkil etmekle elde etmiştir.

Halkevleri için en mütekâmil şekildir dedik. Fakat bu ibare halk evlerinin temamilen tekâmül eylediği manasını ifade edemez. Halk evleri teşkilâtı daha bir nüve halindedir. İnkişaf edecek, ilerleyecek ve mes'ut semereler verecektir. Halkevlerinden alınan ufak tefek neticeler bile daha şimdiden göğsümüzü kabartacak büyük ve ümitlerin fevkindedir. Bunun sebebi ise bu vadede çalışan ve kalpleri vatan ve inkılâp aşkile çarpan Türk gençlerinin yorulmak bilmez faaliyetleridir.

Halkevleri o çeşit müesseselerdir ki vatandaşların bin bir derdine deva olacaktır, bin Bir hastalığı şifayap edecektir. Hükümetin elinin uzanamadığı dertlere, yaralara el koyacak, onları tedavi edecek, o yaraların, o dertlerin bir daha meydana gelememesi için tedbirler alacaktır.

Halkevleri o çeşit müesseselerdir ki ona her vatandaş, serbestlikle dertlerini dökebilecek, anlamadığını, bilemediğini öğrenmek için ondan yardım isteyebilecek ve orda kendisinin de bir mevkii, bir faaliyet yeri olduğunu bilerek kendi faaliyetini bile, hiç olmazsa diğer vatandaşlar için bir örnek olabileceğini düşünerek sırf inkılâp ve milliyet aşkı ve prensipleri ile hareket edecektir.

Görülüyor ki Halkevlerinin vazifeleri büyük ve çok çeşitlidir. Halkevleri her şeye muktedir olabilir, bunda hiç tereddüt yoktur. Ancak halkevlerinin kapulan ihtiras, menfaat, intikam ve siyaset hislerine ve inkılâp ve rejim aleyhindeki sözlerle kapalıdır.

Halkevlerinde millete, vatana, inkılâba, rejime faydası olan her şey mevzu bahis olabilir. Halkevlerinde **Türk milletinin medeniyetinin tekâmülü için düşünebilecek bütün münakaşalar yer bulabilir.** Halkevlerinin millete, vatana, rejime, vatandaşa zararı olacak şeylere yeri yoktur. Halkevleri bu muzur, fesat telkinleri söyleyen diller ve dinleyen kulaklar-eğer varsa- koparmak için elden gelen her şeyi yapacak unsurlar yetiştirmek için canla, başla çalışacaktır ve bunun için en birinci ilhamı, en birinci kuvveti Atatürk'ün gençlere olan hitabesinden alacaktır.

Abidin Varal

### 3. HALKEVLERİNİN EĞİTİM FAALİYETLERİ

Halkevleri, hayata geçirdikleri dokuz şubesinde temel hedefini “eğitim” olarak belirlemiştir. Halkevlerin dokuz şubesi şunlardır: “Dil, Edebiyat, Tarih Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, İçtimai Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, Köycülük Şubesi, Müze ve sergi Şubesi”. Halkevleri, buldukları çevre halkını dil ve edebiyat, güzel sanatlar alanında eğitmeyi, temsil şubesiyle fikirleri, sporla bedeni, sosyal yardımla duyguları eğitmeyi, kütüphane ve yayın şubesiyle eğitilen beyinleri beslemeyi, köycülük şubesiyle köylüyü eğitmeyi, tarih ve müze koluyla da geçmişî öğretmeyi hedeflemişlerdir. Halkevlerinin eğitim alanında halkı doğrudan eğiten şubesi ise Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi olmuştur. Halkevlerinin eğitim alanındaki en önemli faaliyetini açtığı kurslar oluşturmuştur. Halkevlerinin “Halk Dershaneleri ve Kurs” kolu, millet mekteplerinden sonra okuma çağını geçirmiş bireyleri yeni Türk insanı hâline getirmek, halkevlerinin en önemli görevi olmuştur. Burada öğretmenler fahri

olarak ücret almadan çalışmıştır. Bu kol, halkevi binasının yanı sıra cezaevleri ve kahvehanelerle, köylerde de kurslar düzenlemiş, dersler vermiştir. Türkçe okuyup yazma, fizik-kimya, meslek ve sanat, güzel sanatlar, yabancı dil ve orta dereceli okulların öğrencilerine bütünleme kursları bu kurslardan bazılarıdır. Öyle ki 40 farklı alanda kurs açılmış, kurslara on binlerce kişi katılmıştır. (AKHAN,YILMAZ,2011;63)

Araştırmamıza konu olan müzik eğitiminin verildiği Halkevleri Güzel Sanatlar Şubeleri; müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir araya toplamak ve genç yeteneklerin gelişmesine yardım etmek amacını güdüyordu. Güzel sanatların eğitici ve yaratıcı işlevini çok iyi kavramış bulunan halkevlerinin gösterdiği büyük çabalarla halkımızın beğenisi oldukça ileri bir düzeye ulaştı. Birçok sanatçı buradan yetişti. (ARIKAN,1999;277)

Halkın güzel sanatlara olan ilgisinin artmasını ve Batılı tarzda müziğe aşina olmasını sağlamak, asıllarına sadık kalarak halk türkülerini ve danslarını derlemek, kurslar açarak genç yetenekleri teşvik etmek ... Güzel Sanatlar Şubesi'ne düşen görevlerden sadece bir kaçıydı. 1940 tarihli Halkevleri talimatnamesine göre şubenin amacı "*müzik, resim, heykel, mimarî, tezyinî sanatlar ve sairede profesyonel veya amatör unsurları bir araya toplar, genç kabiliyetleri korur ve bunların yetişmesine çalışır*" şeklinde ifade edilmiştir. Şube çalışmaları müzik, millî rakıslar, resim ve fotoğrafçılığı teşvik olmak üzere dört başlık altında toplanmaktadır. (AKTAŞ, ÖZDEMİR,2011;191)

Batı tekniğini işleyerek kompozitörler için gerekli malzemeleri toplayıp saklamak, yeniden oluşan Türk müziğinin yanında kulakları çok sesli müziğe alıştırmak ve bunun için Batı müzik eserlerini bol bol halka dinletmek yapılan çalışmalardır. Halk arasında köy ve oymaklar da söylenen halk türkülerini asıllarına sadık kalarak toplamak şubenin diğer bir görevidir. Millî marşları ve mahalli şarkıları halka öğretip, özel günlerde hep bir ağızdan söylemelerini sağlamak ve imkân olan yerlerde müzik kursları açmak da bu çalışmalar dâhilindedir (CHP, 1940: 10-11).

#### 4. ÇORUM HALKEVİ



Çorum Halkevinin çeşitli kaynaklarda açılış tarihi olarak 22 Şubat 1933 olarak geçmekte fakat Abdulkadir Ozulu tarafından transkripsiyon çalışmaları yapılan “Eşref Ertekin’in Günlüklerinden Bir Zamanlar Çorum” isimli çalışmada Eşref Ertekin bizzat kendisi Halkevi’nin açılış gününü 24 Şubat 1933 tarihli günlüğünde şu şekilde anlatmakta:

**24 Şubat 1933**

##### **Çorum'da Halkevi'nin Açılışı**

*Bu sabah kalkıp doğru Kütüphaneye gittim. Halk Fırkası erkânı Halk Evi açılacak diye dehşetli faaliyet gösteriyor. Salona 400-500 sandalye doldurdular. Duvarlara fir-etraf halı çektiler. Dehşetli süslediler. Öğleye kadar Hacı Fazlı Efendi, Hacı Yusuf Efendi ve Safi Hoca ile oturduk. Vali Ali Cemal Beyle Belediye Reisi Şevket Bey de gelip gittiler. Cumayı Tahtalı 'da kıldım. Eve geldim yemek yedim. Hava bu gün gayet hoş, güneşli, bahar havası gibi. Kütüphaneye gittim. Kütüphanedeki sandalyeleri de salona almışlar. Bizim odalardan birini şapka ve paltoları asmaya açtık. İçeri odada arkadaş Sabit Efendi ile Hacı Fazlı Efendi oturuyorlar. Ben de salona girdim. Salon bilumum memur, muallim vesair halk ile dolmuş. Güçlükle Şevket Bey ve Amcamın yanında bir yer bulup oturdum. Saat onbeşe çeyrek var. Halk Fırkasının radyosundan başka bir radyo daha getirmişler. Karşılıklı kurdular. Saat tam onbeşte (yayın) başladı. Hemen ayağa kalktık. İstiklal Marşı çaldı, oturduk.*

*Başvekil İsmet Paşa nutka başladı. Yarım saat kadar sürdü. Sonra Necip Ali Bey konuşmaya başladı. Aman ya rabbi ne çene makine gibi aled-devam bir saat konuştu. Lakin gayet ilmi ve siyasi ve idari işlerden bahsetti. Halkevleri talimatnamesini izah etti.*

*Sonra bizim muallimlerden Alaybezzâde Naim kürsüye geldi. Bir şiir söyledi. Sonra Halk Fırkası Reisi Çöplüzâde Mustafa Efendi ve Burhanzâde Mustafa efendiler çıktılar. Halkevleri ve talimatnamelerini anlattılar. Sonra Çorum Matbaası'na yeni gelen muharrire hanım çıktı. Ezberden dehşetli bir nutuk verdi. Sonra Halk Fırkası Kâtibi Halit Bey çıktı. Bu gün Halkevimizin küşadına dair sair 25 vilayet Halk evleri reislerinden gelen tebrik telgraflarını okudu.*

*Ve bizim halkevi küşadı münasebetiyle Cumhuriyet Reisi Büyük Gazi'ye çekeceğimiz telgraf metninin müsveddesini okuyup münasip olup olmadığı sual ettiler.*

*İçinde bulunan birkaç Arabi kelimenin çıkartılması Banka kâtibi ve Hoca Fazlı Efendi tarafından teklif edildi. Cemaat hepsi birden alkışladılar. Sonra şöyle olsun, böyle olsun diye herkes bir şey söylemeye başladı. Nihayet telgrafi Çorum Dil Derleme Cemiyetinin yazmasına karar verildi. Ve altına Belediye Reisi ve şehir - köy muhtarlarından iki kimsenin daha imzalaması tasvip edildi.*

*Saat akşam alaturka on ikide dağıldık.*

Çorum Halkevi de ilk dönem halkevleri içerisinde önemli faaliyetler gerçekleştirmiştir. 24 Şubat 1933 yılında açılan Çorum Halkevi 921 erkek, 47 bayan olmak üzere toplam 968 üyeden oluşuyordu. Günümüze ilk dönem halkevlerinin faaliyetlerini aktaran en önemli kaynak 15 Nisan 1938 yılında ilk



Türk süsleme sanatları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bir yandan temsil şubelerinin verdiği temsillerin dekor, süsleme ve kostüm işleriyle uğraşılırken, öte yandan resim atölyeleri, korolar, bandolar, konserler, halk sazları toplulukları kurulmuştur. Sergilerle hem Türk inkılabının ruhunu aksettirecek etkinliklerde bulunmuş hem de halkın sanat zevki yükseltilmiş, bedii ihtiyacı karşılanmaya çalışılmıştır. Dil ve Edebiyat Şubesinde olduğu gibi bu şubenin de en önemli vazifesi genç yetenekleri korumak ve yetiştirmek olmuştur. Profesyonel sanatçılar eşliğinde kurslar açılmış ve kursiyerlerin eserler ile çevredeki amatör sanatçıların çalışmaları halkevlerinde açılan sergiler ve yarışmalar vasıtasıyla halka duyurulmuş, halkın sanatla ve sanatçıyla ilgilenmesi sağlanmıştır. (DRANAS,1941) Yine CHP'nin 1938-1943 yılları arasında düzenli olarak memleketin tanınmış ressamlarını ülkenin değişik yörelerine gönderdiğini, o yörenin güzelliklerini tablolara döktürdüğünü biliyoruz. Yapılan resimler, başta Ankara Halkevi olmak üzere, değişik halkevlerinde sergilenmiş, böylece sanat vasıtasıyla memleket sevgisi ve sanat zevki geliştirilmeye çalışılmıştır.

#### 4.1. Çorum Halkevinde Müzik Faaliyetleri



Çorum Halkevi Müzik eğitimi alan öğrenciler ve öğretmenleri Sadi Leblebicioğlu

Halkevlerinin eğitim sistemlerini anlayabilmek için musikiye bakış açısını anlamak gerekir. Kemal Onsun tarafından Yıl:4 Sayı: 31 Tarih: 1 İkinci Teşrin 941 tarihli Çorumlu Dergisinde “Musikimizde İnkılap Nasıl Olmalı?” başlıklı bir yazı yayınlanmış. Bu yazının içeriğinde Halkevlerindeki musikiye bakış açısı ortaya konulmuş. Giriş kısmında; Musikimizde inkılap yapılmasını isteyenlerin iki gruba ayrıldığı, bunlardan birisinin batı(garp) musikisini olduğu gibi almak isteyenler. İkincisi Türk Musikisi’ni ıslah etmek taraftarı olanlar şeklinde bir ayırım yapılmış. Bu yazıda dikkat çeken bir başka nokta ise Türk Musikisinin Arap ve Acem musikisi olarak görülmesi ve bunun eleştirilmesidir.

Metinde,

*Evvel emirde Türk musikisi diye nazarı dikkate alınarak tenkidlerin tevcih edildiği musiki kolumuz halk musikisinden ziyade peşrev musikisi denen kısımdır. Biliyoruz ki bu peşrev musikisi Arap ve Acem musikisinin tesiri altında fazlaca kalmış ve hatta iddia olduğuna göre bu iki milletin musikisinden karıştırılarak alınmıştır. Bu kola karşı yapılan itirazlar: 1- Bu musiki monotondur. 2- Bu musiki kıvrak değildir.*

Şeklinde bir eleştiri söz konusudur. Peşrev musikisi ve sıkıcı olarak görülen Türk musikisi teknik açıdan da eleştirilmektedir. Yazının devamında

*Hakikaten birinci itirazı doğuran noksanlıkların başında usulün bozukluğu gelir. Türk musikisinde kullanılan usullere göre her şarkı behemehâl aruz vezninde yazılmış şairlerin notaya tatbik edilmesile meydana gelir. Şarkı yapılacak güfteler muayyen vezinde yazılır ve bu vezinler de muayyen usullere tatbik edilerek heceler o usulün, icabına göre kıymetlendirilirler. Her hangi bir usulde yazılan iki şarkı tedkik edildiğinde görülür ki bir mısraın faraza üçüncü, beşinci hecesi ne kadar müddet uzatılarak kıymetlendirilmiş ise diğer mısraın aynı heceleri de o mikdar kıymet almıştır. Şu vaziyet*

*dolayısıyla sanatkar birçok kaidelerle mukayyed bulunuyor demektir. Bunun neticesi de aynı usulde bir kaç şarkı üst üste dinlendiği zaman bir usanç tevliid eder.*

Türk müziğinin halk müziği ile kıyaslaması yapılıyor ve Türk müziğine olan soğuk bakış açısı açıkça ifade ediliyor. Fakat burada dikkat etmemiz gereken husus şudur. Türk Müziğine topyekün bir karşı çıkış yoktur. Halk müziği tercih edilmekte ve bunu da şu şekilde ifade etmektedirler;

*Bazı gençlerimizin Türk musikisini bırakarak doğrudan doğruya garp musikisini almamızı iddia ettiklerini esfle görüyoruz. Bir milletin kültürü deyince onda nasıl lisanın, tarihin ve edebiyatın mevcudiyetini anlarsak bunların içinde musikinin de mevcut olduğunu kabul etmek zaruretindeyiz. Bir millet kendi duygularını ancak kendi musikisi ile aksettirir. Onun üzerinde cebretmeğe, şu veya bu şekilde ondan vaz geçirmeğe imkân yoktur.*

Yerli/milli musiki kasedilmekte ve arap ve acemden gelme olarak gördüğü türk müziğinin bir bölümünü eleştirmektedir. Bu bakış açısı halkevlerindeki musiki eğitimine de yansımaktadır.

*Bunu canlı olarak kendi musikimizin ufak farklarında tesbit edebiliriz. Halk musikisi örneklerinden Karadeniz, irtaana-dolu ve şarki Anadolu türkülerini birer birer ledkik edecek olursak aralarında ne kadar farklar olduğunu göreceğiz. Bu, bir milletin içindeki sadece coğrafi farkların tevliid ettiği duyuş ayrılığıdır. Nerede kaldı ki bir Türk milletinin musikisini atıp yerine garp musikisini almak. Hem sorarım garp musikisi deyince ne anlaşılıyor, bütün bir garp âleminin tek musikisi yoktur ki... Macarın, Rumen'in, İngilizlerin hep millî musikileri bir birinden ayrı ve başka başka şeylerdir. Acaba bize garp musikisini almayı tavsiye edenler bunlardan hangisini almamızı icap ettiğini de söyleyecekler mi? Şüphesiz ki ne böyle bir tavsiye mümkün ve ne de bunlardan birisinin olduğu gibi kabulü...*

Ne Arap-Acem olarak gördüğü peşrevler musikisini istiyor ne de batı musikisini istiyor. İkisinin sentezinden bir müzik çıkarmak hedefleniyor.

*Bunlar bize millî bir musikimiz olduğunu ve dışarılardan bir şey istemeğe ihtiyacımız olmadığını isbat eden en kuvvetli delillerdir. Biz kendi melodilerimizi bağrımıza basacağız. Yalnız bizim musikimizin istediği şey islahattır. Usullerimizi islah etmek ve bu günün ihtiyaçlarını karşılayacak şekle sokmaktır. Müzik daima edebiyatla yürümek istrarındadır. Nasıl ki bu gün edebiyatımızdan aruzu söküb atmış ve millî varlığımız olan heceyi kullanmağa başlamışız ve hatta bazı müzik yenilik taraftarları bütün bütün vezni, kafiyeyi bırakarak serbest şekilde şiir yazmayı tecrübe ediyorlar. İşte musikimiz de edebiyattaki bu ceryanlara muvazi olarak yürümek ve onun tempolarına adımlarını uydurmak mecburiyetindedir. Bugün değerli musiki üstadlarımız vardır. Bunların himmetile yepyeni bir usul manzumesi meydana çıkarılacak olursa artık makam cephesindeki noksanlar da kendiliğinden bertaraf edilmiş olacak ve o zaman garp musikisi olduğu için zevkle dinlenen veya önünde hoplanan o bar havaları yerini bizim millî raks havalarımıza, millî oda müziğimize terk edecektir.*

*Bu islahatı yaparken diğer taraftan Türk klasik musikisi hiç bir veçhile ihmal edilmemelidir. Onlar bu günün musikisi olarak tekrarlanmaktan ve aksettirilmekten ziyade Türk-klasiki olarak kalması yine millî musiki varlığımız için bir zarurettir.*

Görüldüğü üzere amaç her alanda olduğu gibi millî unsurların sentezinden meydana gelmiş bir Millî Musiki oluşturulmaya çalışılıyor. Burada görülüyor ki batılılaşma şeklen başarılı olmuştur. Fiili olarak batı ile yerli/ millî değerler arasında kalınmış gibi bir durum ortaya çıkıyor.

Çorum Halkevi'nin arşiv belgelerinde geçen raporları, program davetiyeleri, konferansları ve yazışmalarına bakıldığında musiki alanında günün şartlarında ciddi çalışmalar gerçekleştirmişti. Sadece batı müziği değil Türk Müziği eserleri de çeşitli programlarda icra edilmiştir. Peşrevler, saz semaileri, Türk Büyüklerini andıracak tarzda programlar gerçekleştirmek için istenen besteler gibi bilgiler tam anlamı ile batılılaşmanın da uygulamaya konulmadığı görülmektedir. Bazı program davetiyeleri gözden geçirildiğinde bu açıkça görülmektedir. Sahada uygulamada sıkıntıların yaşandığı aşağıda belgesini verdiğimiz İskilip Halkevinin talepleri arasında geçen bir maddede Halk Türkülerinin daha çok tutulduğunu belirtmesi, hakkında batı müziği ile yerli müzikler arasında tercih

yaptığını göstermektedir. Ama batılılaşma adına yapılan bu devrim ve değişimlerin tam anlamıyla Anadolu insanı ile bütünleşmeyi sağlayamadığını da göstermektedir. Kemal Tahir'in "Anadolu'nun süzgecinden geçmeyen hiçbir şeyin başarılı olma şansı yoktur" mealindeki görüşü bu durumu çok iyi açıklamaktadır. Batılılaşma girişimlerinin başlamasından önceki geleneğin sürdürülmesi sağlanamamış, batı ve Anadolu müzik kültürünün birleştirilmesi ile yeni bir sentez ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çorum Halkevi müzik eğitiminde de görülen budur.

Çorumlu Dergisinde 15 Ağustos 1938 tarihli Yıl:1 Sayı:5 numaralı nüshasında Çorum Halkevi Şubesinin Bir Aylık çalışması ile ilgili verilen bilgilerde Ar Şubesinin Keman, Piyano dersi alan talebelerine muntazaman derslerini vermeğe devam ettiği ayrıca çocuk esirgeme kurumu menfaatine verilen gardenparti ve nişan-nikah törenlerinde programa dahil parçaların egzersizleri ile meşgul oldukları yazmaktadır.



*Çorum Halkevi kurslarına katılan Müzik kursu öğrencileri ve Müzik Öğretmeni Sadi Leblebicioğlu*

1 Ağustos 940 Yıl:3 Sayı:25 numaralı Çorumlu dergisinde Halkevleri Musiki çalışmaları ile ilgili Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri musiki çalışmalarına yeni bir hız vermeye karar verdiği ve ilk olarak koroların ele alınacağı, koro ve ses faaliyetini esaslı bir surette başlamak için bir repertuar oluşturulması gerektiği, bu repertuarın oluşturulmasında bir jüri vasıtasıyla seçip telif ücretleri ödendikten sonra eserin tüm baskı, çoğaltma, plaklara ve filme alma haklarının Cumhuriyet Halk Partisine ait olacağı yazmaktadır. Aynı sayılı dergide Halkevi Çalışma Raporunda dershaneye devame den 30 öğrenciye muntazam metotlar dâhilinde keman ve mandolin dersleri verildiği anlatılmaktadır. Çorum Halkevi kurslarındaki müzik öğrencilerine ait aşağıda yer alan fotoğrafta bunu göstermektedir. 1940 yılında çekilen bu fotoğrafta çello çalan öğrenciler var.



*Çorum Halkevi'nde Müzik Eğitimi Alan mandolin kursu Öğrencileri*

Bazı çalışma raporlarında Milli oyunların bir aydan fazla eğitim verilerek yeni nesillere öğretildiği de yazılmıştır.

Aşağıda vermiş olduğumuz çeşitli belge içeriklerine bakıldığında verilen eğitim olsun, imkânlar dâhilinde gönderilen enstrümanlar olsun batı ağırlıklı olmuş fakat halkevi çalışmalarına bakıldığında Anadolu'da yer alan öz kültürün derleme çalışmaları da ihmal edilmemiştir. Bu repertuarlar ve verilen kurslar, konferanslar olaya ne kadar ciddi bir yaklaşımın olduğunu ortaya koymaktadır.

Yukarıda Belge-1 de yer alan bilgiler Çorum Halkevinin kültür ve sanat faaliyetlerini ne kadar ciddiye aldıklarını ortaya koymaktadır. 1937 yılında her türlü meslek dalından 800 üyesinin ve tüm şubelerde dönemin tanınmış şahıslarının sorumlular arasında yer aldığı görülmektedir.

ORTA OKULUN GÖNÜL KURULU  
CUMHURİYET İŞİ  
Çorum Halkevi İdare Hey'eti  
Sayı

10 / 9 / 1937 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

1 - Sazın tanıtılması	1 - A . K .
2 - Fa Majör romanca	1 - Bekeren
3 - Dama İspanyola	1 - Sarıca
4 - Nöbetler postuluca Feryada	1 - K . Zati
5 - Hapşıklar arıcında	1 - Salk Bektal
6 - Sabettiyer	1 - Ar . Soybilik
7 - Allokör ritary	1 - H . Çöm
8 - İzgöçter vaysan	1 - Sarıca
9 - Murtan	1 - Vıyayvaki
10 - Farsatol	1 - U . Dina

Belge-3

ORTA OKULUN GÖNÜL KURULU  
C. H. İSKİLİP  
Çorum Halkevi İdare Hey'eti  
Sayı

10 / 10 / 1937 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

Afr	Başlı
1 - Heruman	7 - Herada
2 - Allegro White Vigano	8 - Saki
3 - Kemanca	9 - Saki
4 - La marabier	10 - Vıyayvaki
5 - Rosturne	11 - Çayın
6 - Kullavak	12 - Vıyayvaki
7 - Haldig garıkan	13 - Çayın
8 - Rousantoluna	14 - Sarıca
9 - Çığ- Çaman	15 - Haldigvaki

Belge-4

1935 tarihli Belge-3 ve Belge-4'te yer alan konser içeriğine bakıldığında batılılaşmanın musikiyi hangi boyutlara taşıdığı açıkça görülmektedir.

ORTA OKULUN GÖNÜL KURULU  
C. H. İSKİLİP  
Çorum Halkevi İdare Hey'eti  
Sayı

10 / 10 / 1935 Tarihli Çalışma Raporu

Bu çalışma yılının geçmesi sebebiyle gery belirlenmiş olan çalışma müzik öğretmenleri yaptıkları çalışmaları hakkında rapor vermişlerdir. Bu rapor bu çalışma hakkında ilgili kurulda bulunan ve müzik öğretmeni olarak görev yapan öğretmenler tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada müzik öğretmenleri tarafından hazırlanmış olan raporlar aşağıdaki gibidir:

1 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

2 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

3 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

4 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

5 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

6 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

7 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

8 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

9 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

10 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

11 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

12 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

13 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

14 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

15 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

16 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

17 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

18 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

19 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

20 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

21 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

22 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

23 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

24 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

25 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

26 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

27 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

28 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

29 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

30 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

31 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

32 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

33 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

34 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

35 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

36 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

37 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

38 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

39 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

40 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

41 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

42 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

43 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

44 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

45 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

46 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

47 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

48 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

49 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

50 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

51 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

52 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

53 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

54 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

55 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

56 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

57 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

58 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

59 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

60 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

61 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

62 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

63 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

64 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

65 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

66 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

67 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

68 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

69 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

70 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

71 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

72 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

73 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

74 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

75 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

76 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

77 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

78 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

79 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

80 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

81 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

82 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

83 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

84 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

85 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

86 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

87 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

88 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

89 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

90 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

91 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

92 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

93 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

94 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

95 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

96 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

97 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

98 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

99 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

100 - 10 / 10 / 1935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Day Hıncıyo Çorum tarafından Verilen Konser Programı

Belge-5

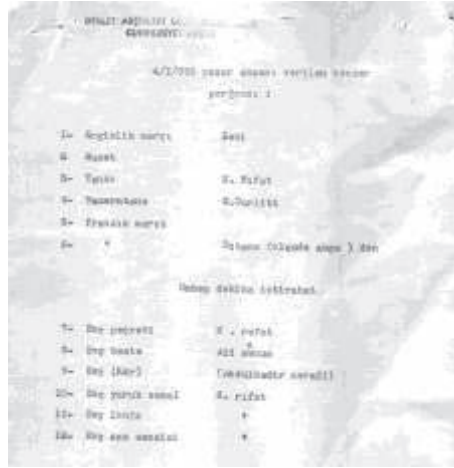
Belge-5'te yer alan 1935 yılı çalışma raporunda konserler verildiği, çocuklar için müzikli eğlenciler yapıldığı, bandonun artık törenleri şereflendirecek bir hale geldiği, keman ve piyano derslerinin devam ettiği halkevi salonunda müzik öğretmeni tarafından verilen solo konser, halka



milli marşların hep bir ağızdan söylettirildiği, müzik ile ilgili konferanslar verildiği, kız ve erkeklerden oluşan bir koronun konser verdiği, halk türküleri notalarının tespiti çalışmalarının başlatıldığı gibi bilgiler ışığında 1935 yılında Çorum Halkevinin gerçekleştirmiş olduğu müzik faaliyetleri özetlenmektedir.



*Sünnet şöleninde Çorum Halkevi Bandosu*



*Belge-6*

1936 yılında verilen bu konserde yarı yarıya batı müziği ve Türk Müziği icrasının yapıldığı Belge-6’te görülmektedir. Peşrevler Arap-Acem müziği olarak görülüyor ve eleştiriliyor. Fakat 1936 yılında Peşrev ve Arap-Acem Musikisi denilen müzik tarzında eserler repertuarlarda yer alıyor.

1936 yılında verilen konferanslar  
altı ayağı :

Tarixi	verilen konferans mevzuu	Kiiler tarafından verildi
1 5/1/1936	Zehirli Easlar	İlk okul öğretmenleri Hüseyin
2 9/1/1936	"	"
3 13/1/1936	"	"
4 20/1/1936	İnkilâp konusunu	İkinci okul öğretmenleri Hüseyin
5 28/1/1936	İnkilâp konusunu	"
6 11/2/1936	Çorum şairleri	İlk okul öğretmenleri Hüseyin
7 23/2/1936	Musik hakkında	Orta okul öğretmenleri Hüseyin
8 27/2/1936	Buğalar	Hüseyin Ozan
9 28/2/1936	Hal İnkilâbı	Hüseyin Ozan
10 28/2/1936	"	"
11 28/2/1936	"	"
12 28/2/1936	Hal devri	Hüseyin Ozan
13 2/3/1936	uçukun faydaları ve	Hüseyin Ozan
14 22/3/1936	hava tahliyesi	Hüseyin Ozan
15 2/4/1936	(Hegel estetiğine göre	Hüseyin Ozan
16 2/4/1936	genel eserler	Hüseyin Ozan
17 2/4/1936	Zehirli Easlar	Hüseyin Ozan
18 2/4/1936	"	"
19 2/4/1936	"	"
20 2/4/1936	Tifo hastalığı	Hüseyin Ozan
21 2/4/1936	İnkilâp ve artarın	Hüseyin Ozan
22 2/4/1936	Regimin	Hüseyin Ozan

Belge-7

Çorum Halkevinde sadece musiki icrası değil aynı zamanda halkı bilgilendirmek için konferanslarda tertip edilmiştir. Aşağıda yer alan belgede ortaokul müzik öğretmeni Hüseyin Ozan'ın musiki hakkında vermiş olduğu konferans Belge-7'da bunu göstermektedir.

C. H. F.  
Çorum Halkevi Müzik Bölümü  
Sıra No: ...

Değerli öğretmenlerim,  
Böylece altı aydır...

1 - 5/1/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

2 - 9/1/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

3 - 13/1/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

4 - 20/1/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

5 - 28/1/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

6 - 11/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

7 - 23/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

8 - 27/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

9 - 28/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

10 - 28/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

11 - 28/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

12 - 28/2/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

13 - 2/3/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

14 - 22/3/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

15 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

16 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

17 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

18 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

19 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

20 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

21 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

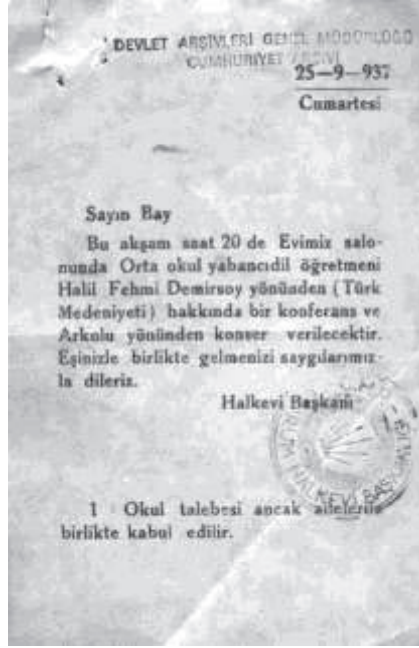
22 - 2/4/1936 tarihinde öğretim yılı başında öğretim görevleri dağıtılarak müzik öğretmenleri Hüseyin Ozan tarafından verilmiştir.

Belge-8

Belge-9

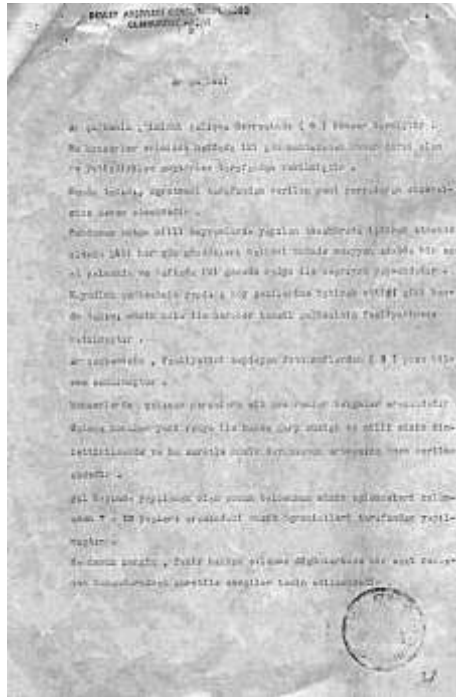
1936 yılındaki birinci ve ikinci altı aylığa ait raporda verilen konserler ve bando ile ilgili çeşitli bilgiler Belge-8 ve Belge-9'de verilmektedir.





Belge-12

Çorum Halkevi tarafından çeşitli programlar ya da önemli günler sebebiyle programlar düzenlediği ve bu programlarda musiki etkinliklerinin yapıldığı davetiye, ya da program afişlerinde geçmektedir. (Belge-12)



Belge-13



*Çorum Halkevi kurslarına katılan keman kursu öğrencileri ve Müzik Öğretmeni Sadi Leblebioğlu*

1937 yılında Çorum Halkevi tarafından yazılan bir raporda (Belge-13) ar şubesinin keman dersi alan öğrenciler tarafından ikinci çalışma devresinde 8 konser verdiği, bando takımının çalışmalarına devam ettiği, köy gezilerine bandonun da katıldığı, halka radyo ile garp müziği ile birlikte milli müziklerinde müzik duygusunun arttırılması için dinletildiği, bazı programlarda müzik eğlencelerinin yapıldığı ve bandonun zengin fakir ayrımı yapmadan düğünlerde 1 saat bulunduğu yazılmıştır.



*Belge-14*



*Belge-15*

30 Mart 940 tarihinde halkevlerinin yıl dönümlerinin kutlanmalarında Türk Müziği büyüklerinin zamanlarını yaşatabilecek olan müzik bestelerinin talep edildiği bir tezkere yazılmış ve bu tezkereye cevap olarak C.H.P. Genel Sekreterliğinden yazılan cevapta Halkevlerinin muhtelif musiki ihtiyaçlarını karşılayacak plak ve notaların gönderileceği yazılı bulunmaktadır. (Belge-14)

11 Aralık 1941 tarihinde C.H.P. Genel Sekreterliğinden talep edilen bir yazıda (Belge-15) Çorum Halkevinin bir musiki öğretmeni ihtiyacı olduğu ve bu ihtiyacın giderilmesi için gereken tahsisatın ayrılması gerektiği yazılmaktadır.





Belge-22 ve Belge-23’de Sungurlu Halkevi İdare Kurulu Başkanlığı tarafından 6 Mayıs 948 tarihinde C.H.P. Genel Sekreterliği Yüksek Makamının yazmış olduğu buyruğa cevap olarak 24 Mayıs 948 tarihinde yazılan belgede Sungurlu’da müzik faaliyetleri açısından durumun pek iç açıcı olmadığı, on parça bando sazı, bir cümbüş, bir keman, farklı meslek dallarından bando üyeleri olduğu, müzik çalışmalarına ayrılan paranın ancak bozulan sazların tamirine yettiği, çalışmalara katılanlara tahsisat olmadığı ve parasızlıktan dolayı çalışma yapılamadığı, öğretmen olmadığı belirtilmektedir.

### **Halkevlerinin Kapatılması**

Türkiye genelinde faydalı çalışmalar yapmasına rağmen, Tek Parti dönemi kuruluşu olan halkevlerinin durumu II. Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte sarsılmaya başlar. 7 Ocak 1946’da Demokrat Partinin faaliyete başlaması, halkevi çalışmalarında önemli bir gerilemeye yol açar. Çünkü daha önce CHP saflarında ve halkevlerinde çalışan birçok bilim ve siyaset adamı, Demokrat Partiye geçmiştir. Her ne kadar CHP yöneticileri, halkevlerinin siyaset dışı bir kurum olduğunu söyleseler de bu kurumların daha çok CHP ve CHP’ye yakın teşekküllerin toplantılarına sahne olması ve belli bir partinin yan kuruluşu görüntüsünden kurtulamaması yüzünden halk, zamanla halkevlerinden uzaklaşmaya başlar. CHP’nin 17 Kasım 1947’de toplanan 7. Büyük Kurultayı’nda halkevleri meselesi ele alınmış, Prof. Fahrettin Kerim Gökay başkanlığında bir komisyon kurulmuş, ancak bu kurultayda halkevlerinin bağımsız bir kurum haline getirilmesi yolunda bir adım atılamamıştır. (C.H.P. YEDİNCİ BÜYÜK KURULTAY TUTANAĞI, 1948) Öte yandan bilindiği gibi halkevleri ilk açıldığında, faaliyetlerine Türk Ocakları binalarında başlamıştı. 10 Mayıs 1949’da yeniden açılan Türk Ocakları kendi binalarına halkevlerinin kanun dışı yollarla el koyduğunu ileri sürerek bu binaları geri ister. Bu arada halkevi bütçeleri de sorun olmuş, önceleri belediye ve özel idare bütçelerinden sorunsuz bir şekilde ayrılan ödenekler, 1946’dan sonra belediye meclislerinde büyük tartışmalardan sonra alınabilmiştir. 14 Mayıs 1950’de Demokrat Partinin ezici bir çoğunlukla iktidara gelmesiyle, halkevlerinin durumu tamamen sarsılmış, Demokrat Parti ödenek yokluğu gerekçesiyle 18 Haziran 1950’de ilk olarak Londra Halkevi’nin faaliyetlerini durdurmuştur. Bu tarihten sonra kamuoyunda halkevleriyle ilgili tartışmalar daha da artmıştır. Nitekim Demokrat Parti milletvekilleri tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulan “*Halkevlerinin ve Bazı Halk Partisi Gayri Menkullerinin Hazineye İadesi Hakkındaki Kanun Lâyihası*” 9 Ağustos 1951 tarihinde açık oylamaya sunulmuş ve lâyiha, mecliste bulunan 365 milletvekilinden 362’sinin olumlu oyuyla geçmiştir. Yasa 11 Ağustos 1951 tarihli *Resmî Gazetede* yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Bu yasa sonucunda halkevleri binalarına ve binalardaki mallara resmen el konulduğu ve bunlar hazineye iade edildiği için halkevleri de fiilen çalışamaz hale gelmiş, başka deyişle kapanmıştır. Burada halkevlerinin kuruluşunun yasayla değil de talimatnameyle yapılmış olmasının kapanmayı kolaylaştıran bir etken olduğunu belirtelim. Halkevlerinin kapanmasına yol açan önemli etkenlerden birisi de o devirdeki parti çekişmeleri, daha açık bir ifadeyle CHP yetkililerinin bu kurumları partinin bir yan kuruluşu gibi görerek elden çıkarmak istememeleri veya bağımsız bir kuruluş haline getirmede isteksiz davranmış olmalarıdır. (ÖZSARI)

### **SONUÇ**

Mustafa Kemal Atatürk, Katı bir batı müziği hayranı olmaktan öte, Türk müziğinin gelişimini tamamlayamadığına inanıyordu.

Batı müziğinin öğrenilmesi ve bu müziğin halkın kendi müziği ve nağmeleriyle sentezlenmesini böylece milli bir Türk müziğinin oluşmasını planlıyordu. Osmanlıda başlayan batılılaşma süreci Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, Osmanlıda saraydan dışlanan halk müziği, Cumhuriyette halka öğretilecek saray musikisi, halk müziği karışımına dönüşmüştü. Batı müziği, halk müziği ile birlikte halka öğretilmeli ve yeni bir sentez oluşturulmalı idi. Halk sanatta kültürde devrimin değerleri doğrultusunda şekillenmeli Osmanlıda sarayda başlayan süreç, Cumhuriyette halka yayılarak yaşam tarzı haline getirilmeli idi. Bunları sağlayabilecek bir kuruma ihtiyaç vardı. Bunu sağlayabilecek en önemli eğitim kurumları halkevleri olmuş kapatılana kadar da bunu gerçekleştirmiştir. Tek parti döneminin halka açılan kapıları olan halkevleri Tek Partili dönemin bitmesiyle CHP’nin bir şubesi olarak görülmesi amaçlanan işlevini kaybetmesine sebep olmuştu. Artık sadece bir partinin



ideolojilerinin halka aktarılmasını sağlayan araçlar olarak görülmekte idi. Batılılaşma, medeniyet, modernleşme kavramları ile yola çıkılmış fakat uygulamada pek planlanan olmamış, batı ile doğu arasında yeni bir sentez meydana gelmiş, bazı ön yargılarla yaklaşılın Türk Müziğimiz, ideolojik yaklaşımlar sebebiyle Cumhuriyet döneminde alaturka müziğin yasaklanması ile bir fetret dönem yaşamıştır. Halk müziği desteklenmiş, tasavvuf müziği arap-acem müziği olarak görülmüştür. Enstrümanları batı, müziği türk olan bir müzik türü ortaya çıkmıştır. Anadolu'nun süzgecinden geçmeyen, Anadolu'nun özümsemediği bir müziğin başarılı olamayacağı kanıtlanmıştır.

#### KAYNAKÇA

AKHAN, Nadire Emel; YILMAZ, Durmuş; AKHAN, Nadire Emel (Süntar).(2011) İlk Dönem Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri “Konya Halkevi Örneği”. Karadeniz Araştırmaları, ISSN 1304-6918. Erişim Adresi: <<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/karadearas/article/view/5000052451>>. Erişim Tarihi: 31 Aug. 2016 doi:<http://dx.doi.org/10.17782/ka.47201>.

AKSOY, Bülent, (1986) Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları

AKTAŞ, Elif, ÖZDEMİR, Yavuz, (2011) Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15 (2)

ARIKAN, Zeki (1999) *Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi*. VI/23 261-281. Atatürk Yolu Dergisi Dizini Cilt IV, Sayı 23

C.H.P. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi. (1940). Ankara.

*C.H.P. Yedinci Büyük Kurultay Tutanağı*, Ankara:1948, ss. 199-202.

*C.H.P. Yurt Gezisi Resim Sergisi*, Ankara:1944.

*Cumhuriyet Gazetesi*, 5 Eylül 1936

ÇAĞLAR, Tunçay, (2009) Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalar, Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

ÇOLAKOĞLU SARI, Gözde., (2014) 19.Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi 18(1), Nisan 2014

ÇORUMLU DERGİSİ, (1938-1946 Yılları Arası), (2009) Yayına Hazırlayan: İrfan Yiğit, Çorum Belediyesi Kültür Yayını, Çorum

DRANAS, Ahmet Muhip (1941)*Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri*, Ankara:C.H.P. Halkevleri ve Halkodalari, Ankara:1944.

İLYASOĞLU, Evin, (1989) Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, Cumhuriyetin Sesleri, İstanbul

KUNT, Metin, AKŞİN, Sina., TOPRAK, Zafer, ÖDEKAN, Ayla., YURDAYDIN Hüseyin G. (1997) “Türkiye Tarihi III”- Osmanlı Devleti 1600-1908, Cem Yayınevi: İstanbul.

MARDİN, Şerif (2002). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları: İstanbul

ÖZSARI, Mustafa, Erişim Tarihi:17.09.2016 <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>

SERTEL, Savaş, Bingöl Halkevi Ve Faaliyetleri (1936-1951) Tarih ve Gelecek Dergisi • Yıl: 2 (Nisan 2016) • Cilt. 2 • Sayı: 1

“Halkevleri açılacak”, *Milliyet*, nr. 1759, 2 Kânunusâni/Ocak 1931,.

“Gazi Hazretleri Türk Ocaklarının vazife ve vaziyetlerini bir defa daha işaret buyurdular”, *Milliyet*, nr.1793, 5 Şubat 1931.

## ANADOLU-TÜRK KENTİ GELENEKSEL EL SANATLARI AYDIN İLİ ÖRNEĞİ

Saadet Nihal COŞKUN

Okt., Adnan Menderes Üniversitesi. Aydın Meslek Yüksekokulu

### ÖZET

Bu çalışma, Anadolu-Türk Kenti Geleneksel El Sanatları Aydın ili Örneği olarak sınırlandırılmıştır. Aydın İli ve ilçelerinde bulunan, geçmişten günümüze süregelen kültürel miras olan geleneksel el sanatları Anadolu öncesi Türk kültürünün üzerindeki etkileri bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca, tarihi kentler ve dokuların, kültürel peyzajların, anıtsal yapıların, sivil mimari örneklerin ve arkeolojik alanların da bu anlamda çok önemli değerler olduğu muhakkaktır. Ancak en az onlar kadar dil, gelenek, görenek, el sanatları, sikke, elyazması kitap, semboller, edebiyat, yemek, müzik, dans, ritüeller gibi yaşayan değerler de kültürel mirasın önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Kaybolan veya kaybolmaya yüz tutan geleneksel el sanatları, aynı zamanda kültürün de yok olması anlamına gelmektedir. Bu nedenle çalışmanın amacı, Aydın ilindeki geleneksel el sanatlarının geleceğe aktarılmasında bir kaynak oluşturmaktır.

### GİRİŞ

Anadolu'nun Türk-İslâm kolonizasyon sürecinin, fethedilen kentlerde asker ya da yönetici sınıflar olarak yerleşen Türkler ile süreç içinde zanaatkâr ve tüccar ya da dini sınıflar olarak kentlere yerleşen Türkler olmak üzere iki farklı sosyal ve kültürel aşamada gerçekleştiği görülmektedir. (Özcan 2006).

Geleneksel el sanatları ortak kimlik ve aidiyet duygusu gibi özellikleri ile kendini gösteren kültürel mirasın bir unsurudur. Sahip olduğu güzellikleri ile geçmişten günümüze büyük bir birikime, zenginliğe sahiptir. Kültürel miras ise; insanoğlunun, toplumların ve toplumu oluşturan kültür gruplarının varlığının, kimlik, kültür, tarih ile ilgili somut ve soyut değerlerin, sürekliliğinin kanıtıdır. Günümüzde yaşanan teknolojik değişim, günlük hayatta kullanılan araç ve gereçlerin hızlı bir şekilde değişimini de beraberinde getirmiştir. Genel anlamda geleneksel el sanatları, bu değişimden etkilenmiş ve önemini yitirmeye başlamıştır. Artık değerini kaybetme, yok olma tehlikesi altında olan geleneksel el sanatlarının korunması ve bu alanda farklı çalışmaların ortaya konması gerekmektedir. Bu çalışmada Aydın İli geleneksel el sanatları ve ustaları ele alınmıştır. Çalışma da verilerin toplanması için alan araştırması, yerinde gözlem, kaynak kişi görüşmesi ve literatür taraması yapılmıştır.

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Geleneksel el sanatları; denetim mekanizmalarına ilişkin kurumsal örgütlenme eşliğinde kuşaklar arası aktarılan yazılı sözlü ve görsel bilgi birikimine dayalı olarak, emek yoğun gerçekleştirilen, yöreye özgü zanaat iş kolları olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle bakılırsa; sosyal ve kültürel devrim sürecinde geçmişten günümüze dek uzanan sosyal yaşama ilişkin halıcılık, demircilik, kunduracılık, kuyumculuk, dokumacılık vb. el emeğine dayalı farklı kapsam ve içerikte, küçük ölçekli ekonomik faaliyet alanlarıdır (Ölmez 2008, Etikan 2008). Geleneksel Türk el sanatları ise, ülkemizin kültür seviyesinin aynasıdır ve dünden bugüne insanlarımızın duygularını, sanatsal beğenilerini aktarma aracı olmuştur. Aynı zamanda toplumumuzun yaşam seviyesini, üretildikleri dönemin özelliklerini, diğer bir deyişle geçmişten günümüze tarihimizi yansıtmaktadır. Toplumun yapısına göre oluşmuş, yöresel özellikler gösteren, etnografik değerler taşıyan, çoğu sanatsal boyutta ve işlevsel olan, halk tarafından üretilen, kullanılan, alınıp satılan, bugün üretimi gelir getirebilen ürünleri içerir (Öztürk 1994, Sözen 1998).

### GELENEKSEL EL SANATLARI, AYDIN ÖRNEĞİ

Aydın İli Ege Bölgesi'nin güneybatı kesiminde ve kıyı Ege bölümündedir. Kentin ekonomisi zeytinyağı, sabun ve dokuma sanayinin yanında incir ve pamuk üretimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Aydın ve çevresinde, binlerce yıl öncesinin görkemli uygarlıklarından kalan, önemli antik kentler yer almaktadır. Tarih boyu büyük medeniyetlerin beşiği olmuştur ve birbiri ile karışan kültürlerin izlerini taşımaktadır. İnsanların gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkmış, doğa şartları, yaşayış özellikleri ve iklim gibi etkenlerle çeşitlilik göstermiş olan el sanatları Aydın ve çevresinin önemli kültürel

özelliklerindedir. Aydın İli ve çevresinde en belirgin geleneksel el sanatları: İğne oyaları, kıl dokumacılık, demircilik, nakış, toprak seramik yapımcılığı, semer ve eğer yapımcılığı, hasır dokumacılığı, dericilik, yorgancılık, basma ve körüklü çizme yer almaktadır. Süregelen gelenekleri arasında “Gencer” diye adlandırılan, dini bayramların 2. gününde kurulan Çarşı ve Deve Güreşleri hala güncelliğini korumaktadır. Gencer’in özelliği; gençlerin tanışması ve birbirleri ile evlenecek eş bulması için sağlanan bir ortam olmasıdır. Nazilli, Yenipazar, Kuyucak ilçelerinde günümüzde geleneksel olarak devam etmektedir. Söke-Ortaklar beldesinde deve güreşinin de geleneksel bir halk eğlencesi olarak hala varlığını koruduğu söylenebilir. Aydın ilinde Dokuma, İğne oyası, Çömlekçilik, Körüklü Çizme, Dericilik, ve kıl Çadır >Dokumacılığı belirgin el sanatları örnekleridir.

AYDIN ÖRNEĞİNDE GELENEKSEL EL SANATLARI ANALİZİ			
İLÇE	ÜRETİMİ AZALAN (KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ) GELENEKSEL EL SANATLARI	ÜRETİMİ DEVAM EDEN (YAŞATILAN) GELENEKSEL EL SANATLARI	SANATINI İCRA EDEN SANATKAR VE BU ALANDA ÇALIŞAN USTA ÖĞRETİCİLER
Kuşadası Efeler Çine	Sandalet yapımı, Mesh yapımı (Sandalet: Yazlık ayakkabı türü. Mesh: İnce deriden yapılan, ayağı tamamen saran bir çeşit patik)	Terlik ve Ayakkabı Yapımı	Mustafa Karpuzcu, Mehmet Karpuzcu, Selami Çalım, İsmail Mumcu, Memduh Ece, Mehmet Gülseren, Kazım Yılmaz, Dursun Kuşuksız, Nihat Kırdal Ergün Bakar Kamuran Yücel Yusuf Salkım
Merkez İncirliova Söke		Körüklü Çizme (Efe çizmesi )	İhsan Taş (Ahi) Kemal Erkan Zeki Avcı Serkan Gündüz
Karacasu Germencik Efeler	Hasır Dokumacılığı:( bitkisel liflerin dokuma teknikleri uygulanarak ürün elde edilmesi.)		Kadriye Kızıl Hediye Şen Müjgan Var Mehmet Keskin Ali Yanar

Bu Bildiri Poster Bildiri Olarak Sunulmuştur.

<p>Karacasu Sultanhisar Çine Söke Germencik Efeler Koçarlı Köşk</p>	<p>Kalaycılık-Bakırcılık (Kalay: bakır kap kacağın toz nışadır yardımcıyla parlatılıp temizlenmesi işlemi.)</p>		<p>Selahattin Küçükafacan Ali Yasak Şükrü Çırpan Selahaddin Demirel Şükrü Ali Korkmaz Aydın Alkış Yüksel Akkaya Salih Topaloğlu Ahmet Karabağ Osman Salık</p>
<p>Karacasu Köşk</p>	<p>Keçecilik: (yün, kıl ya da pamuğun ıslak ortamda çiğnenip dövülerek liflerinin birbirine kaynamasıyla elde edilen ürünleri yapan sanat dalı)</p>		<p>Hüseyin Cengiz İsmail Kelep Mehmet Tuna</p>
<p>Karacasu, Kuyucak, Çine, Söke, Sultanhisar, Efeler Germencik, Karpuzlu Köşk (Başçayır Köyü)</p>	<p>Nalbantlık( at, eşek, katır gibi binek ve hizmet hayvanlarının toynaklarına koruma amacıyla nal çakma zanaatı )</p>		<p>Mustafa Akyol, Hüseyin Kunt, Durmuş Yanar, Halil Pandır, Turgut Aydın, Mehmet Kutlu, Hurşit Ülker, Mehmet Çivici, Mehmet Ali Menekşe, Mustafa Beydağ, .Ali Perçiner Selim Çakar</p>
<p>Kuşadası, Buharkent, Bozdoğan, Koçarlı</p>		<p>Tenekecilik (Tenekecilik ince galvenizli saçların işlenmesi işidir.)</p>	<p>Erdoğan Sünnetçi, Coşkun Bilir, Mehmet Mercan, Mehmet Çelen</p>
<p>Karacasu Efeler Köşk (Kızılcayer Köyü)</p>	<p>Semercilik (Semer: Beygir, katır, eşek gibi hayvanların sırtına yük bağlamak bazense binmek için kullanılan, ağaç bir iskeletin sazla doldurulmuş, yük bağlamak ve binek hayvanına rahat binmek için kullanılır. Bunu yapan kişilere semerci denir)</p>		<p>Ahmet Özsrı Muzaffer Özsrı Niyazi Dilek İlhan Kayaoğlu Ahmet Ziyet Orhan Çerezcioğlu Mehmet Öztürk</p>

Karacasu Nazilli	Bez Dokumacılığı(keten, ipek, pamuk ve yün, malzemelerin kendi ham maddesi ile dokunması işlemidir.)		Hülya Ünal, İsmail Kelep Zeynep Kutlu
Kuşadası		Etamin İşleme( kendinden karleri olan kumaşın çarpı şeklinde renkli iplerle desenlenmesi)	Yüksel Kaplan
Nazilli, Efeler		İğne Oyası Yapımı (Türk danteli olarak bilinir. İpek	Fatma Emirdağ, Yeliz İnan, Candan Özgen
Nazilli Köşk	İpek Boyama		Şevki Tuncer
	Mekikli Dokuma Halı dokumacılığı		Şerife Özdemir Perihan Tuna
Karacasu Köşk (Keten yeri Köyü)	Saraçlık: (koşum ve eyer takımları yapan veya satan ya da deri, bavul, çanta yapan kimseye verilen isim)		Mustafa Yapucu, Nedim Sevim Yüksel Yalçın
Karacasu- Karpuzlu	Süpürge Yapımı ( bitkisel liflerle yapılan ev temizle aracı)		Halit Özen, Mustafa Seven
Nazilli- Germencik		Tel Kıрма İşleme (örtü üzerine telle yapılan işleme)	Nilgün Sezgin, Mualla Şaşırtan, Zeynep Kara
Efeler Söke Umurlu	İngiliz Külot Pantolon Dikimi (Efe'ler in Giydiği pantolona verilen isim)		Mehmet Morallı/Umurlu, Ahmet Çiçek Zeki Avcıoğlu Mustafa Avcıoğlu
Efeler Karacasu Sultanhisar, Koçarlı, Kuyucak		Yorgancılık- Hallaçlık (pamuklari kabartan , tozunu alan kisi )	İzzet Karaz, Hatice Çetinkaya, H.İbrahim Küçükkonuklar, Bülent Güngör, Ercan Sarı, İbrahim Karadayo,

			Erdal Yağcıoğlu, Rifat Akcan, Mehmet Kaya
Karacasu		Toprak İşleri Yapımı (El Yapımı Çömlek, Testi vb.) Çömlekçilik - Testicilik	Süleyman Sertkaya, (Ahi) Ali Bardak, Emin Kirişçi Murat Altınçöp Ahmet Altınçöp Hamdi Kirişçi Niyazi Altınçöp Bülent Kirişçi Yılmaz Donduran Sinan Osan Bahri Osan Mehmet İlgili Bülent Selçuk Süleyman Gülgün İbrahim Alaca ve Oğulları Muzaffer Sayal Yaşar Sayal Selehattin Öztürk ve oğulları Mutlu Kocabıyık Hüseyin Kocabıyık Hüseyin Akkın Serkan Türk
Karacasu		Kanaviçe İşleme (Renkli küçük çarpılardan desenler oluşturma şeklindedir. Etaminden farkı, kanaviçenin düz kumaş üzerine işlenmesidir.)	Aysel Ertaş
Germencik	Davul Yapımı		Hüsen

Bu Bildiri Poster Bildiri Olarak Sunulmuştur.

	Ney Yapımı (müzik aleti)		Zurnacıoğlu Coşkun Sezer Taşçı
Efeler	Örgü İşleri Yapımı		Müjdat Özörten, Emriye Yıldırım
		Sayacılık (deri ve kumaş parçalarını işleyerek ayakkabıların "saya" adı verilen yumuşak üst kısmını yapma işidir )	İbrahim Kızılkaya, Osman Naz, Osman Delgeç
Efeler Çine, Karacasu		Sıcak Demir İşleri (demiri işleme sanatıdır. En yaygın süsleme ferforje denilen süsleme çeşididir.)	Sayım Mentеш Ahmet Demiröven, Celal Çelikel, E.Mustafa Akduman, Ali Orta
Efeler	Şapkacılık (Şapka yapma sanatı)		İsmail İçli
Karacasu Kuşadası	Vaketa ve Sahtiyan Deri İşlemeciliği (işleniş çeşidine göre isim alan deri çeşitleri) Deri Tabaklama (işleme)		Erol Tezcan, Mesut Tezcan, Halil Kanbak, Nadir Tabak Adil Tabak Sami Tezcan Harun Kabasakal Mehmet Onbeş Adil Kanbak Salih Tuğrul Kutucu, Hasan Fehmi Yücel
Bozdoğan		Kilim dokumacılığı	Hasan Görer, Sezgin Kahraman

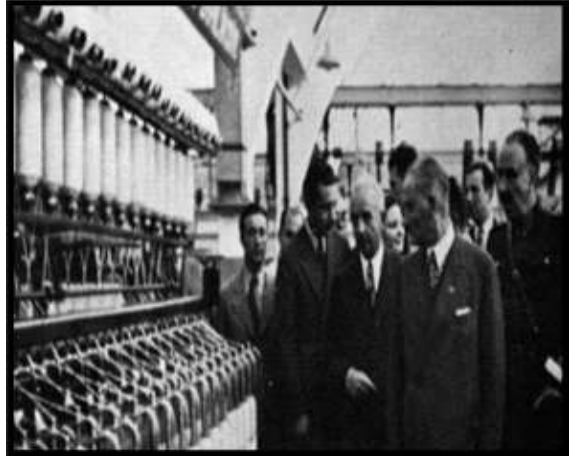
## AYDIN İLİNDE GÖRÜLEN EN BELİRGİN EL SANATLARI

### BASMA—DOKUMA

Anadolu Türk kültüründe çok önemli yerlerde bulunan dokumacılık teknolojinin gelişmesiyle makineleşmeye yerini bırakmıştır tüm ülkemize Nazilli basması olarak adını duyuran Nazilli basma sanayi fabrikası bölgenin ekonomik sosyal ve kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Nazilli

*Bu Bildiri Poster Bildiri Olarak Sunulmuştur.*

Sümerbank Basma Fabrikası, Cumhuriyetin Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın ilk önemli eseridir. Devlet eliyle kurduğu ilk Türk basma fabrikasıdır. Ancak küreselleşme ve rekabet koşullarının ağırlaşması nedeniyle devamlılığını sürdürememiştir (Coşkun 2007, Dilek 2007).



## İĞNE OYASI

Aydın ili ve çevresinde başlıca çeyiz ögesi olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu niteliği ile özellikle bayanların rağbet ettiği bir giyim aksesuarı ve süs eşyası olarak kullanılmakta olup mendil, tütün ve para kesesi ya da cep saati kılıfında süsleme ve prestij unsuru olarak erkekler tarafından da kullanılmaktadır.



## ÇÖMLEKÇİLİK

Aydın ili, Karacasu çömlekçiliğini farklı kılan ise yöreye özgü olan kırmızı toprağın getirdiği koyu kırmızı renkli olması ve içinde zararlı kimyasalları barındırmamasıdır. Günümüzde Karacasu ilçesinde 37 adet seramik ocağı bulunmaktadır, babadan oğula geçen bu meslekte aile fertleri çok küçük yaşlarda torna başına oturup çamura şekil vermeyi öğrenmektedir.





## KIL ÇADIR

Geçmişten günümüze Yörük çadırı olarak da adlandırılan kıl çadırı binlerce yıldır Yörüklerin ve göçebelerin yurdu olmuştur. Kıl çadırların; kubbeli , otağ, oba ve şemsiye gibi türleri vardır. Kıl çadır dokumacılığı özellikle Aydın İli, Bozdoğan İlçesi'ne bağlı Kızılcıca ve Dutağaç köylerinde yapılmaktadır.



## DERİCİLİK

Aydın İlinde dericilik Karacasu İlçesi'nde yaygındır. Dericiliğin hammaddesi olan palamudun bolca yetişmesi ilçede tabakhanelerin açılmasını mümkün kılmıştır. Tamamen yöreye özgü olan vaketa deri üretimi yapılmaktadır. Özellikle "Bodrum Sandaleti" diye nam salan sandaletlerin derileri Karacasu'da üretilmekte ve ülke geneline gitmektedir.



## KÖRÜKLÜ ÇIZME

Aydın denilince akla gelen önemli unsurlardan biri de zeybekliktir. Bölgenin oyun türü zeybektir. Efe çizmesi adı ile anılan körüklü çizme eski zamanlar da köy ağaları ve zenginler tarafından giyilen bir çizmedir. Heybet ve asaletin simgesi olan çizmelerin orijinali 7 körüklüdür. Bu yedi körük Ege Bölgesi'ndeki yedi ili temsil eder. Çizme yürüme esnasında “gıcırdar” bu ses sayesinde efenin geldiğini duyan kişilere “dosta güven düşmana korku” mesajını taşımaktadır.



## SONUÇ ve ÖNERİLER

Yüzyıllar içerisinde toplumların değişmesi, sanayi ve teknolojinin getirdiği yenilikler, ticari kaygıların artması, minimum maliyetle maksimum mal üretimi sağlanması, el sanatlarının günümüz ihtiyaçlarını yeterince karşılayamaması ve usta-çırak ilişkisinin bozulması vb. sebepler, geleneksel el sanatlarının işlerliğini kaybetmesi ve gelecek kuşaklara aktarılamamasında başlıca etkenler olarak sayılabilir. Nitekim emek yoğun icra edilen farklı sanat kolları, üretim teknolojiindeki gelişmeler ile yerini fabrikasyon üretime bırakmaktadır. Dolayısıyla, geçmiş birikime dayanan teknik bilgi ve beceri usta-çırak ilişkisinin bozulması ile geleneksel el sanatları hızla kaybolmaktadır. Anadolu-Türk kentlerinde aynı tür faaliyetlerle uğraşan esnaf ve zanaatkarların ortak mekânlarda örgütlendiğini, bu yönüyle çarşı ve pazarların mekânsal ve işlevsel açıdan uzmanlaşma gösterdiği bilinmektedir. (Özcan 2010). Günümüzde de bir milletin kültür seviyesini, sosyal hayatını, zevk ve yaşam tarzını yansıtan geleneksel el sanatları ürünlerini sahiplenmek sergilemek ve gelecek kuşaklara birer kültürel miras olarak bırakmak gerekmektedir. Ayrıca, taşınabilir kültür varlıkları içinde yer alan el sanatları ürünlerinin korunması restorasyonu ve müzelerde sergilenmesi çalışmalarına önem verilmelidir.

## KAYNAKLAR

- ÖZTÜRK, İsmail (1994). Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş, Ürün Yayınları, Ankara.
- SÖZEN, Metin (1998). Geleneksel Türk El Sanatları, Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- ÖZCAN, Koray (2006). “Anadolu’da Selçuklu Kentler Sistem ve Mekânsal Kademelenme”, ODTÜ MF Dergisi, 23(2), 21-61.
- ÖZCAN, Koray (2010). “Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti: Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri”, Bilig Dergisi, 55, 193-220.
- ÖLMEZ, Nurhan ve ETİKAN, Semiha (2008). “Kavramsal Açından El Sanatları Sorunsalı”, Birinci Ulusal El Sanatları Sempozyumu, GÜ Türk El Sanatları Araştırma Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara.
- YÜCEER, Halime ve ÇELİK, Sema. (2008). “Aydın Yöresi İğne Oyalarının Giysi Tasarımında Kullanılması”, Birinci Ulusal El Sanatları Sempozyumu, GÜ Türk El Sanatları Araştırma Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara.
- COŞKUN, S. Nihal ve DİLEK, Aylin (2007). “Karacasu’da Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Dokumacılık Öyküsü”, I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi, Konya

## SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



















**UGS**  
2019  
26-28 EYLÜL 2016

ULUSLARARASI  
GEÇMİŞTEN GELECEĞE  
SANAT SEMPOZYUMU VE SERGİSİ





**UGS**

26-28 EYLÜL 2016

2016

ULUSLARARASI  
GEÇMİŞTEN GELECEĞE  
SANAT SEMPOZYUMU VE SERGİSİ

**Bildiriler Kitabı**