



UAGESSS

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SERAMİK CAM BÖLÜMÜ

**ULUSLARARASI SEMPOZYUM VE SERGİ
ANADOLU'NUN GELENEKSEL EL SANATLARI
"SANATÇI VE ZANAATKAR BULUŞMASI"**

**INTERNATIONAL SYMPOSIUM AND EXHIBITION
TRADITIONAL CRAFTS OF ANATOLIA
"ARTIST AND CRAFTSMEN MEETING"**

08-10 SEPTEMBER 2021

SAMSUN / TURKEY

BİLDİRİLER KİTABI PROCEEDINGS



ONDOKUZ MAYIS UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS



KÜNYE

Editörler

Doç. Dr. Tamer ASLAN & Doç. Dr. Tarık YAZAR

Yardımcı Editörler

Arş. Gör. Serap BEDEL ÖZEK
Arş. Gör. Ece Büşra ERYILMAZ
Arş. Gör. Pelin ÖZTÜRK

Bildiriler Kitabı Tasarımı

Arş. Gör. Mehmet Hakan MAMUŞ

Sempozyum Kurumsal Görsel Kimlik Tasarımı

Doç. Dr. Tarık YAZAR

İletişim Kurulu

Arş. Gör. Serap BEDEL ÖZEK
Arş. Gör. Pelin ÖZTÜRK
Arş. Gör. Ece Büşra ERYILMAZ
Arş. Gör. Hüseyin UZUNTAŞ
Arş. Gör. Mehmet Hakan MAMUŞ
Arş. Gör. Kemal AYDIN
Aslıhan TURNA
Derya AYDIN

İletişim

anadolusanatsamsun@gmail.com

ISBN

978-625-7464-15-4

Telif hakkı © 2021 İksad yayınevine aittir. Tüm hakları saklıdır. Bu yayının hiçbir bölümü, kritik metinlerde yer alan kısa alıntılar, telif hakkı yasaının izin verdiği incelemeler ve diğer ticari olmayan kullanımlar dışında, yayıncının önceden yazılı izni olmaksızın, fotokopi, kayıt veya diğer elektronik veya mekanik yöntemler dahil olmak üzere herhangi bir biçimde veya herhangi bir yolla çoğaltılamaz, dağıtılamaz veya iletilemez.

İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Yayınları®

(Yayıncının Lisans Numarası: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

ABD: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

Yayın etiği kurallarına uymak yazarın sorumluluğundadır.

İksad Yayınları – 2021©

İKSAD ULUSLARARASI YAYINLAR

www.iksadyayinevi.com

www.iksadinstitute.org

TAG

Editor

Assoc. Prof. Tamer ASLAN & Assoc. Prof. Tarık YAZAR

Assistant Editors

Res. Asst. Serap BEDEL ÖZEK
Res. Asst. Ece Büşra ERYILMAZ
Res. Asst. Pelin ÖZTÜRK

Book of Proceedings Design

Res. Asst. Mehmet Hakan MAMUŞ

Symposium Corporate Visual Identity Design

Assoc. Prof. Tarık YAZAR

Communication Committee

Res. Asst. Serap BEDEL ÖZEK
Res. Asst. Pelin ÖZTÜRK
Res. Asst. Ece Büşra ERYILMAZ
Res. Asst. Hüseyin UZUNTAŞ
Res. Asst. Mehmet Hakan MAMUŞ
Res. Asst. Kemal AYDIN
Aslıhan TURNA
Derya AYDIN

Contact

anadolusanatsamsun@gmail.com

ISBN

978-625-7464-15-4

Copyright © 2021 by iksad publishing house All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law.

Institution of Economic Development and Social Research Publications®

(The Licence Number of Publisher: 2014/31220)

TURKEY TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is the responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

İksad Publications – 2021©

İKSAD INTERNATIONAL PUBLICATIONS

www.iksadyayinevi.com

www.iksadinstitute.org

ÖNSÖZ



Prof. Dr. Yavuz ÜNAL
Rektör

Değerli Katılımcılar

Yaklaşık olarak yarım asırlık tecrübesiyle yapılanmasını büyük ölçüde tamamlamış olan Ondokuz Mayıs Üniversitesi, eğitim konusundaki rehberlik görevini kültür, sanat ve bilimsel etkinliklerle de sürdürmektedir. Yurtiçi ve yurt dışından olmak üzere çok farklı coğrafi bölgelerden öğrencilerin tercih ettiği üniversitemiz, bu özelliğiyle de çok zengin ve çok renkli kültürlerin bir arada olduğu dünya çapında bir yapıya sahiptir. Gençlerimizin geleceğine yön verdiğine ve vereceğine inandığımız bu türden etkinliklerin üniversitemiz bünyesinde gerçekleşmesinden duyduğum memnuniyeti belirtmek isterim.

Günümüzde el sanatları olarak nitelendirdiğimiz, el ile yapılan üretimler, toplumların kültürel kimliklerinin mirasları ve temsilcileri olarak, sanatın geleceğine yön veren veya şekillenmesinde etkisini sürdüren, ustaların disiplinler arası çalışmaları olmuşlardır. Sanayi devrimiyle başlayan makineleşme ve tüketime yönelik seri üretimler elbette el sanatlarını olumsuz etkilemiş, geleneksel yöntemlerin terk edilmesinde etkili olmuştur. Küçük esnaflar veya zanaatkarlar yok olmayla yüz yüze gelmişlerdir. Endüstrileşme sonrası el sanatlarında yaşanan niteliksizlik sanatın değerini ve önemini sorgulatır duruma getirmiştir. William Morris ve John Ruskin'in önderliğinde The Arts and Crafts (Güzel Sanatlar ve El Sanatları) hareketiyle, sanat ve el sanatlarını birleştirme çabaları, zanaatkarları yeniden değerli kılmış ve el işçiliğinin sanat ve zanaatın güzelliğine estetiğine kattığı değerini farkındalığının artmasında yeniden etken olmuştur.

Artık el sanatlarının sanat mı yoksa zanaat mı olduğu gibi kısır tartışmaların sona ermesi gerekmektedir. Sanat varsa İnsan vardır veya insan varsa sanat vardır. İlk insandan bu yana sanatın üslup, üretim felsefesi veya tekniklerinde değişkenler olmuştur, ancak değişim göstermeyen tek unsur sanatın ve zanaatın üreticisi insandır. Anadolu geleneğinde ustanın erdemli bir duruşu ve tavrı vardır. Usta-çırak gibi ilişkilerde karşılıklı sevgi, saygı ve ahlaki değerlerin sanatına yansması çok önemlidir. Anadolu kültüründe "usta" olmak kolay değildir. Sanatkar mesleğinde yaptığı işin inceliklerini belirli bir hiyerarşi içerisinde (yiğit-yamak-çırak-usta gibi) öğrenirken aynı zamanda ahlaki değerleri ve insan olmanın felsefi değerlerini de öğrenir. Bunun önemi, sanatın evrensel boyutlarda temsil gücünün doğru kullanılması ve sanatın özellikle bize, bizim kültürümüze dair özelliklerinin korunması ve yaşatılması anlamını taşımaktadır. İşte, tam da burada Uluslararası Anadolu'nun Geleneksel El Sanatları "Sanatçı ve Zanaatkar" Buluşması: sempozyum ve sergisinin önemi, bizim kültürümüzün ve geleneklerimizin yaşatılması ve geleceğe aktarılmasında el sanatları sanatçılarımızın gösterdikleri çabanın ve ne kadar değerli işler yaptıklarının karşılığıdır. Bunu çok önemsiyoruz.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Cam Bölümü tarafından koordine ve Sinop İl Kültür Turizm Müdürlüğü'nün paydaş olduğu bu etkinlik, Türkiye ve UNESCO'nun listelerinde yer alan Geleneksel Türk El Sanatları içindeki alanlarla ilgili tüm üniversitelerimizden akademisyenler, öğrenciler, somut olmayan kültürel miras taşıyıcıları, el sanatları dernekleri, araştırmacılar, sanatçı ve zanaatkarlarla ustaların bir araya geldiği oldukça geniş bir alana hitap etmiştir.

Akademik çalışmaların yanı sıra, hiçbir hiyerarşinin yer almadığı bu etkinlikte; usta-akademisyen-öğrenci-mektepli ve alaylının bir araya gelebildiği, bilgi ve tecrübenin paylaşıldığı; bize dair sevgi, saygı, hoşgörü çerçevesinde içten ve samimi duygularla yeni dostluk bağlarının kurulduğu veya tazelenildiği bir çalışma olmuştur. Diğer bir yönüyle de özellikle Türk El Sanatları alanında kayıtlı veya kayıt dışı olarak çalışmalar yapan sosyal medya aracılığıyla bireysel çalışmalarını sergileyen yerel sanatçılarla, bu alanlarda çalışan usta sanatçıların buluşmasına vesile olmuş, sanatçı ve ustalarımızın kendilerini, çalışmalarını ve buldukları yörenin tanıtımlarını yaparak tüm katılımcılara ve Geleneksel Türk El Sanatlarına yarar sağlaması bu sempozyumun ana hedefini oluşturmuştur.

Bu anlamda, UAGESSS Uluslararası Anadolu'nun Geleneksel El Sanatları "Sanatçı ve Zanaatkar" Buluşması: Sempozyum ve Sergisinde Sempozyum düzenleme kurulu başkanı Doç. Dr. Tamer Aslan ve Sempozyum Düzenleme Kurulu nezdinde emeği geçen herkesi tebrik ediyorum.

70 akademisyen-usta ve öğrencinin kaleme aldığı 50 bildirinin çevrimiçi sözlü sunumunu yapan ve 103 sanatçı-usta-akademisyenin 120 farklı eseriyle çevrimiçi gerçekleştirildiği serginin başarıyla tamamlanmasına katkı sağlayan tüm katılımcıları kutluyor ve teşekkür ediyorum.

Saygılarımla

PREFACE



Prof. Dr. Yavuz ÜNAL
Rector

Dear Participants,

Ondokuz Mayıs University, which has almost completed its formation with nearly half-century experience, has had its educational guidance with cultural, artistic, and scientific activities. Our university preferred by students from many different geographical regions, both from Turkey and abroad, has a world-embracing characteristic, where very rich and diverse cultures come together. I would like to express my gratitude and satisfaction because of aforementioned activities in our university which are said to have a greater role in shaping the future of the young.

Today, handmade products expressed as handicrafts have been the interdisciplinary works of craftsmen that may shape the future of art as the heritage and representatives of the cultural identities of the communities. Mechanization and mass production starting with the Industrial Revolution have affected handicrafts in a negative way, and been effective in abandoning traditional methods. Small retailers or artisans have been threatened with extinction. The lack of quality in handicrafts after the industrialization has made the value and importance of art questionable. Efforts to combine art and crafts with The Arts and Crafts Movement, led by William Morris and John Ruskin, has again made artisans valuable, and raised handicraft awareness in the beauty of art.

The vicious debates as to whether crafts are an art or craft must be over. If there is art, there is a man, or if there is a man, there is art. There have been numerous variations in the style, production philosophy, or techniques of art since the ancient times, but the only thing that does not change is man, the producer of the arts and crafts. In the Anatolian tradition, the craftsman has a virtuous posture and manner. Reflection of mutual love, respect, and moral values on art is very important in master-and-apprentice relationships. Being a "master" in Anatolian culture is not that easy. While the artist learns the ropes at his job in a certain hierarchy (as youngster-assistant-apprentice-master), he also learns the moral and philosophical values of being human. It means that the power of representation of art in universal arena is required to be used correctly, and the features of art concerning our culture need to be preserved and kept alive. Therefore, We attach great importance to The International Symposium of Anatolian Traditional Handicrafts "Artists and Craftsmen" Union which is said to be a reward for the efforts of our handicraft artists and the valuable work they have done in keeping our culture and traditions alive and transferring them to the future.

This event has been organized and coordinated by the Department Ceramics-Glass in the Faculty of Fine Arts at Ondokuz Mayıs University, and Sinop Provincial Directorate of Culture and Tourism has been the stakeholder of the organization. It has also reached a wide audience of academicians, students, representative carriers of intangible cultural heritage, handicraft associations, researchers, artists, craftsmen and masters from all the universities related to the fields of Traditional Turkish Handicrafts included on the lists of Turkey and UNESCO.

In addition to academic studies, this event with no hierarchy exist, has brought together the masters-academicians-learners-students and the laymen, sharing their knowledge and experience, establishing and rebuilding ties of new intimate friendship with sincere feelings within the framework of love, respect and tolerance. Moreover, this organization has led to the meeting of local artists working in the field of Turkish Handicrafts, either registered or unregistered, and exhibiting their individual works through social media, and master artists working in these fields. The main goal of this symposium is to introduce our artists and masters themselves, their work and the region they are in, and to benefit all the participants and Traditional Turkish Handicrafts.

Thus, I would like to congratulate Assoc. Prof. Tamer Aslan, Chair of International Anatolian Traditional Handicrafts "Artists and Craftsmen" Meeting Symposium Organizing Committee, and all those who have made contributions to the Symposium.

I would also like to congratulate and express my sincere gratitude to all the participants on the successful completion of this online exhibition in which both 50 oral presentations have been delivered by 70 academicians, artisans, students, and 120 different works of 103 academicians, artisans, and students.

Best Regards

KURULLAR

Onursal Başkan

Prof. Dr. Yavuz ÜNAL Ondokuz Mayıs Üniversitesi Rektörü

Onur Konuğu

İsmail BÜTÜN UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi - Çanakkale Seramik

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Doç. Dr. Tamer ASLAN Seramik Cam Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Tamer ASLAN Seramik Cam Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR Güzel Sanatlar Fakültesi - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Eser EKE BAYRAMOĞLU Deri Mühendisliği - Mühendislik Fakültesi - Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Tarık YAZAR Grafik Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Asst. Prof. Britta KALKREUTER Textile and Design - Herriot Watt University - Scotland - UK
Asst. Prof. Alexandra P. KUJINDZISKI Graphic Design - International Balkan University
Dr. Öğr. Üyesi Fidan TONZA HELVACIKARA Seramik Cam Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Liliya SATTOROVA Art Historian - National Museum - Tataristan
Metin SÜREN Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürü
Öğr. Gör. Seyit Taha BAYDAR Seramik Cam Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Öğr. Gör. Ayşe Nur DANABAŞ Seramik Cam Bölümü - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Öğr. Gör. Mitat KANDEMİR Selçuk Üniversitesi - El Sanatları Derneği Başkanı
Öğr. Gör. Abdulkerim TURKAYA Görsel Sanatlar Eğitimi Bölümü - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yasemin AKBULUT Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Cengiz BATUK Felsefe ve Din Bilimleri - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ali TOMAK Grafik - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan SAĞLAM Mimarlık Fakültesi - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR El Sanatları - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Eser EKE BAYRAMOĞLU Mühendislik Fakültesi - Deri Mühendisliği - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma YETİM El Sanatları - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Emine KOCA Moda Tasarımı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Sinem ŞANLI Geleneksel Türk Sanatları - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. S. Gonca TELLİ İİBF - Pazarlama - Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. Aysen SOYSALDI Tekstil Tasarımı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ Geleneksel Türk El Sanatları - Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım - Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Özlem ALP Temel Sanat Eğitimi - Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Metin EKER Resim - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ali SEYLAN Grafik - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

COMMITTEE

Honorary President

Prof. Dr. Yavuz ÜNAL Rector of Ondokuz Mayıs University

Honored Guest

İsmail BÜTÜN UNESCO Living Human Treasure - Çanakkale Ceramic

Symposium Organization Committee President

Assoc. Prof. Tamer ASLAN Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University

Symposium Organization Committee

Assoc. Prof. Tamer ASLAN Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR Faculty of Fine Arts- Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. Eser EKE BAYRAMOĞLU Leather Engineering - Ege University
Assoc. Prof. Tarık YAZAR Graphic - Ondokuz Mayıs University
Asst. Prof. Britta KALKREUTER Textile and Design - Herriot Watt University - Scotland - UK
Asst. Prof. Alexandra P. KUJINDZISKI Graphic Design - International Balkan University
Asst. Prof. Fidan TONZA HELVACIKARA Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Dr. Liliya SATTOROVA Art Historian - National Museum- Tataristan
Metin SÜREN Sinop Provincial Director of Culture and Tourism
Lecturer Seyit Taha BAYDAR Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Lecturer Ayşe Nur DANABAŞ Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Lecturer Mitat KANDEMİR Selçuk University - Handicraft Association President
Lecturer Abdulkerim TURKAYA Ankara Music and Fine Arts University
Yasemin AKBULUT Bearer of Intangible Cultural Heritage

Science Committee

Prof. Dr. Cengiz BATUK Philosophy and Religious Sciences - Ondokuz Mayıs University
Prof. Dr. Ali TOMAK Graphic - Ondokuz Mayıs University
Prof. Dr. Hakan SAĞLAM Faculty of Engineering - Ondokuz Mayıs University
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR Handicrafts - Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. Eser EKE BAYRAMOĞLU Leather Engineering - Ege University
Prof. Dr. Fatma YETİM Handicrafts - Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. Emine KOCA Fashion Design - Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. Sinem ŞANLI Traditional Turkish Arts - Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. S. Gonca TELLİ Marketing - Doğu University
Prof. Dr. Aysen SOYSALDI Textile Design - Ankara Hacı Bayram Veli University
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ Traditional Turkish Arts - Ahi Evran University
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN Preservation and Restoration of Cultural Assets - Ankara University
Prof. Dr. Özlem ALP Basic Art Education - Ankara University
Prof. Dr. Metin EKER Painting - Ondokuz Mayıs University
Prof. Dr. Ali SEYLAN Graphic - Ondokuz Mayıs University

Prof. Dr. Valida PASHAYEVA	Tekstil ve Moda Tasarımı - Atatürk Üniversitesi	Prof. Dr. Valida PASHAYEVA	Fashion and Textile Design - Atatürk University
Prof. Dr. Ziyadxan ALİYEV	Bakü - Azerbaycan Devlet Ressamlar Akademisi	Prof. Dr. Ziyadxan ALİYEV	Azerbaijan State Academy of Painters
Prof. Dr. Sadıqov Samir QİSMET	Bakü - Azerbaycan Devlet Ressamlar Akademisi	Prof. Dr. Sadıqov Samir QİSMET	Azerbaijan State Academy of Painters
Prof. Dr. Sevil Sadıxova YUSİF	Bakü - Azerbaycan Devlet Ressamlar Akademisi	Prof. Dr. Sevil Sadıxova YUSİF	Azerbaijan State Academy of Painters
Prof. Dr. Yeralin K. YERALİLİ	Design and Education - Akhmet Yassawi University	Prof. Dr. Yeralin K. YERALİLİ	Design and Education - Akhmet Yassawi University
Prof. Dr. Emine NAS	El Sanatları Tasarımı ve Üretimi - Selçuk Üniversitesi	Prof. Dr. Emine NAS	Handicrafts Design and Manufacture - Selçuk University
Asst. Prof. Britta KALKREUTER	Textile and Design - Herriot Watt University	Asst. Prof. Britta KALKREUTER	Textile and Design - Herriot Watt University
Asst. Prof. Alexandra P. KUJINDZISKI	Graphic Design - International Balkan University	Asst. Prof. Alexandra P. KUJINDZISKI	Graphic Design - International Balkan University
Dr. Liliya SATTOROVA	Art Historian - National Museum	Dr. Liliya SATTOROVA	Art Historian - National Museum
Dr. Gulzinat YELDİYAR	Design and Education - Akhmet Yassawi University	Dr. Gulzinat YELDİYAR	Design and Education - Akhmet Yassawi University
Dr. Jazuli A. MOENİB	Faculty of Arts and Designs - UNS Sebelas Maret University	Dr. Jazuli A. MOENİB	Faculty of Arts and Designs - UNS Sebelas Maret University
Honorary Prof. V. John SUNDAR	Central Leather Research Institute - Anna University	Honorary Prof. V. John SUNDAR	Central Leather Research Institute - Anna University
Angela BURNS	Fashion and Textile Design - University of Ulster, Belfast	Angela BURNS	Fashion and Textile Design - University of Ulster - Belfast
Lecturer Maila KAOS	Leather Arts - Pallas University of Applied Sciences	Lecturer Maila KAOS	Leather Arts - Pallas University of Applied Sciences
Doç. Dr. Tamer ASLAN	Seramik Cam - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Assoc. Prof. Tamer ASLAN	Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Doç. Dr. Tarık YAZAR	Grafik - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Assoc. Prof. Tarık YAZAR	Graphic - Ondokuz Mayıs University
Doç. Dr. Engin GÜNEY	Resim - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Assoc. Prof. Engin GÜNEY	Painting - Ondokuz Mayıs University
Doç. Dr. Elif ŞENEL	Resim - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Assoc. Prof. Elif ŞENEL	Painting - Ondokuz Mayıs University
Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU	Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım - Ankara Üniversitesi	Assoc. Prof. Feryal SÖYLEMEZOĞLU	Conservation and Restoration of Cultural Heritage - Ankara University
Doç. Dr. Gülizar ÇELEBİLİK	El Sanatları - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Assoc. Prof. Gülizar ÇELEBİLİK	Handicrafts - Muğla Sıtkı Koçman University
Doç. Dr. Haldun ŞEKERCİ	El Sanatları Tasarımı ve Üretimi -Dumlupınar Üniversitesi	Assoc. Prof. Haldun ŞEKERCİ	Handicrafts Design and Manufacture -Dumlupınar University
Doç. Dr. Mine CAN	El Sanatları - Kocaeli Üniversitesi	Assoc. Prof. Mine CAN	Handicrafts - Kocaeli University
Doç. Dr. Zeynep BALKANAL	Geleneksel Türk Sanatları - Bolu Abant İzzet Baysal	Assoc. Prof. Zeynep BALKANAL	Traditional Turkish Arts - Bolu Abant İzzet Baysal University
Doç. Dr. Şölen KİPÖZ	Moda ve Tekstil Tasarımı - İzmir Ekonomi Üniversitesi	Assoc. Prof. Şölen KİPÖZ	Fashion and Textile Design - İzmir Ekonomi University
Dr. Öğr. Üyesi Fidan TONZA HELVACIKARA	Seramik Cam - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Asst. Prof. Fidan TONZA HELVACIKARA	Ceramic and Glass - Ondokuz Mayıs University
Dr. Öğr. Üyesi Sadık ŞENER	Endüstriyel Tasarım - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Asst. Prof. Sadık ŞENER	Industrial Design - Ondokuz Mayıs University
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ	Grafik - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Asst. Prof. Özlem AYVAZ TUNÇ	Graphic - Ondokuz Mayıs University
Dr. Öğr. Üyesi Hülya DEMİR	Grafik - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Asst. Prof. Hülya DEMİR	Graphic - Ondokuz Mayıs University
Dr. Öğr. Üyesi Erkan LİKOS	Endüstriyel Tasarım- Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Asst. Prof. Erkan LİKOS	Industrial Design - Ondokuz Mayıs University
Dr. Öğr. Üyesi Emel ERKAPLAN	El Sanatları - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Asst. Prof. Emel ERKAPLAN	Handicrafts - Ankara Hacı Bayram Veli University
Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan TURAN	Geleneksel Türk Sanatları - Kafkas Üniversitesi	Asst. Prof. Aslıhan TURAN	Traditional Turkish Arts - Kafkas University
Dr. Ceylan SEBİK GÜNDÜZ	Resim - Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Dr. Ceylan SEBİK GÜNDÜZ	Painting - Ondokuz Mayıs University

SEMPOZYUM PROGRAMI SYMPOSIUM PROGRAM

1.GÜN DAY

8 Eylül / 8 September – Çarşamba / Wednesday (Local Time in Turkey 10.00)

- **Açılış Töreni** Opening Ceremony

- **Sergi Açılışı** Exhibition Opening: gsfgaleri.omu.edu.tr

- **Sergi Link** Exhibition Link: <https://gsfgaleri.omu.edu.tr/2021/09/05/uagess-sanal-sergi/>

- **Moderatör** Moderator: Doç. Dr. Tamer ASLAN

- Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı Doç. Dr. Tamer ASLAN tarafından yapılan Açılış töreni; T.C. Kültür ve Turizm Bakanı, Sayın Mehmet Nuri ERSOY Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürü Sayın Okan İBİŞ'in sempozyuma gönderdikleri kutlama telgraflarının okunmasıyla başladı.

- **Açılış Konuşmaları** Opening Speeches:

Prof. Dr. Yavuz ÜNAL	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Rektörü - Onursal Başkan
İsmail BÜTÜN	UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi - Çanakkale Seramik - Onur Konuğu
Prof. Dr. Cengiz BATUK	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Rektör Yardımcısı - Bilim Kurulu Başkanı
Dr. Serkan Emir ERKMEN	Kültür ve Turizm Bakanlığı - Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Daire Başkanı
Prof. Dr. Ali TOMAK	Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı
Cemal AYDIN	Saraciyeler Sanayiciler Derneği Başkanı
Metin SÜREN	Sinop İl Kültür Turizm Müdürü
Doç. Dr. Tamer ASLAN	Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Doç. Dr. Tarık YAZAR	Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Sempozyum Sergi Düzenleme Başkanı

1.Oturum (Açılış Oturumu) Opening Session

8 Eylül / 8 September 2021 - Çarşamba / Wednesday (Local Time in Turkey 14:00)

Oturum Başkanı Chairman: Filiz ADIGÜZEL

Türk Kozmolojisinin ve Mitolojisinin Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemelerine Etkileri 14.15 - 14.30
The Effects of Turkish Cosmology and Mythology on The Decorations of Sivas Divriği Ulu Mosque and Hospital
Kıfayet ÖZKUL

Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı'sında 'Minyatür'e Dair Betimlemeler 14.30 - 14.45
Narration of 'Miniature' in Orhan Pamuk's My Name is Red
Filiz ADIGÜZEL

Süretten Sirete: El Hamra Sarayı Duvar Bezemelerinde Fraktalite 14.45 - 15.00
From Form to Essence: Fractality on The Wall Decorations of The Alhambra Palace
Serpil UYSAL

Somut Olmayan Kültürel Miras Unsurlarının Disiplinlerarası Çalışmalara Konu Edilirliğinin İncelenmesi: Ebru Sanatı Örneği 15.00 - 15.15
Examination of The Subjects of Intangible Cultural Heritage to Interdisciplinary Studies: The Case Of Ebru Art
Turgut TÜRKOĞLU & Erdem BAYDENİZ

Van-Hakkari Yöresinde Görülen Yeni Kilim Desenlerinden Örnekler 15.15 - 15.30
Examples of New Kilim Patterns Seen in The Van-Hakkari Region
Mine TAYLAN

2.Oturum Session

8 Eylül / 8 September 2021 - Çarşamba / Wednesday (Local Time in Turkey 16:00)

Oturum Başkanı Chairman: Melda ÖZDEMİR

Nevşehir Açık Hava Müzelerinde Bulunan Fresklerin Figür İncelemesi 16.15 - 16.30

Figure Examination Of Fresks Found In Nevşehir Open Air Museums
Tamer NACAR

Geleneksel Doğal Boyamacılığın Sürdürülmesinde Doğal Boyama Laboratuvarlarının Önemi 16.30 - 16.45

The Importance of Natural Dye Laboratories in Sustainable Traditional Natural Dye
Hürrem Sinem ŞANLI & Gözde UZGİDİM & Gözde KEMER GÜRİSOY

Bulut Motifinin Tipolojik İncelenmesi ve Türk Sanatlarından Örnekleri 16.45 - 17.00

Typological Examination of The Cloud Motif and Examples from Turkish Arts
Zeynep BALKANAL & Sultan SÖKMEN

Tarihsel Dökümanları Kullanarak Güncel Sanata Değinmek 17.00 - 17.15

Touching Contemporary Art Using Historical Documents
Ayşe KARABEY TEKİN

Karabağ'da Ermeniler Tarafından Tahrip Edilen Müzelerimiz, Dün ve Bugün 17.15 - 17.30

Our Museums Destroyed by Armenians in Karabakh Yesterday and Today
Sahiba ALAKBAROVA

3.Oturum Session

8 Eylül / 8 September 2021 - Çarşamba / Wednesday (Local Time in Turkey 18:00)

Oturum Başkanı Chairman: Zeynep BALKANAL

Harflerin Kalemle Dans Ettiği İçten Bir Yolculuk = Hüsn-ü Hat 18.15 - 18.30

A Heartfelt Journey Where Letters Dance with a Pen= Calligraphy
Meral KINAYTÜRK

Samsun Vezirköprü Yörük Dokumalarında Nakışlar 18.30 - 18.45

Embroidery in Samsun Vezirköprü Yörük Weavings
Coşkun YANAR

El Örgüsü Çorap Geleneği ve Zeynep Gülpınar 18.45 - 19.00

The Tradition of Hand-Knitted Socks and Zeynep Gülpınar
Tahsin BOZDAĞ

Geleneksel Bir İşleme Tekniği Olarak Sarma ve 20.Yüzyıla Ait Dekoratif Sarma Örnekleri 19.00 - 19.15

Sarma as A Traditional Embroidery Technique and Examples of 20th Century Decorative Sarma
Mine CAN

Bafra Zembil Örucülüğü ve Zembil Örne Ustası: Nuran Güngör 19.15 - 19.30

Bafra Zembil Knitting and Zembil Knitting Master: Nuran Güngör
Sultan SÖKMEN & Zeynep BALKANAL

2.GÜN DAY

9 Eylül / 9 September – Perşembe / Thursday (Local Time in Turkey 10.00)

4.Oturum Session

9 Eylül / 9 September 2021 - Perşembe / Thursday (Local Time in Turkey 10:00)

Oturum Başkanı Chairman: Mücahit YILDIRIM

Sivas İlinde Yemeni Sanatı ve Son Temsilcilerinden Bekir Yıldız'ın Çalışmalarının Bir Değerlendirmesi 10.15 - 10.30

Yemeni Art in Sivas and an Evaluation of The Works of Bekir Yıldız, One of The Last Representatives
Fatmagül SAKLAVCI

Geleneğin Ustalarına (Ağaç İşçiliği ve Ahşap Oymacılığı) Samsun'dan Bir Yaşayan İnsan Hazinesi 10.30 - 10.45

A Living Human Treasure Proposal From Samsun to The Masters of The Tradition (Woodworking and Woodcarving): Yüksel Korkmaz
Mücahit YILDIRIM

Ladik'te Yaşayan Kültür Miraslarından Birisi: İğne Oyası <i>One of The Cultural Heritages Living in Ladik: Needle Lady</i> İsmail GELEN & Tarık YAZAR & Şahin ÖRNEK	10.45 - 11.00
Samsun Vezirköprü Yöresinde Nakışlı Çuvalar <i>Embroidery Sacks in Samsun Vezirköprü Region</i> Coşkun YANAR	11.00 - 11.15

5.Oturum Session

9 Eylül / 9 September 2021 - Perşembe / Thursday (Local Time in Turkey 14:00)

Oturum Başkanı Chairman: Eser EKE BAYRAMOĞLU

Vidala Derilere Yaygın Olarak Uygulanan Finisaj Türleri <i>Types of Finishing Widely Applied to Chrome Tanned Upper Leathers</i> Eser EKE BAYRAMOĞLU & Sultan ÇİVİ	14.15 - 14.30
Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan İşlemeli Deri Eserler <i>Embroidered Leather Work in Ankara Ethnography Museum</i> Melda ÖZDEMİR & Emine ODABAŞI	14.30 - 14.45
Deri El Sanatlarında Sürdürülebilirlik <i>Sustainability for Leather Crafts</i> Eser EKE BAYRAMOĞLU	14.45 - 15.00
Deri İşleme Sanatı / Zanaatı Örnekleminde: Sanatın Ustaları & Ustaların Sanatı <i>In The Sample of Leather Processing Art / Craft: Masters of The Art & Art of The Masters</i> Tamer ASLAN	15.00 - 15.15
Deri El Sanatlarında Kullanılan Boyar Maddeler <i>Dyeing Materials Used in Leather Crafts</i> Eser EKE BAYRAMOĞLU & Nilgün KAYAHAN KOLAN	15.15 - 15.30

6.Oturum Session

9 Eylül / 9 September 2021 - Perşembe / Thursday (Local Time in Turkey 16:00)

Oturum Başkanı Chairman: Tamer ASLAN

İşlemeli Keçe Seccadelerde Kullanılan Bazı Motiflerin İslam Sanatında Yeri <i>The Place of Some Motifs Used in Embroidered Felt Rugs in Islamic Art</i> Şerife DOĞAN	16.15 - 16.30
Unutulmaya Yüz Tutmuş El Sanatları; Taş Oyma Sanatı <i>Stone Carving Art; One of The Forgotten Handicrafts</i> Ensar ŞAHİN	16.30 - 16.45
Konya İli Çumra İlçesinde İçeriçumra Mahallesinde Kanaviçe İşlemeleri <i>Canvas Embroidery in İçeriçumra Neighborhood in Çumra District of Konya Province</i> Şerife DOĞAN	16.45 - 17.00

7.Oturum Session

9 Eylül / 9 September 2021 - Perşembe / Thursday (Local Time in Turkey 18:00)

Oturum Başkanı Chairman: Serap ÜNAL

The Grow Bag Using Coconut Coir Waste as Educational Medium for Children <i>Çocuklar İçin Eğitsel Bir Ortam Olarak Hindistan Cevizi Lif Atıklarının Fidan Poşeti Yapımında Kullanımı</i> Jazuli A Moenib	18.15 - 18.30
Giysi Tasarımında Geleneksel ve Kültürel Esinlenme <i>Traditional and Cultural Inspiration in Clothing Design</i>	18.30 - 18.45

Ayşegül PARALI & Müşerref ÇAKIR

İzmir İli Hamam Geleneği ve Hamam Takımları Giyim ve Süsleme Özellikleri <i>Features of Turkish Bath Tradition and The Clothes and Ornaments of Turkish Bath Sets in İzmir Province</i> Feride GÜLER & Yasemin YASA	18.45 - 19.00
--	----------------------

Pişmiş Toprak Kültüründe Zanaatın Sanata Evrilmesi <i>Evolution of Craft Into Art in Terracotta Culture</i> Serap ÜNAL	19.00 - 19.15
---	----------------------

Victoria and Albert Müzesi ve Koleksiyonunda Bulunan Osmanlı Dönemi İznik Seramikleri <i>Victoria and Albert Museum and Ottoman Period İznik Ceramics in Its Collection</i> Ezgi GÖKÇE	19.15 - 19.30
---	----------------------

3.GÜN DAY

10 Eylül / 10 September – Cuma / Friday (Local Time in Turkey 10:00)

8.Oturum Session

10 Eylül / 10 September 2021 - Cuma / Friday (Local Time in Turkey 10:00)

Oturum Başkanı Chairman: Firdevs Müjde GÖKBEL

Türk Hamam Kültürü ve Çini Sanatında Uygulama Örnekleri <i>Turkish Bath Culture and Turkish Ceramic Art Example</i> Ezgi GÖKÇE & Gül TEPE	10.15 - 10.30
--	----------------------

Çanakkale Seramiklerinde Endüstriyelleşme ve Etkileri <i>Industrialization and Its Influences on Çanakkale Ceramics</i> Yeliz SAYDAN & Ergün ARDA	10.30 - 10.45
--	----------------------

Seramik Sanatçısı Seyhan Yılmaz'ın Eserleri ve Seramik Sanatına Katkıları <i>Ceramic Artist Seyhan Yılmaz's Artworks and Contributions to Ceramic Art</i> Fidan TONZA HELVACIKARA & Firdevs Müjde GÖKBEL	10.45 - 11.00
---	----------------------

Selçuklu Dönemi Minai Tekniğinde Üretilmiş Seramiklerde Figür Anlayışı <i>Figure Conception in Ceramics of Minai Technique Produced in Seljuk Period</i> Filiz ADIGÜZEL & Devrim TEKİN TÖMEK	11.00 - 11.15
---	----------------------

Anadolu Mimarisinde Tepe Pencere ve Revzen Kullanımı: Boyabat (Sinop) Latife Matuk Evi Örneği <i>Usage of Dormer and Stained Glass in Anatolian Architecture: Example of Boyabat (Sinop) Latife Matuk House</i> Tamer ASLAN & Aslıhan TURNA	11.15 - 11.30
--	----------------------

9.Oturum Session

10 Eylül / 10 September 2021 - Cuma / Friday (Local Time in Turkey 14:00)

Oturum Başkanı Chairman: Seyit Taha BAYDAR

Çağdaş Seramik Sanatında Fotogerçekçilik <i>Photorealistic in Contemporary Ceramic Art</i> Oya AŞAN YÜKSEL & Buse TINMAZ	14.15 - 14.30
---	----------------------

Balatlar Kilisesi Kazıları: Sinop Bölgesi Antik Cam Bulgular <i>Balatlar Church Excavations: Ancient Glass Findings in Sinop Region</i> Tamer ASLAN & Derya AYDIN	14.30 - 14.45
--	----------------------

Ölüm Gömme Gelenekleri ve Seramik Malzemenin Kullanımı <i>The Traditions of Death Burial and The Use of Ceramic Material</i> Oya AŞAN YÜKSEL & Suna PAŞAOĞLU	14.45 - 15.00
---	----------------------

Geleneksel Ebru Sanatının Sıcak Cam Şekillendirme Yöntemiyle Uygulanması <i>Application of Traditional Ebru Art to Hot Glass Forming Method</i> Seyit Taha BAYDAR	15.00 - 15.15
--	----------------------

Amasis Vazo Resimlerinde Günlük Hayat Betimlemelerinin İncelenmesi <i>Examination of Daily Life Descriptions in Amasis Vase Pictures</i> Ayşe Nur DANABAŞ	15.15 – 15.30
Cam Sanatında Yeni Bir İfade Arayışı: Geleneksel Lületaşının Artistik Kullanımı <i>A New Search for Expression in Glass Art: The Artistic Use of Traditional Meerschaum</i> Serap BEDEL ÖZEK	15.30 – 15.45
10.Oturum Session 10 Eylül / 10 September 2021 - Cuma / Friday (Local Time in Turkey 16:00) Oturum Başkanı Chairman: Tark YAZAR	
Covid 19 ile İlgili Emojilerin Grafik Tasarım Açısından Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Emojis Related to Covid 19 in Terms of Graphic Design</i> Engin UĞUR	16.15 - 16.30
Doğayı Taklit Eden Tasarım Modeli Biyomimikri ve Grafik Tasarıma Yansıması <i>The Design Model Biomimicry Which is Imitating Nature and Its Reflection on Graphic Design</i> Müge CAFEROĞLU	16.30 - 16.45
Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri İlgisinde Kavramsal Düşünme <i>Conceptual Thinking About Graphic Language and Expression</i> Aslı YILMAZ & Tark YAZAR	16.45 - 17.00
Tasarımların Tescil Yolu ile Korunması <i>Protection of Designs by Registration</i> Müge CAFEROĞLU	17.00 - 17.15
Marka Tasarım Sürecinde Ön Çalışma Olarak Eskiz <i>Sketch as Preliminary Study in The Brand Design Process</i> Tark YAZAR & Ertuğrul KARAHAN	17.15 - 17.30
Mitolojik Unsurların Kurumsal Kimlik Tasarımlarında Kullanımı Üzerine Bir İnceleme <i>An Examination on The Use of Mythological Elements in Corporate Identity Designs</i> Şule BAYRAK	17.30 - 17.45

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Türk Kozmolojisinin ve Mitolojisinin Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemelerine Etkileri <i>The Effects of Turkish Cosmology and Mythology on The Decorations of Sivas Divriği Ulu Mosque and Hospital</i> Kifayet ÖZKUL	18	İzmir İli Hamam Geleneği ve Hamam Takımları Giyim ve Süsleme Özellikleri <i>Features of Turkish Bath Tradition and The Clothes and Ornaments of Turkish Bath Sets in İzmir Province</i> Feride GÜLER & Yasemin YASA	236
Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı'sında 'Minyatür'e Dair Betimlemeler <i>Narration of 'Miniature' in Orhan Pamuk's My Name is Red</i> Filiz ADIGÜZEL	36	Victoria and Albert Müzesi ve Koleksiyonunda Bulunan Osmanlı Dönemi İznik Seramikleri <i>Victoria and Albert Museum and Ottoman Period İznik Ceramics in Its Collection</i> Ezgi GÖKÇE	252
Sûretten Sîrete: El Hamra Sarayı Duvar Bezemelerinde Fraktalite <i>From Form to Essence: Fractality on The Wall Decorations of The Alhambra Palace</i> Serpil UYSAL	42	Türk Hamam Kültürü ve Çini Sanatında Uygulama Örnekleri <i>Turkish Bath Culture and Turkish Ceramic Art Example</i> Ezgi GÖKÇE & Gül TEPE	266
Van-Hakkari Yöresinde Görülen Yeni Kilim Desenlerinden Örnekler <i>Examples of New Kilim Patterns Seen in The Van-Hakkari Region</i> Mine TAYLAN	58	Çanakkale Seramiklerinde Endüstriyelleşme ve Etkileri <i>Industrialization and Its Influences on Çanakkale Ceramics</i> Yeliz SAYDAN & Ergün ARDA	280
Nevşehir Bölgesinde Bulunan Fresklerin İncelenmesi <i>Investigation of Frescoes Found in Nevşehir Region</i> Tamer NACAR	82	Seramik Sanatçısı Seyhan Yılmaz'ın Eserleri ve Seramik Sanatına Katkıları <i>Ceramic Artist Seyhan Yılmaz's Artworks and Contributions to Ceramic Art</i> Fidan TONZA HELVACIKARA & Firdevs Müjde GÖKBEL	298
Geleneksel Doğal Boyamacılığın Sürdürülmesinde Doğal Boyama Laboratuvarlarının Önemi <i>The Importance of Natural Dye Laboratories in Sustainable Traditional Natural Dye</i> Hürrem Sinem ŞANLI & Gözde UZGİDİM & Gözde KEMER GÜRSOY	98	Selçuklu Dönemi Minai Tekniğinde Üretilmiş Seramiklerde Figür Anlayışı <i>Figure Conception in Ceramics of Minai Technique Produced in Seljuk Period</i> Filiz ADIGÜZEL & Devrim TEKİN TÖMEK	314
Tarihsel Dökümanları Kullanarak Güncel Sanata Değınmek <i>Touching Contemporary Art Using Historical Documents</i> Ayşe KARABEY TEKİN	108	Anadolu Mimarisinde Tepe Pencere ve Revzen Kullanımı: Boyabat (Sinop) Latife Matuk Evi Örneği <i>Usage of Dormer and Stained Glass in Anatolian Architecture: Example of Boyabat (Sinop) Latife Matuk House</i> Tamer ASLAN & Aslıhan TURNA	330
El Örgüsü Çorap Geleneği ve Zeynep Gülpınar <i>The Tradition of Hand-Knitted Socks and Zeynep Gülpınar</i> Tahsin BOZDAĞ	118	Çağdaş Seramik Sanatında Fotogerçekçilik <i>Photorealistic in Contemporary Ceramic Art</i> Oya AŞAN YÜKSEL & Buse TINMAZ	348
Geleneksel Bir İşleme Tekniği Olarak Sarma ve 20.Yüzyıla Ait Dekoratif Sarma Örnekleri <i>Sarma as a Traditional Embroidery Technique and Examples of 20th Century Decorative Sarma</i> Mine CAN	136	Sinop Bölgesi Balatlar Kilisesi Kazıları ve Antik Cam Bulgular <i>Balatlar Church Excavations and Ancient Glass Findings in Sinop Region</i> Tamer ASLAN & Derya AYDIN	362
Geleneğin Ustalarına (Ağaç İşçiliği ve Ahşap Oymacılığı) Samsun'dan Bir Yaşayan İnsan Hazinesi Önerisi: Yüksel Korkmaz <i>A Living Human Treasure Proposal From Samsun to The Masters of The Tradition (Woodworking and Woodcarving): Yüksel Korkmaz</i> Mücahit YILDIRIM	148	Ölüm Gömme Gelenekleri ve Seramik Malzemenin Kullanımı <i>The Traditions of Death Burial and The Use of Ceramic Material</i> Oya AŞAN YÜKSEL & Suna PAŞAOĞLU	374
Vidala Derilere Yaygın Olarak Uygulanan Finisaj Türleri <i>Types of Finishing Widely Applied to Chrome Tanned Upper Leathers</i> Eser EKE BAYRAMOĞLU & Sultan ÇİVİ	162	Covid 19 ile İlgili Emojilerin Grafik Tasarım Açısından Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Emojis Related to Covid 19 in Terms of Graphic Design</i> Engin UĞUR	386
Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan İşlemeli Deri Eserler <i>Embroidered Leather Work in Ankara Ethnography Museum</i> Melda ÖZDEMİR & Emine ODABAŞI	170	Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri İlgisinde Kavramsal Düşünme <i>Conceptual Thinking About Graphic Language and Expression</i> Aslı YILMAZ & Tarık YAZAR	396
Deri El Sanatlarında Sürdürülebilirlik <i>Sustainability for Leather Crafts</i> Eser EKE BAYRAMOĞLU	188	Tasarımların Tescil Yolu ile Korunması <i>Protection of Designs by Registration</i> Müge CAFEROĞLU	404
Deri İşleme Sanatı / Zanaatı Örnekleminde: Sanatın Ustaları & Ustaların Sanatı <i>In The Sample of Leather Processing Art / Craft: Masters of The Art & Art of The Masters</i> Tamer ASLAN	198	Marka Tasarım Sürecinde Ön Çalışma Olarak Eskiz <i>Sketch as Preliminary Study in The Brand Design Process</i> Tarık YAZAR & Ertuğrul KARAHAN	412
İşlemeli Keçe Seccadelerde Kullanılan Bazı Motiflerin İslam Sanatında Yeri <i>The Place of Some Motifs Used in Embroidered Felt Rugs in İslamic Art</i> Şerife DOĞAN	222		
The Grow Bag Design Using Coconut Coir Waste as Education for Children Creativities <i>Çocuklar İçin Yaratıcılık Eğitimi Olarak Hindistan Cevizi Lif Atıklarının Fidan Poşeti Yapımında Kullanımı</i> Jazuli A Munib	230		

TÜRK KOZMOLOJİSİNİN VE MİTOLOJİSİNİN SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI BEZEMELERİNE ETKİLERİ

THE EFFECTS OF TURKISH COSMOLOGY AND MYTHOLOGY ON THE DECORATIONS OF SİVAS DİVRİĞİ ULU MOSQUE AND HOSPITAL

Kifayet ÖZKUL

Doktora Öğrencisi, Aydın Üniversitesi, ORCID ID 0000-0001-5778-9557
kifayet.ozkul@istanbul.edu.tr

ÖZET

Medeniyetlerin, kültürlerin ve coğrafyaların insanların yaşamına, bakış açısına, hayat tarzına ve sanatsal oluşumuna oldukça büyük etkisi bulunmaktadır. Her ne kadar birbirlerinden etkileşim içerisinde bulunmuş olsalar da her bir kültürün ifade şekli farklıdır ve kendine özgüdür. Kültürlerin ve coğrafyaların bu farklılıkları mimari yapılaşma çehresinde de kendini göstermiştir. Mimarlar ve sanatkârlar tasarım güçlerini kullanarak bu mimari öğeleri birer sanatsal abideye çevirmişlerdir. Mimari öğelerde kurdukları denge, tasarım içerisinde kullanım biçimleri ile tasarımın etkisini ve gücünü artırmışlar, çağının sosyal ve ekonomik durumunu, kendi duygu, düşünce ve içyapılarını eserlerine yansıtmışlardır. Bu çalışmada medeniyetlere ve kültürel farklılıklara ev sahipliği yapmış olan Türkiye’de, Anadolu Selçuklu Dönemine ait olan özel bir bezeme karakteri taşıyan Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası hakkında araştırmalar yapılmış ve yapının mimari özellikleri, dönem özellikleri, işlevsellikleri, bezeme unsurları ve özellikleri araştırılmıştır. Mevcut kültürlerin yapıya etkileri, kullanılan malzemenin yapıya kattığı ruh, görsel kalite açısından önemli olan ölçü, oran, biçim, denge, birlik, renk, gölge, hacim gibi unsurların tüm incelikleri, Türk kozmolojisi ve mitolojisinin bezeme programına etkileri estetiksel açıdan yorumlanarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Mimari, Türk Kozmolojisi, Türk Mitolojisi, Taş işlemeçiliği.

ABSTRACT

Civilizations, cultures and geographies have a great impact on people’s life, perspective, lifestyle and artistic formation. Although they interacted with each other, the expression of each culture is different and unique. These differences of cultures and geographies also showed themselves in the face of architectural construction. Architects and craftsmen have turned these architectural elements into artistic monuments by using their design powers. They have increased the effect and power of design with the balance they have established in architectural elements, the way they are used in design, and they have reflected the social and economic situation of their age, their own feelings, thoughts and internal structures in their works. In this study, researches were made about Sivas Divriği Great Mosque and Hospital, which has a special ornamental character belonging to the Anatolian Seljuk Period in Turkey, which has hosted civilizations and cultural differences, and the architectural features, period features, functionalities, ornamental elements and features of the building were investigated. The effects of existing cultures on the structure, the spirit that the used material adds to the structure, all the subtleties of elements such as size, proportion, shape, balance, unity, color, shade, volume, which are important in terms of visual quality, and the effects of Turkish cosmology and mythology on the decoration program will be analyzed by interpreting them aesthetically.

Keywords: Sivas Divriği Great Mosque and Hospital, Architecture, Turkish Cosmology, Turkish Mythology, Stonework.

GİRİŞ

Türk mimarlık tarihinin, geçmişten günümüze kadar yapılan incelemeler neticesinde, sadece barınma, ibadet, yönetim ve sosyal ihtiyaçları karşılamaya yönelik olmadığı, bununla birlikte kendi inanç dünyasını ve evren tasavvurunu da sanatına yansıttığı görülmektedir. Türklerin gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olarak üç katmanlı evren anlayışı; kurgan olarak adlandırılan mezarlıklarında, çadırlarında, türbe ve kümbetlerinde ve olgunluk seviyesine ulaşan Türk cami mimarisinde görmek mümkündür. Türk mimarlık tarihinin yüzyıllara dayanan, kapsamlı strüktürel ve örtü sistemi çalışmalarından doğmuş olması ve mimarlık tarihinin teknik bir zirvesi olmasıyla birlikte, Türklerin evren düşüncesinin de evrensel bir resmi olması açısından dikkatleri çekmektedir. Bu mimari yapılarda uygulanan tasarımlar, sanatsal faaliyetlerin mimarı olan insanın hayal gücünün yansımalarıdır. Algı ve kavramlar arasında birleştirici olan tasarım, önemli özellikler, ayrıntılar ve konulara dikkati çekmektedir. Denge kavramı olan bir tasarımda; kompozisyon prensipleri kullanılmaktadır. Sanatta görsel dilde ve dengedeki en önemli faktörler; izleyiciden dolayı oluşan görsel algılamadır. Bu durum bireyin içinde bulunduğu ruh ve denge unsurlarına bağlı olarak değişebilmektedir (Oskay, Özkul, Güloğlu, 2020). Sanatkârın düşüncesinin ürünü olan tasarımlarının, bilgisinin, sezgisinin ve yaratıcılığının etkisi ile ortaya çıkardığı ürüne, sanat eseri denilmektedir. Sanat eseri; güzelliğin ifadesidir. Genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesidir (Oskay 1988). Sanatkârın ve mimarın hayal gücünü kullanarak bulunduğu coğrafyaya, kültürel birliktelikleriyle vurmuş oldukları mührün adıdır, Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası. Yapı, 13. yüzyılda, doğu medeniyetinde, tek katlı ve araziye yayılmış külliye şeklinde yapı topluluğu olarak hizmet etmiştir. UNESCO Dünya Kültür Mirası listesinde yerini almış ilk Türk-İslam mimari eseridir. Burada uygulanmış olan Türk kozmolojik ve mitolojik bezeme karakterleri, sembolleri; taşlara işlenen ruhun, çok kültürlülüğün yapıya etkilerinin, bezemelerinde bulunan insan figürleri ve bitkisel motiflerinin birlikte kullanılarak oluşturdukları görsel etkileşimleri, coğrafyanın, kültürel değerlere etkisi ve etkileşimini göstermektedir.

MİTOLOJİ

Mitoloji, belirli bir din ya da kültürdeki insanlık ile evrenin yaratılışı ve doğasını, geleneklerine özgü inanç ve uygulamalarının sebebini açıklamaya yönelik söylemlerin tümüne denmektedir (Öztürk, 2016). Mitlerin ortaya çıkmasındaki önemli faktör özellikle dindir. Dinlerin yarattığı bir mitoloji vardır. Kültürün insanlar arasındaki bağlantısını sağlayan bu önemli unsur doğal olarak kendi sanatını da yaratacaktır. Bu nedenle sanat tarihini çözümleyebilmek için mitolojiyi de bilmek gerekmektedir (Çoruhlu, 2002).

KOZMOLOJİ

Kozmoloji, evren üzerine araştırma yapan bilimin adıdır. Kozmoloji kelimesi Yunanca κοσμολογία (cosmologia, κόσμος [kozmos] düzen, bütün + λογία [logia] söylev) sözcüklerinden türetilmiştir. ¹ Kelime yakın zamana ait olsa da, evrenin tarihi, bilim, felsefe, ezoterizm ve din gibi birbirinden farklı disiplinlerin araştırmalarında konu olmuştur (Yılmaz, 2016). ²

Yüzyıllar boyunca Dünya'nın bütün coğrafyalarındaki kültürlerde, birbirinden farklı şekillerde keşfedilmiştir. Kozmolojinin anlayışı çoğunlukla Din'le iç içe olmuştur. Bunun neticesinde kozmoloji topluluk ve birey bağlamında farklı değerlendirmelere yol açmıştır. Kozmoloji, dinlerin ve mitolojilerin var oluşlarında ve gerçeğin doğasına ait görüşlerinde önemli rol oynamıştır. Evrenin yaratılışı (kozmogoni) ve sona ermesinde (eskatoloji), dinî bağlamda insanın evrendeki konumu ve kimliği bakımından önemli bir yer işgal etmektedir. ³

¹ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji#:~:text=Kozmoloji%20\(evren%20bilimi\)%2C%20bir,logia%5D%20s%3CB6ylev\)%20s%3CB6zc%3CBC%4%9F%3BCnden%20t%3BCremi%5%9Ftir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji#:~:text=Kozmoloji%20(evren%20bilimi)%2C%20bir,logia%5D%20s%3CB6ylev)%20s%3CB6zc%3CBC%4%9F%3BCnden%20t%3BCremi%5%9Ftir.)

² https://www.academia.edu/26267634/T%3BCrk_Kozmolojisi_O%4%9Fuzhan_YILMAZ

³ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji>

TÜRK KOZMOLOJİSİ VE MİTOLOJİSİ

Türk mitoloji tarihi, Türk halklarının inandıkları mitolojik bütününe verilmiş olan addır. Türk halklarının eski ortak inancı olan Tengri inancından ögeler taşımaktan ziyade sosyal ve kültürel temalarla doludur. Bunların bazıları daha sonraları İslâmî ögeler ile değiştirilmiştir. Türklerde kozmoloji anlayışı, tamamen "tanrı" odaklı temeller üzerinde yükselmiş olup, her şey "bir düzen" halinde gelişmiştir. Bu bir düzenin üzerinde ise, ikilik prensibi oluşmuş, tüm yaratılanların zıt enerjiler ile oluştuğu düşünülmüştür. Her şeyin tanrıdan geldiği, ona gidileceği ve evrenin her köşesinde tanrının gücü hissedilmektedir (Yılmaz, 2016).

İnancın ve pratiklerinin köklerini sorgulayarak, bu olguların ve olayların evrenselliğini açıklayan Eliade'ye göre, yeryüzüne araziler, dağlar ve inşa edilmiş olan kentler, yapılar, tapınaklar vb., gökyüzünü sembolize etmektedirler. Yaşanılan dünya göksel bir dünyaya tekabül etmekte ve yeryüzünde uygulanan her eylem gökyüzünde de göksel bir karşılık bulmaktadır (Eliade 1994). Bir başka biçimde ifade edersek, yeryüzündeki yaşamın, gökyüzünde kutsal elemanların bir yansıması olarak kabul edilmekte ve dolayısıyla Türk hükümdarlarının ve ailelerinin Gök Tanrının yeryüzündeki temsilcileri oldukları sayılmaktadır. Türk kozmolojisinde tanrı; gökyüzü, yeryüzü ve ikisi arasında bulunan insanoğlunu yaratmıştır (Ögel, 2014). Türk kozmolojisinde yer ile gök arasında ilahi nitelikte olan ve tüm insanlar üzerinde söz sahibi, merkezi evren olan bir kurum yani devlet düşüncesi yerini almıştır. Bu evrensel devlet meşrutiyeti yaratılıştan kaynaklanmaktadır. Tüm insanların yaratılması ile birlikte, evrensel devlet anlayışı neticesinde bütün dünyaya hükmedecek ve yönetecek bir Türk devleti görüşü de ortaya çıkmıştır (Koçak, Bakır 2019).

BİR TÜRK DEVLETİ; ANADOLU SELÇUKLULARI

Selçuklu Sultanı Alparslan Bizans ordusunu bozguna uğrattıktan sonra Anadolu fethedilmiştir. Bu topraklara tekrar göç eden Türkler, son kez bu coğrafyaya yerleşip kendilerine vatan kılmışlardır. Yeni kurulmaya başlayan bir ülkenin hâkimiyeti, kalıcılığı ve sürekliliği için gerekli olan askeri ve idari teşkilatların kurulması, yönetilmesi ve bunların yanında kalıcı kültür eserlerinin meydana getirilmesi de gerekmektedir (Koca, 2019).

Selçuklular ortaya çıkan iç karışıklıklar ve savaşlar nedeniyle ancak 13. yüzyıldan itibaren imar faaliyetlerine girişmişlerdir. Sultan II Kılıçaslan zamanında merkez Konya olmak üzere oluşan yapılaşma süreci Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın hükümdarlık zamanında doruğa ulaşmıştır (Özkul, 2019). Lakin 13. yüzyıl ortalarında gelişen Moğol istilası, Devletin politik yönden sarsılmasına etken olsa da sanatsal alanda olumsuz bir etkisi olmamıştır. Moğolların istilasıyla birlikte Anadolu'ya Türkistan'dan, Horasan'dan ve Azerbaycan'dan gelen Türkler, Anadolu'da var olan örf ve adetlere, sanatsal ve kültürel alanlara olumlu yönde etki etmiş, katkıda bulunmuşlardır (Öney, 1976). Anadolu Selçuklu sanatı 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl ilk yarısında en güzel dönemini yaşamıştır. Moğol işgalinden sonra sınırlı da olsa, sanat faaliyetlerinin devam ettiği görülmektedir (Durukan, 1998). Anadolu'ya gelmiş olan mimar ve sanatkârlar, tecrübe ve yeteneklerini mimari yapılaşmada ve sanatsal olarak bezeme programlarında ortaya koymuştur (Arık, 2007).

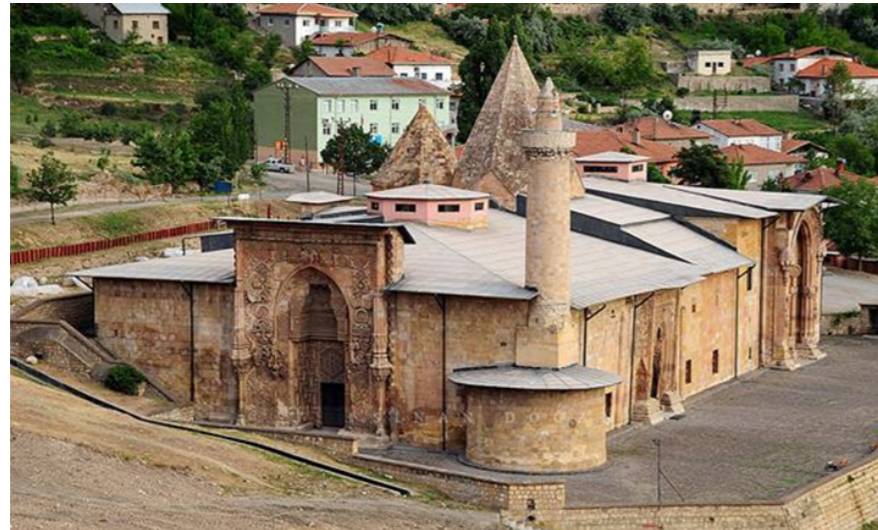
SIVAS DIVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası 1985 yılında Unesco Dünya Kültür Mirası listesinde yerini almış ilk Türk-İslam mimari eseridir (Resim 1), (Özkul, 2020). 1228-1243 yıllarında Divriği Ulu Cami Mengücekli Beyi Ahmed Şah tarafından, Darüşşifası da Ahmed Şah'ın eşi Melike Turan Melek tarafından yaptırılmıştır. Mimar Ahlatlı Muğis oğlu Hürrem Şah'tır. Bitişik nizamda yapılmış olan eser, bir kadın ve erkeğin birlikte yaptırdığı tek eserdir. Mimar Ahlatlı Hürrem Şah da başka bir yerde mimari bir eser yapmamıştır, onun da yapmış olduğu tek ve benzersiz bir eserdir. Yapı, külliye şeklinde uygulanmıştır; darüşşifa, cami, hamam, sundurma, mahkeme, namazgâh, aşhane, konuk evi, musalla, kuyu gibi pek çok yapı

bünyesinde bulunmaktayken, sadece cami ve darüşşifa kısmı günümüze kadar gelmiştir (Özkul, 2020). Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, farklı ve zengin kültürlerin birleşimi ve olağanüstülüğünü anlatan bir sanat ürünüdür (Kuban, 1997).

Divriği'de yaşamış olduğu bölgenin çevre koşullarını aşan mimar ve sanatkar olan Ahmet Şah'ın yardımcılarıyla birlikte, üstün estetik anlayışı, duyarlılıkları ve bezeme programlarının engellememiş olması, bu yapının oluşmasında ve acık müze olarak göz doldurmasında büyük bir etkidir. Mimar ve sanatçısının tüm önerilerini kabul eden baniler Ahmet Şah ve Melike Turan Melek'in sanatsal anlayışı da özel insanlar olduklarının göstergesidir. O dönemde bir Türk beyinin ve hanımının için sanatı ve sanatkarı destekleyen bu kültürel tavra karşı, sanatçı da kültürel birikimini uygulayan usta yaratıcılıkla ortaya koyduğu eserle tavrını sergilemiştir. İçindeki ve dışındaki, özellikle kapılarındaki bezemelerle hayat ağacına benzetilen yapı, aslında cami kısmındaki ibadetiyle ve şifahane kısmındaki insan yaşamına kattıkları ile yaşayan bir hayat ağacını andırmaktadır.

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Anadolu-Türk sanat ortamında karışık gibi görünüyorsa da, aslında birbirinden farklı kültürlerin birleşmesinden dolayı ortaya çıkan olağanüstü bir sanat ürünüdür (Kuban, 1997).



Resim 1: Sivas Divriği Ulu Camii ve Darüşşifa.

TÜRK KOZMOLOJİSİNİN VE MİTOLOJİSİNİN SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİİ VE DARÜŞŞIFASI BEZEMELERİNE ETKİLERİ

Tarih boyunca estetik kaygısı olan mimari, kendi dönemlerinde tek defaya özgü nitelikte ürün vermiştir. Estetik kaygısı, yapının iç ve dış mekânında farklı arayışlar ve uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır (Aydın, 2004).

Kentsel kurguda yapıların cepheleri algılamaalarda etkidir, estetiksel değer ile bir bütün olan görsel kalite ve niteliği de oldukça önemlidir. Özne ve nesnelere farkına varılmasını olanaklı kılan olguyu yani niteliği arttırmak amacıyla, dönemin sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik faktörlerine bağlı olarak mimaride ve bezeme programları gündeme gelmiştir. Mimarlık tarihi boyunca bezemelerde, döneminin imkânları ve teknikleri estetik arayışlar içerisinde duyguları somutlaştıran öğeler olarak uygulanmıştır. Barok, rokoko, art nouveau gibi dönemlerin üsluplarını süsleme özellikleri ile tanımlanmışlardır. Bezeme programlarında malzemenin doğal rengi ve yapısal özellikleriyle; taş,

tuğla, çini, seramik, cam gibi döneme ait malzemelerden yararlanılmıştır, İçü, oran, biçim, denge, birlik, renk gibi unsurların tüm incelikleri düşünülerek kompozisyonlar bütünsel amaçlı olarak uygulanmıştır (Aydın, 2004).

Geçmişte ağırlıklı olarak dini, idari ve eğitime hizmet eden yapılarda görünen ve özel detaylarla cepheye karakter veren bezeme anlayışı vardır. (Hasol, 1993) Bezeme kelime olarak tezyinat anlamına gelmektedir. İzgü, bezemeyi; binanın kurgusal oluşumunda ve yapımında doğrudan bağlantılı olmayan, varlığında zorunluluğu bulunmayan ek unsur olarak tanımlamıştır (İzgü, 1999). Kuban da; yapıdaki ana öğelerin, işlevleri gereği gerekli olmayan, bazen onlarla bir ölçüde karşılaşılabilen boyutlu biçimlerle ve renklerle süslemek olarak belirtmiştir (Kuban, 1992). Tarihi süreç içerisinde, estetiksel kaygılarla yapılan bezemeler; fark edilebilme, ayırt edilebilme, simgeselleşme, zenginleştirme kavramlarıyla özdeşleşen boyutta karşımıza çıkmakta ve yapının özgünlüğünü belirleyen nitelik olmaktadır ki bu nedenle uygulanmıştır. Yapı malzemelerinde tür, üretim yöntemleri, nitelik, boyut ve uygulama teknikleri dönemin imkânları çerçevesinde kullanılmıştır (İzgü, 1999).

İslam sanatlarında süslemeler, geometrik biçimler ve düzenlemelerle soyuta yönelmiştir. Anadolu topraklarında Selçuklulardan günümüze kadar gelen dönemlerde etkilenmelerin sonucunda bina cephelerinde bezemeler yapılagelmiştir. Selçuklularda bezeme mimariye uymuştur, taç kapı, niş, pencere, duvar sınırları, taç kemer gibi mimarinin tanımladığı önemli noktalar vurgulanmıştır (Ögel 2002). Taş malzeme, geometrik, bitkisel motiflerle bezenerek yüzeyler oluşturulmuş, silmelerin, rozetlerin, gül bezeklerin kullanılmasıyla zenginleştirilmiştir. Selçuklu mimarisinde karşımıza çıkan bir bezeme türü de mukarnastır. Mukarnaslar prizmatik elemanların yan yana ve üst üste gelmesiyle geliştirilen bir bezeme türüdür (Ödekan 2002). Kendine özgü bir geometrisi ve teknolojisi ile özel bir detaya sahip olan mukarnas, kullanıldığı yere göre değişkenlik göstererek; örtü, geçiş bölümü, silme ve çerçeve olarak taçlandırma amacıyla uygulanmıştır. Tasarım sürecindeki soyut düşünceler malzemeler aracılığıyla somutlaşmaktadır. Mimari öğede kullanılan malzemeler, uygulama teknikleri ve sahip oldukları dokusal ve görsel özellikler, tasarımın kurgulanmasında önemli rol oynamaktadır (Aydın 2004). Mimarlıkta görsel etkide, bütün ve onu oluşturan tüm parçaların arasındaki ilişki güçlenmekte ve bu olgu, biçimsel estetiksel değerlerle irdelenmektedir. Görsel nitelik, geometrik bir strüktüre indirgenildiğinde, biçim, oranlar, denge, ritim, ölçek, renk, doku, aydınlık ve gölge etkisi/ kütlesi, devinim ile değerlendirilmektedir (Aydınlı 1993). Mimaride bezeme, her dönem güzellik ve estetik amacıyla uygulanmıştır. Cephede uygulanan bezemeler ile mimaride simgesel, iletişimsel, dönemsel olarak ön plana çıkmıştır, dış mekânda en üst seviyede algılanabilme imkânına kavuşmuştur (Özer, 1993).

Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarından biri olan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasında bütün üsluplar birleştirilerek zengin bir bezeme programı oluşturulmuştur. Kozmoloji, mitoloji, inanç sistemi, somut ve soyut ilişkisi, simgesel ve stilize motifler, figürler, gölge oyunları, renk dağılımı, denge gibi kavramlar taç kapılara işlenmiştir (Resim 2-5), (Sakaoğlu, 2017). Taşa işlenmiş bezemelerde, kâinatın varlıklar gözler önüne serilmiştir. Bezemelerin uygulanmış olduğu taç kapılarındaki motifler simetrik olarak görünüyorsa da asimetrik motiflerden oluşmakta ve detayları birbirinden farklı durmaktadır. Yapının iç ve dış mekânlarında binlerce motif uygulanmış ve motifler asla birbirini tekrar etmemiştir. Kâinatın varlıklardan yola çıkılarak, Allah birdir tektir ve tek olanı sever sözü taşa nakşedilmiştir. Taşlara işlenmiş olan motiflerin uygulamaları bittikten sonra, yüzeyleri yağmur suyunu çekmesin diye atkuyruğu ve devetüyüyle fırçalanmıştır (Özkul, 2019). Sivas Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasında dört adet taç kapı bulunmaktadır. Bunlar; Cennet Kapısı, Batı Kapısı, Darüşşifa kapısı ve Şah kapısıdır.



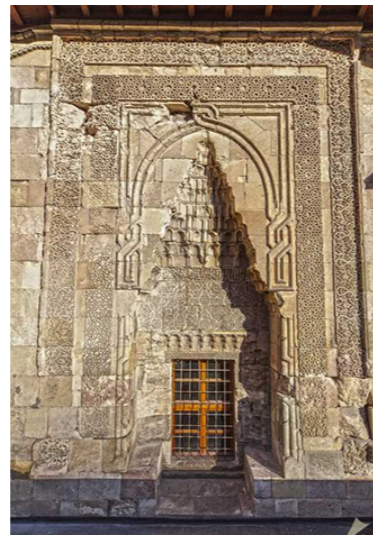
Resim 2: Cennet Kapısı.



Resim 3: Batı Kapısı.



Resim 4: Darüşşifa Kapısı.



Resim 5: Şah Kapısı.

Cennet Kapısı (Kale Kapı, Cümle Kapı, Kible Kapı, Kuzey Taç Kapı)

Cennet Kapısı; Kale Kapı, Cümle Kapı, Kible Kapı, Kuzey Taç Kapı isimleri ile de anılmaktadır. Caminin ana giriş kapısıdır. Cennet kapısı, ahiret âleminin somutlaştırılarak taşla işlenmiş şeklidir. Dini ve fenni ilimler dahi bu kapıda taşla işlemiştir. Hangi sanatı öğrenip yapmak isterseniz isteyin, işin içerisine inanç girince ortaya çıkan eser bambaşka noktaya gelmektedir.

Cennet kapısında, cennet ve cehennem kavramları anlatılmaktadır. Kapının her iki tarafında simetrik gibi görünse de asimetric olarak işlenmiş olan altında ateş yanan kazanlar, Selçuklu'da bolluğun ve bereketin simgesi olan kazanlar mana boyutunda da işlenmiştir. Buradaki anlatıma göre aynı zamanda cehennemi de temsil eden kaynayan kazanlar ve üzerinde hiçbir bezeme yapılmamış, boş bırakılmış yukarı doğru uzanan sütunlar, bu dünyadan hiç bir iyiliği olmamış, insanlığa hiç faydası olmamış, bereketsiz ve kötü insanların gideceği yol olarak ifade edilmiştir. Bu kadar güzelliğin içinde aslında kötülüğe yer yoktur, ancak cenneti arzu eden insanların ona göre hayatlarını şekillendirmeleri aksi halde dopdolmuş bir cenneti değil, bomboş bir cehennemi kazanacaklarını sanatkarlar nazikçe

ifade etmişlerdir. Cennet güzelliklerle dolu, cehennem ise bomboştur denilmiştir. Kazan motifinin üzerinde bulunan alevler ve altında bulunan kaz figürü ve sonsuzluk işareti ile cehennemin de sonsuzluğu anlatılmıştır (Resim 6), (Özkul, 2019).

Evliya Çelebinin seyahatnamesinde; "Onu anlatmak için kalemler kırık, diller kısır kalmıştır" ve Muhiddin Arabi'nin; "Arifler duygularını anlatamazlar, sembollerle ifade ederler"⁴ sözlerini abidevi bir eserle ortaya koyduran Ahmet Şah ile Hürrem Şahın bu yapıyı yapmalarında ki ana gaye İki motifle dile gelmiştir. Biri; kitabenin sol tarafında iki elifin ortasına bulunan bir gül motifi, kitabenin sol tarafında gagası yerde kuyruğu havada bülbül motifidir. Gül peygamberin, bülbül ise manevi aşkın sembolüdür ve bu sembollerle "Bu eser gül ve bülbüle olan aşkımdan yapılmıştır. Bize bunu yaptırın da ALLAH'a ve RESULÜNE olan aşktır" demişlerdir (Resim 7).



Resim 6: Cennet Kapısı, Stilize Hayat Ağacı ve Cennet Cehennem Vurgusu.



Resim 7: Cennet Kapı Kitabesinde Bulunan Bitkisel Bezemde Bülbül.

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasında bulunan bezeme üslubunda; kapıya hayat veren ve cenneti anlatan hayat ağacının motifleri, Dünya üzerinde yegâne olan bir süsleme mantığına ve disiplinine sahiptir. Birçok desende maneviyat yüklüdür ve anlamları henüz tespit edilememiştir. Hayat ağacı, mitolojik olarak sevilen ve sıkça kullanılan bir semboldür. Bundan dolayıdır ki sayısız mit ve efsanede yer almaktadır. Medeniyetlerde ve kültürlerde kullanılan ağaç, kutsal sayılmış; doğum, yaşam, hayat gibi duyguları ifade ettiğinden dolayı da "hayat ağacı" adını almıştır. Yeryüzü üzerinde sonsuz yaşama adına çaresiz olan insan, çareyi ölümden sonra yaşamda veya ruhun ölümsüzlüğüne inanmakta bulmuştur. Dünya medeniyetleri doğurganlığı, ölümsüzlüğü, bereketi, sağlığı temsil eden hayat ağacını, Tanrı ile iletişim kurmakta da kullanmıştır. Gökyüzü ve yeryüzü cisimlerini ifade eden sembollerini anlatmak adına kullanılan motifler ile birlikte uygulanmış olan hayat ağacı, sürekli olarak

⁴ Asım BİLGİLİ, (2015), <http://www.sanatsalhaber.com/yazi.asp?id=993>

değişen ve gelişen kâinatı da yansıtmaktadır. Hayat Ağacı motifini Anadolu Selçuklu döneminde birçok alanda kullanılmış; çini bezemelerinde, taş işlemlerinde ve diğer sanat disiplinlerindeki zengin, özgün ve çeşitli örneklerle karşımıza çıkmaktadır (Resim, 8-9), (Özkuş, 2021). Bünyesinde ruhani varlıkları barındırdığı kabul edilen ve bunların güçlerine duyulan saygıdan dolayı da kutsal olarak kabul edilen (Üçer, 2010) hayat ağacı, dini ve sivil mimaride yaygın olarak kullanılmıştır.

Bütün bu motiflerin görsel ve dokusal etkisi dışında, ışık-gölge ile etkisiyle sağladığı, figüratif oluşumlarda mevcuttur. Cennet kapısında sabah namazından sonra bir kadın gölgesi belirlemektedir. Cennete atıf yapılan bu kapı aynı anda beliren bu rükûdaki kadın gölgesi ile "Cennet annelerin ayaklarının altındadır" hadisine istinaden kadının önemi de vurgulanmaktadır (Resim 10).



Resim 8: Cennet Kapı, Hayat Ağacı Morifleri



Resim 9: Cennet Kapı, Hayat Ağacı Motifi, Detay.



Resim 10: Cennet Kapısı ve Kadın Figürü.

Batı Kapı (Çarşı Kapı, Çıkış Kapısı, Gölge Kapı)

Bu kapıya, Çarşı Kapı, Çıkış Kapısı, Gölge Kapı gibi isimlerin yanında, son zamanlarda duvara asılmış kilim, kumaş görüntüsünden, ince ve zarif bir dantel işçiliğinden dolayı Tekstil Kapısı da denilmektedir.

Bu kapıda bulunan bezemelerde geometrik formlar oldukça fazlaca kullanılmıştır. Soyut bir şekilde uygulanmış olan lale motifleri, tek bir soğandan yetişen ve bir dalda tek olarak bulunmasından dolayı teklik birlik yani vahdaniyet kavramı ile Tasavvufta Allah'ı temsil etmektedir (Resim 11), (Sağlık-Han 2018). Lalelerin alt kısmında üzerleri geometrik olarak ajur tekniğinde uygulama yapılmış bezemeler bulunmakta iken zamanla kırılmış ve içlerindeki işlemez düz yuvarlak altı adet küre ortaya çıkmıştır. Bu kürelerin evreni sembolize ettiği düşünülmektedir (Resim 12).

Kapıdan çıkıldığında sol tarafta bulunan Mitolojik olarak gücün, kuvvetin, özgürlüğün sembolü olan çift başlı kartal figürleri Selçukluların sembolüdür. Burada, 180 derece dönen başları ile doğunun ve batının hâkimi olduklarını ifade edilmektedir (Resim 13). Hemen karşısında bulunan boynunu bükmüş olarak uygulanmış olan doğan kuş figürü de Mengüceklerin sembolüdür. Başı mütevazi bir biçimde çift başlı kartala yani Selçukluya karşı eğiktir, fakat yukarda duran pençesi ile adalet ve haksızlık karşısında sessiz de kalamayız demektir⁵ (Resim 14).

Mimar ve sanatkarların kozmolojik ve matematiksel olarak incelemeleri sonucunda cennet kapısında olduğu gibi, 15 Mayıs ila 15 Eylül arası ikindiden 45 dakika önce namaz kılan ve Kuran-ı Kerim okuyan gölgeler ortaya çıkmaktadır (Resim 15).



Resim 11: Batı Kapısı, Lale Formları.



Resim 12: Batı Kapısı, Güneş Diskleri.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ly8vMZFTBOI>



Resim 13: Çift Başlı Kartal Figürü.



Resim 14: Şahin Kartal Figürü.



Resim 15: Batı Kapısı, Erkek Figürü.

Darüüşşifa Taç Kapısı

Darüüşşifa Taç Kapısı, Orta Asya Türk-Batı mimari geleneğine göre inşaa edilmiştir. Doğu ve batı yönlerinde, dikdörtgen plan üzerine kesme taşlardan yapılmıştır. Kapalı avlusu vardır 3 eyvanı bulunmaktadır. Batı ve güney kanadı doktor odalarından dolayı çift katlıdır.

Şifahanenin taç kapısında, üst kısımda, iç alınlıkta banilerinin 22. kuşaktan Hz. Muhammedin torunu olması sebebiyle simgesel olarak yirmi iki adet beşgen yıldız uygulanmıştır (Resim 16). Kapının sağ ve solunda bulunan İslamiyet'in sembolü olan hilal motifinin içerisinde Süleyman mührü bulunmaktadır. Bu mührün ortasında hayat ağacı motifi ile haç işareti işlenmiştir, bunun anlamı da darüüşşifanın dini ayrımlar fark etmeksizin herkese açık olduğunu, herkesin gelebileceğini anlatmak içindir (Resim 17), (Ülgen, 1962). Kapıdaki sütunların sağında ve solunda bulunan ve günümüze parçalanmış olarak gelen baş figürlerinden; sağ taraftaki kadın başı, sol taraftaki erkek başıdır ve biri güneşi, diğeri de ayı temsil etmekte, erkek ve kadın ayırt etmeden şifahaneye girebileceğini işaret etmektedir (Resim18).

Darüüşşifanın içinde bulunan, büyük eyvanın orta göbek noktasına çok parçalı helezonik kilit taşı yapılmıştır. Girintileriyle ve çıkıntılarıyla birbirine geçmeli olarak yapılmış olan bu yelpaze şeklindeki bezeme, bir noktadan bakınca sol tarafa diğer noktadan bakınca sağ tarafa döner şekildedir. Bu tonozdaki bezeme tasavvufi açıdan "Allahtan geldik yine Allaha döneceğiz" anlamına gelmektedir (Özkul, 2019). Aynı dönem Avrupa'da akıl ve sinir hastaları işkence yapıлып, yakılırken; Türk medeniyetinde Kuran-ı Kerim ve su ile tedavi edilmişlerdir.

Şifahanenin kabir kapısı üzerinde, tabut şeklinde bir motif yapılmıştır. Bu motifin tabut kapağının altında terazi motifi bulunmaktadır. Terazinin kefelere kalpleri tartmaktadır, ortada bulunan denge çubuğu ters oturtularak yukarıya çevrilmiştir. (Resim 19). Kozmolojik açıdan orada yatan kişilerin bu dünyadan ahiret âlemine göçüp gittikleri, sadece kalplerindeki amelleri götüreceklerini, af dileyip Allah ile birlikte olduğunda korkulmaması gerektiğini anlattığı düşünülmektedir. Bu esnada H. Muhammedin bir Hadis-i Şerifi akla gelir; "Allah sizin şekil ve şimallerinize bakmaz, kalbinize ve kalp içindekilere bakar." ⁶

Yaratılanı yaratandan dolayı sevmek adına insanlığa hizmet etmek için yapılmış olan bu yapıda, zihinsel ve bedensel açıdan halka hizmete gidilmiştir. Selçuklu sultanları dünyevi olarak geliş amaçlarının dışında görev bilinciyle hareket ederek, bir taraftan halka hizmet etmiş diğer taraftan yaratıcının istekleri doğrultusunda hareket etmeye çalışmışlardır. Nitekim genişleyen toraklarında, Müslim ya da gayri Müslim, Türk ya da diğer devletlerin vatandaşlarına asla ayrı muamele yapmamışlar, bu nedenden dolayı tebaası oldukça genişlemiş ve bütün topluluklar, medeniyetler, kültürler bir arada yaşamışlardır. Kültürlerin etkileşimiyle yapılan bu eserler günümüze kadar gelmiş ve her alandan incelenmeye alınmıştır.



Resim 16: Darüüşşifa Kapısı, 22 adet Yıldız Motifi.



Resim 17: Darüüşşifa Kapısı, Hilal Motifi ve Davud Yıldızı



Resim 18: Darüüşşifa Kapısı, Erkek Figürü.



Resim 19: Türbe, Terazi Motifi.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=6UO7C7NdR4M>

Şah Kapısı (Hünkâr Kapı)

Şah kapısı; hünkâr kapısı olarak da geçmektedir. Klasik Selçuklu üslubunda yapılmış olan kapı yapının arka tarafındadır (Resim 20). Caminin içerisinde Şah mahfiline açılan bu kapı, sadece yaratıcının huzuruna eğilerek girilebilir düşüncesinden hâsıl insan boyunun yarı kadar yapılmıştır (Özkul, 2019). Şah'ların ve Ariflerin kulluklarının bilinciyle camiye eğilerek girmeleri, tevazularından dolayıdır. "Mülk kahhar ve tek olan Allaha aittir" yazan kitabesinde de açık ve net belirtilmiştir (Ülgen, 1962). Kapı üzerinde sabah erken saatlerde beliren gölgenin de Ahmet Şah'a ait olduğu düşünülmektedir.



Resim 20: Şah Kapısı ve Ahmet Şah'ın Figürü.

Camii İç Kısım

Cennet kapısından camiye girildiğinde yukarı bakınca sarkıtlar görülmektedir, bu sarkıtlar Allah'ın rahmetinin cemaatin üzerine yağmasının istenmesi anlamında gelmektedir. Ayrıca diğer bir işlevselliği de içeride okunan Kuran-ı Kerimin, sohbetlerin, vaazların sesinin dışarı verilmesi içindir. Kırmızı oksitle duvara bir mızrak ve bir de meşale resmi yapılmıştır. Burada resmedilmiş olan mızrak gücü temsil ederken, meşale de ilmi temsil etmektedir. Daha birçok motif ve desenlerin anlamları bilinmemekle birlikte, sırları da çözülememiştir. (Sakaoğlu, 2017). Camide cemaatin ve imamın göz hizasında bezemeler yapılmamıştır, ibadet esnasında gözleri kaymasın konsantrasyonları bozulsun istenmemiştir. İbadet esnasında kulluk bilinci ile hareket edilip tamamen o atmosfere uyum sağlanması için, zihinlerini meşgul edecek hiç bir şey gözler önüne serilmemiştir.

Mihrap

Cennet kapısından girince caminin sağ tarafında bir mihrap bulunmaktadır. Mihrabın sol kısmında iki yaprağın arasında rükûda duran kuş figürü, sol kısımda yine iki yaprağın arasında secde de bulunan kuş figürü uygulanmıştır. Ayrıca yaratıcı aşkı ile kabarmış kalp motifleri de bulunmaktadır. Mihrabın üzerinde üç kademeli ve üç boyutlu işleme yapılmıştır. (Resim 21- 22). Altta merhale kısmında ters ve içi boş kalpler yapılmıştır, Yaratıcı güçten uzaklaştıkça manevi duygularının azalacağı ve kalbinin bu duygulardan mahrum kalacağı ifade edilmiştir. Bir üst merhalede kalpler yaratıcıya yaklaştıkça içi manevi haz ile dolacaktır anlamıyla kalplerin içi dolu olarak işlenmiştir. En üst merhale kısmında yatay

olarak uygulanmış olan iki Elif'in ortasında Lale motifi, altında da hilal uygulanmıştır. İki Elif harfi ve bir lale motifi ebced hesaplamasında "ALLAH" kelimesine denk gelmektedir. Bu da merhalenin en altından en üstüne kadar oluşan anlamı pekiştirmektedir. Mihrabın üzerinde bulunan kubbenin dört adet küçük penceresi vardır, üç tanesinden içeriye, günün ilk gün ışıkları sabah yıldızı şeklinde yansımaktadır, sol tarafta da şifahanesinin türbe kısmına açılan penceresinden ise içeri su sesi gelmektedir (Özkul, 2020). Şifahanede hastaları su sesi ve Kuran sesi ile tedavi ettiklerinden dolayı, cami kısmında okunan Kuran sesi şifahane kısmına, şifahanede orta kısmında sekizgen içerisinde dolaşan suyun sesi de camiye gelmektedir. Suyun şifalandırıcı gücü, saflığı, hayat vermesi, sesindeki tılsım ve ahenk içeride bulunanların kalbine teneffüs etmektedir.



Resim 21: Mihrap.



Resim 22: Mihrap Detay.

Minber

Minber, İbrahim oğlu Ahmet tarafından dikine doğru kullanılmış abanoz ağacından yapılmıştır, yapımı 12 sene sürmüştür. Üzerinde kullanılan bezeme programında dört farklı stil kullanılmıştır. Tahta çivi kullanılmış, mukavemetin artırılması noktasında metal çivi kullanmıştır ve bu metal çivilerin başı da sırtmasın diye çiçek şekline getirilmiştir. Minberin her iki yüzeyinde 57'şer adet beşgen yıldız bulunmaktadır, toplamda 114 sayısına denk gelir ki 114 rakamı Kuranı kerim de geçen sure sayısıdır. Minberde dini mesajlar verilmiş; 3 adet kitabesi 18 adet ayeti kerimesi ve hadis-i şerifi olmak üzere 21 adet kabartma metni mevcuttur. Minberin üstündeki eski Kâbe örtüsünün içerisinde sarılı vaziyette peygamber efendimizin sakalı şerifi bulunmaktadır (Resim 23), (Ülgen 1962).



Resim 23: Minber.



Resim 24: Minber Detay.

SONUÇ

UNESCO listesinde yer almış olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının, mimaride, taş ve ağaç işlemeciliğinde ilk ve tek olan bir eserdir. Makro âlemi mikro âleme taşıyarak Kâinatı bir nevi anlatmaya çalışmışlardır. Hem mimarisıyla hem de bezeme programında barındırdığı sırlar ile matematik alanından sanata kadar birçok alanda nemli olan bir yapıdır. Kapıları başta olmakla birlikte, taş işçiliğinin zarafetini gözler önüne seren yapı, tüm dünyanın dikkat ve ilgisini çekmektedir. Bu yapıdaki farklı ve özgün olan bir diğer özellikte, uzaktan bakılınca simetrik görünen, lakin yakından bakınca asimetrik olan bezemelerin ve bu bezemelerinde yer alan motiflerin detaylarının hiç birinin kendini tekrar etmemesidir.

Türk sanatının bütün dallarında kullanılan motiflerin hepsi bu yapıda bir araya gelerek alışlagelmişin dışında bir bezeme görünümü kazanmıştır. Orta Asya'nın uzak geleneklerine bağlanan motiflerin yanında Eski Türk Şamanizm'inde sembolleri burada dikkat çekmektedir. Bu zengin, hareketli şaşkınlık yaratan, görünümündeki ağırlığı ile izleyenleri büyüleyen bezeme programı oldukça dinamik ve ritmik bir estetiğe sahiptir. Sanat ve sanatkârlar bu yapıda bir kısmı kozmik, bir kısmı mitolojik semboller kullanmışlardır, bugün hala birçoğunun manası çözülememiştir. (Eyice, 1978, s. 347).

Eseri meydana getiren mimar, ustalar ve sanatkârlar başta Hürrem Şah olmak üzere, tüm kapılarında bir ikincisi uygulanamayacak, uygulansa dahi aslının vermiş olduğu estetik özellikleri, duygu, tevazu, merakları uyandıramayacak nitelikte dünyada hiç örneği olmayan bu eser, muhteşem bir ahenkle ve dengeyle taşla nakşedilerek gözler önüne serilmiştir. Evliya Çelebinin yüzyıllar önce bu büyüleyici eseri anlatmakta sözlerin dahi yetersiz kalacağını şu sözleri ile ifade etmiştir: "Methinde diller kısır, kalem kırıktır". Herkesi hayran bırakan bu muhteşem abidevi eser, sanatkârlar, mimarlar, taş işlemecileri, sanat tarihçileri tarafından "Divriği mucizesi", "Anadolu'nun Elhamrası" gibi ifadelerle tanımlanmaktadır. Bu yapı monokrom renk anlayışıyla, denge ve zıtlık kavramıyla, estetik ve sanatsal duruşuyla, kozmolojik ve mitolojik anlatımlara sahip olmasıyla oldukça önemlidir.

Zihinsel, bedensel, sağlık ve inanç olarak her alanda insana hizmet eden, ilim ve bilimi ve tıp eğitimini bir arada kullanarak gelişim sağlayan Selçuklular, bütün bunları yaparken asil ve yegâne sebepleri olan Allah sevgisini ön planda tutmuşlardır. Avrupa'da aynı yüzyılda hastalara eziyet edilip, işkence yapılırken, Anadolu topraklarında yaratandan ötürü yaratılanı seven bir kültür içerisinde hastalar şifahanelerde en iyi şekilde tedavi edilmişlerdir. İnsanın, bütünü ve temelini özüne bakarsak; sembol ve alegori sanatı uygulayarak, "her şeyi bir sembol" gibi kullanıp, analiz etmeyi, zıtlıklar ve tamamlayıcı unsurları tespit ederek, insanı idrak kapasitesindeki eksikliği de düşünerek sürekli bir çaba ile birliğe ulaşmak adına çalışmaya devam etmektedir. Hedef, insanın ve insanlığın hem bu dünyada hem de öte dünyada özgürlüğüdür.⁷

⁷ <https://apelasyon.com/yazi/20/mitolojik-yaratiklar>

KAYNAKÇA

- Aydın, D.- Gurcan, D., (2004) "The Change of Surface in Dwellings as Border Element in the Process of Urbanization, Applications-Theories", International Gazimağusa Symposium 2004, Medi3ology: Momentum, Metamorphosis, Manifesto, Eastern Mediterranean University Press, ss:52, Gazimağusa, Cyprus, Turkey.
- Aydınlı, S., (1993) "Mimarlıkta Estetik Değerler", İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, ss:41, İstanbul
- Arık, Oluş. (2007). "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Ed. Gönül Öney- Zehra Çobanlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 29-72.
- Çoruhlu, Yaşar, (2020). Türk Mitolojisinin Anahatları. Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Durukan, Aynur. (1998). Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler, Vakıflar Dergisi, Sy. 27, S. 15, Ankara.
- Eliade, Mircea. (1994). Ebedi Dönüş Mitosu, Ankara: İmge Kitabevi.
- Eyice, Semavi. (1978). "Anadolu'da Türk Mimarlık Sanatının Değişik Bir Eseri Divriği' de Divriği Ulu Camii". Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları-Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı. Ankara.
- Hasol, D., (1993) "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", YEM Yayınları, Beşinci Baskı, ss: 46, 81, İstanbul
- İzgi, U., (1999) "Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler", YEM Yayınları, ss: 104, 105, 182, İstanbul.
- Kuban, Doğan. (1982). "Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Ve Restorasyon Uygulamaları Üzerine Gözlemler", Rölöve ve Restorasyon Dergisi, 4, 23-26.
- Kuban, D., (1992) "Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş", YEM Yayın, ss:51-52, İstanbul
- Koçak, K. Bakır, Ç. (2019). "Eski Türk Devlet Felsefesinin Kozmolojik ve Mitolojik Temelleri Üzerine Bir Değerlendirme". Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi (OTAD) III, 2, s.106-120.
- Kuban, Doğan. (2003). Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme, Yapı Kredi Yayınları-1542, Sanat-58, İstanbul.
- Kuban, Doğan. (2010). Cennetin Kapıları, Divriği Ulu Camii ve Şifahanesinde Hürrem Şahın Yontu Sanatı, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Koca, Salim. (2019). Türkiye Selçuklular Tarihi (Sultan Alparslan'dan Uluğ Keykubad'a 1071-1220), Berikan Yayınevi, Ankara.
- Oskay, Süreyya. (1988). Doğadan Kaynaklanan Tasarımda Denge. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Oskay, Süreyya., Özkul, Kifayet ve Güloğlu, Hale. (2020). SANAT VE DENGE Congress On Scientific Researches and Recent Trends-7. Baku Euroasian University, Azerbaijan Book Of Full Texts / Volume-3
- Ödekan, A., (2002) "Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme", "Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı" Yazar: Doğan KUBAN, Yapı Kredi Yayınları, ss:329, İstanbul
- Ögel, B. (2014). Türk Mitolojisi II. TTK Yayınları. Ankara.
- Ögel, S., (2002) "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme", "Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı" Yazar: Doğan KUBAN, Yapı Kredi Yayınları, ss:311, İstanbul
- Önge, Yılmaz-İ. Ateş- S. Bayram. (1978). Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Ankara.
- Öney, Gönül. (1976). Türk Çini Sanatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özer, B., (1993) "Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık", YEM Yayın, 2. Baskı, ss:275, İstanbul
- Öztürk, Ö. (2016). Dünya Mitolojisi. Nika Yayınevi. Ankara.
- Özkul, Kifayet. (2019). Hayat Ağacı Temalı Çini Pano. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Eski Çini Onarımları Programı. İstanbul.

- Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri. Uluslararası İdil - Ural Ve Türkistan Araştırmaları Dergisi (Ijvuts), c.2, Sayı 3, s. 56-81.
- Özkul, K. (2021). Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında Figürler. 6.Uluslararası Battalgazi Bilimsel Çalışmalar Kongresi. s.263-278. Malatya.
- Özkul, K. (2021). Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında Hayat Ağacı Motifleri. 6.Uluslararası Battalgazi Bilimsel Çalışmalar Kongresi. s.91-106. Malatya.
- Sağlık, Erkan, Han Seda (2018). Türkiye'nin Unesco Değerleri ve Turizm Potansiyeli. Eğitim Yayınevi, (Ed. Abdullah Karaman, Kürşat Sayın, Alper Ateş).s.36-51.
- Sakaoğlu, Necdet. (2017). Yitik Bir Anadolu Beyliği Mengücekoğulları, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Ülgen, Ali Saim. (1962)."Divriği Ulu Camii ve Dar'üş-Şifası", Vakıflar Dergisi, 5, 93-98.
- Üçer, M. (2010). Sivas Gök Medrese Taş Ve Çini Bezemelerinden Örnekler, A. Süheyl Ünver, Sanat Atölyesi, Esform Ofset, Sivas.
- Bilgili, A. (2015), 13.06.2021 tarihinde <http://www.sanatsalhaber.com/yazi.asp?id=993> adresinden erişilmiştir.
- Yılmaz, O. (2016). 13.06.2021 tarihinde https://www.academia.edu/26267634/T%C3%BCrk_Kozmolojisi_O%C4%9Fuzhan_YILMAZ adresinden erişilmiştir.
- 13.06.2021 tarihinde <https://apelasyon.com/yazi/20/mitolojik-yaratiklar> adresinden erişilmiştir.
- 14.06.2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=6UO7C7NdR4M> adresinden erişilmiştir.
- 15.06.2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=ly8vMZFTBOI> adresinden erişilmiştir.
- 13.06.2021 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji#:~:text=Kozmoloji%20\(evren%20bilimi\)%2C%20bir,logia%5D%20s%C3%B6ylev\)%20s%C3%B6zc%C3%BC%C4%9F%C3%BCnden%20t%C3%BCremi%C5%9Ftir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji#:~:text=Kozmoloji%20(evren%20bilimi)%2C%20bir,logia%5D%20s%C3%B6ylev)%20s%C3%B6zc%C3%BC%C4%9F%C3%BCnden%20t%C3%BCremi%C5%9Ftir.) adresinden erişilmiştir.
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji> adresinden erişilmiştir.

ORHAN PAMUK'UN BENİM ADIM KIRMIZI'SINDA 'MİNYATÜR'E DAİR BETİMLEMELER

NARRATION OF 'MINIATURE' IN ORHAN PAMUK'S MY NAME IS RED

Filiz ADIGÜZEL

Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
f.adiguzeltoprak@gmail.com

ÖZET

Bu çalışma, 2006 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanında öykünün belkemiğini oluşturan Osmanlı minyatürlerinin nasıl ve hangi ortamlarda üretildiğine ve biçimsel özelliklerine ilişkin betimlemelerin incelenmesi çerçevesinde geliştirilmiştir. Romanda minyatür sanatı ve nakkaşlar ile ilgili kısımlar, minyatürün biçimsel özellikleri ve İslam dünyasında egemen olan tasvir anlayışına ilişkin ipuçları içermektedir.

Benim Adım Kırmızı, anakronistik bir biçimde örgütlenmiş karakterler ile 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da geçmektedir. Romanın ana karakterleri nakkaşlar ve aileleri, ana mekanları ise bu nakkaşların çalışma ortamlarıdır. Romanın öykü anlatımı bakımından en ilginç yönü, minyatürlerde görülen figürler ile 'ölüm' ve 'kırmızı' gibi kavramların da kişileştirilerek romana dahil edilmiş olmasıdır. Öykü, tek bir karakterin dilinden anlatılmamakta, öyküye dahil olan tüm karakterler kendi mekan ve zamanları çerçevesinde birinci ağızdan yaşadıklarını anlatmaktadır. Bu mekanlardaki nesnelere ise dile gelip, gördüklerini ve yaşadıklarını anlatmaktadır. Nesnelere dışında, öykünün ana karakterlerini oluşturan nakkaşların resmettikleri figürler de öyküye dahil olarak, bununla birlikte kendi varoluşlarıyla ve kimlikleriyle ilgili minyatür sanatının zihinsel ve görsel kurgusuna ilişkin söz söylemektedirler. Bu noktada roman, öykü anlatmanın ötesine geçerek, minyatürün zihinsel ve görsel kurgusu hakkında yorum yapmaya izin veren fikirler üretmektedir.

Romanın öykü anlatımı (betimleme) bakımından farklı bakış açıları (farklı karakterler üzerinden öykü anlatımı) ile kurgulanmış olması daha en başta minyatür ile bir bağ kurmaya izin verir. İslam dünyasında minyatür, içinde yer aldığı metni görselleştiren ve açıklayan kitap resimleridir. Minyatürün biçimi, merkezi perspektif kullanan Batı'nın tek bakış açılı resimleme ilkelerinden farklı olarak perspektif kullanmaz ve çoklu bakış açısına sahiptir. Bu bağlamda, farklı karakterlerin öyküyü kendi bakış açılarından anlatmaları, minyatürün kurgusunda görülen farklı olay ve mekanların aynı kompozisyon içinde tasvir edilmesi ile yakınlık göstermektedir. Buradan hareketle romanın öykü örgüsünde yer alan 'minyatür'e ilişkin ifadeler belirlenmiş ve romanda minyatürle bağ kurduğu düşünülen kısımlar birebir alıntılar halinde bu çalışmanın metnine yerleştirilmiştir. Bu alıntılar, kendine özgü bir görme biçimi olarak minyatürün perspektifi kullanışı, zaman-mekan ilişkisini ele alışı, görmeyi sadece insan gözüyle görmeye indirgememesi ve doğrusal (lineer) zamandan ayrılması hakkında bilgiler sunmaktadır. Bu çalışma, minyatürün tasarım ilkeleri üzerinde yeniden düşünmeyi ve minyatürün dış dünyayı izleyiciye/okura nasıl yansıttığını romanın betimlemeleri ışığında tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Osmanlı Minyatürleri, Nakkaşlar, Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı

ABSTRACT

This study has been developed within the framework of examining the descriptions of how and in what kind of places the Ottoman miniatures, which form the backbone of the story, were produced and their formal principles in Orhan Pamuk's novel My Name is Red, the winner of the 2006 Nobel Prize in Literature. The parts about miniature art and painters in the novel contain clues about the formal features of the miniature and the concept of visual depiction that is dominant in the Islamic world.

My Name Is Red is set in Istanbul, the capital of the 16th century Ottoman Empire, with characters organized in an anachronistic manner. The main characters of the novel are the painters and their families, and the main places are the working places of these painters. The most interesting aspect of the novel in terms of storytelling is that the figures seen in miniatures and concepts such as 'death' and 'red' are also personified and included in the novel. The story is not told in the language of a single character, all the characters involved in the story tell their first-hand experiences within the framework of their own place and time. Objects, on the other hand, start to talk and describe what they see and experience. Apart from the objects, the figures painted by the painters, who are the main characters of the story, are also included in the story, and they also speak about the mental and visual composition of miniature art about their own existence and identities. At this point, the novel goes beyond telling a story and produces ideas that allow to comment on the mental and visual construction of the miniature.

The fact that the novel is fictionalized with different perspectives (storytelling through different characters) in terms of storytelling (narration) allows to establish a connection with the miniature from the very beginning. In the Islamic world, miniatures are book illustrations that visualize and explain the text in which they are included. The form of the miniature does not use perspective and has multiple perspectives, unlike the Western principles of single point of view painting that uses central perspective. In this context, the fact that different characters tell the story from their own perspectives is similar to the depiction of different events and places in the same composition in the miniature. From this point of view, the expressions related to the 'miniature' in the story pattern of the novel were examined and the parts in the novel that were thought to be related to the miniature were placed in the text of this study as direct quotations. These excerpts provide information about the miniature's use of perspective as a unique way of seeing, its handling of the time-space relationship, not reducing vision to seeing only with the human eye and separating it from linear time. This study aims to rethink the design principles of the miniature and to discuss how the miniature reflects the outside world to the viewer/reader in the light of the novel's descriptions.

Keywords: Miniature, Ottoman Miniatures, Painters, Orhan Pamuk, My Name Is Red

GİRİŞ

Bu çalışma, 2006 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanında konunun belkemiğini oluşturan Osmanlı minyatürlerine ilişkin ifadelerin ve betimlemelerin incelenmesi çerçevesinde geliştirilmiştir. Romanda minyatür ve nakkaşlar ile ilgili kısımlar, minyatürün kurgusu ve İslam dünyasında egemen tasvir anlayışına ilişkin ipuçları içermektedir.

Benim Adım Kırmızı, anakronistik bir biçimde örgütlenmiş olaylar ve karakterlerle 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da geçmektedir. Romanın ana karakterleri nakkaşlar ve aileleri, ana mekanlar ise bu nakkaşların çalışma ortamlarıdır. Öykü, tek bir karakterin dilinden anlatılmamakta, öyküye dahil olan tüm karakterler, nesnelere ve kavramlar kendi mekan ve zamanları çerçevesinde birinci ağızdan ve kendi bakış açılarından yaşadıklarını anlatmaktadır. Nesnelere dışında, öykünün ana karakterlerini oluşturan nakkaşların minyatürlerinde resmettikleri figürler de öyküye dahil olarak minyatür sanatına ilişkin söz söylemektedirler. Bu noktada romanın, öykü anlatmanın ötesine geçerek, minyatürün görsel ve düşünsel kurgusu hakkında bilgiler sunduğu ve yorumlar yaptığı açık bir biçimde görülmektedir.

Romanın öykü anlatımı bakımından farklı bakış açıları ile kurgulanmış olması daha en başta minyatür sanatı ile bir bağ kurmaya izin verir. Bu bildiri, minyatürün kurgusuna giden yoldaki ilkeleri yeniden tanımlamayı ve minyatürün dış dünyayı izleyiciye/okura yansıtmasını, romanın betimlemeleri ışığında, bir görme biçimi olması bakımından yeniden tartışmayı amaçlamaktadır.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

İlk baskısı Aralık 1998'de İletişim Yayınları (Pamuk, 1998) tarafından yapılan Benim Adım Kırmızı'nın Yapı Kredi Yayınları'ndan (Pamuk, 2021) bu yıl çıkan 21. baskısında yer alan arka kapak özetinde Orhan Pamuk romanını, "en renkli ve en iyimser romanım" şeklinde tarif eder. Yine arka kapakta yer alan özete göre romanın kısaca öyküsü şöyledir:

"Benim Adım Kırmızı, 1591 yılında İstanbul'da karlı dokuz kış gününde geçiyor. İki küçük oğlu birbirleriyle sürekli çatışan güzel Şeküre, dört yıldır savaştan dönmeyen kocasının yerine kendine yeni bir koca, sevgili aramaya başlayınca, o sırada babasının tek tek eve çağırıldığı saray nakkaşlarını saklandığı yerden seyrediyor. Eve gelen usta nakkaşlar, babasının denetimi altında Osmanlı Padişahı'nın gizlice yaptırdığı bir kitap için Frenk etkisi taşıyan tehlikeli resimler yapmaktadırlar. Aralarından biri öldürülünce, Şeküre'ye aşık, teyzesinin oğlu Kara devreye girer. İstanbul'da bir vaizin etrafında toplanmış, tekkelere karşı bir çevrenin baskıları, pahalılık ve korku hüküm sürerken, geceleri bir kahvede toplanan nakkaşlar ve hattatlar sivri dilli bir meddahın anlattığı hikayelerle eğlenirler. Herkesin kendi sesiyle konuştuğu, ölülerin, eşyaların dillendiği, ölüm, sanat, aşk, evlilik ve mutluluk üzerine bu kitap, aynı zamanda eski resim sanatının unutulmuş güzelliklerine bir ağıt." (Pamuk, 2021).

İslam dünyasında minyatür, içinde yer aldığı metni görselleştiren ve kendine has bir biçime sahip olan kitap resimleridir. Minyatürün biçimi, merkezi perspektif kullanan Batı'nın tek bakış açılı resimleme ilkelerinden farklı olarak perspektif kullanmaz ve çoklu bakış açısına sahiptir. Bu bağlamda, Benim Adım Kırmızı'da farklı karakterlerin öyküyü kendi bakış açılarından anlatmaları, minyatürün kurgusunda görülen farklı olay ve mekanların aynı kompozisyon içinde tasvir edilmesi ile yakınlık göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, Benim Adım Kırmızı'nın öykü örgüsünde yer alan 'minyatür'e ilişkin ifadeler ve romanda minyatürü zihinsel/biçimsel olarak betimleyen kısımlar oldukça dikkat çekicidir. Bu çalışma kapsamında, romanın bütününde yer alan bu ifadelerin ele alınması mümkün olmadığından, romandan belirli sayıda seçilmiş birebir alıntılar üzerinden örnekler verilmiştir. Bu alıntılar, kendine özgü bir görme biçimi olarak minyatür sanatı/minyatürler hakkında bilgiler sunmaktadır.

'Minyatür', Batı'da Antik Çağ'dan, Doğu'da ise İslam öncesi dönemlerden itibaren kendine özgü bir görsel dille kitabın içinde asıl biçimine kavuşmuştur. İslam dünyasında, belirli bir temsil geleneğiyle

gelişen minyatür, uzun bir zaman dilimine yayılarak geniş bir kültürel coğrafyada üretilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren III. Murad'ın saltanatı boyunca (1574-1595) doruk noktasına ulaşan minyatürlü yazma üretimi, günlük hayatın ve törenlerin de resmedilmesiyle belgesel nitelik kazanmıştır. Saray yaşamının yazma kitaplara konu edildiği ve resimlendiği bu dönem, Benim Adım Kırmızı'nın da geçtiği zaman dilimine karşılık gelmektedir. Osmanlı minyatür sanatı tarihi bakımından da önem taşıyan bu dönemde üretilmiş başlıca minyatürlü yazmalar arasında, Osmanlı padişahlarının günlük yaşamlarını, şenlikleri ve zaferleri anlatan Hünername, Surname-i Hümayun, Şahname-i Selim Han gibi yazmalar yer alır.

Minyatürde biçime ve kurguya ilişkin tanımlamalar söz konusu olduğunda ilk akla gelen özelliklerden biri, Batı'nın 15. yüzyılda kullanmaya başladığı merkezi/çizgisel perspektifin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yanlısama ve derinlik etkisinin minyatürde bulunmayışıdır. Bu açıdan, İslam dünyasında üretilmiş olan minyatürün biçim özelliklerini Batı'nın resimleme anlayışından ayıran en temel özellik perspektiftir (Adıgüzel Toprak, 2020: 60).

Batı'da Rönesans ile gelişen perspektif, ortaya çıktığı çağın akılcı ve rasyonel beklentilerini karşılamıştır. Rönesans düşüncesinin ana unsuru olan doğada ve insanda sonsuzluğu arama çabaları, bu dünyaya olan ilginin artmasına sebep olmuş ve böylece Batı sanatında doğaya yönelik yolu açılmıştır. Rönesans düşüncesiyle dönüşen gerçeklik algısının sanattaki karşılığı natüralizm olmuş, natüralizm de dış dünyanın bilimsel analiziyle, perspektif ve anatomi bilgilerinin gelişimiyle gerçekleşmiştir. Başlıca amacı ideal güzelliği vermek olan Rönesans sanatçısı, görünen dünyaya ilişkin bilgi sunabilmek için görünür şeylerle ilgilenmiş ve nesnelere gözlemlemiştir (Öndin, 2019: 29-35).

Buna karşıt olarak, minyatürde ise, belirlenmiş bir anda ve mekânda sabit bir noktada olmakla yaratılan yanlısamanın yerine, farklı kaçış noktaları ve birden fazla bakış açısı devreye girer. Bu anlayışta, 'göz'ün tek merkezli bir bakış açısından algıladığı gerçekliğin ötesinde, minyatürün kodları, eşyanın özüne, yani anlamına ve bilgisine yönelik oluşturulur. Çünkü nakkaş, Batılı sanatçının aksine, doğada var olan şeylerin ardındaki değişmeyen özü (hakikat) arar. Bu arayışta madde değersizleşir; nakkaş, maddeden arınıp öznel duygularını yansıtmaktan ve nesnellikten kaçınır. Dış dünyayı belirli ve sürekli tekrarlanan şema ve şablonlarla resmeder. Bu nedenle minyatürde nesnelere, mekanlar ve figürler, insan gözünün gördüğü gibi değil, temsil ettikleri anlam, karakteristik özellikler ve önem sıralamalarına referans verecek şekilde resmedilirler. Perspektif kurallarına aykırı olan bu çoklu görme biçimi, minyatürün gerçeklik anlayışını temsil eden, minyatürü diğer bütün görme biçimlerinden ayıran özelliktir (Adıgüzel Toprak, 2020: 60-62).

Minyatüre özgü bu çoklu bakış açısı, Benim Adım Kırmızı'nın öykü anlatımında açık bir biçimde kendini göstermektedir. Yazarın öyküyü karakterlerin gözünden ayrı ayrı anlatması, minyatürde eşya ve mekanların dış görünüşlerinin tek bir açıdan değil, farklı açılardan resmedilmesi ilkesiyle bağdaştırılabilir. Bunun yanında, öyküde anlatılan bir mekânda yer alan bir minyatürün içindeki bir figürün veya ölen bir karakterin ölümünden sonra yer alan bölümde 'ölüm'ün ayrı bir karakter olarak, öyküyü kendi ağızlarından anlatmaları da, minyatürdeki görme biçiminin farklı bakış açılarıyla oluşturulduğuna bir örnektir.

'Minyatür'ün bir kitap resmi olma özelliğini, yani asıl tanımını romanda Enişte karakterinin yaptığını görüyoruz. Enişte'ye göre hikayesi olmayan bir resim düşünülemez. Kara ile konuşurlarken, "Her resim bir hikaye anlatır. Okuduğumuz kitabı güzelleştirmek için nakkaş, hikayenin en güzel meclisini resmeder." (Pamuk, 2021: 33) der ve devam eder:

“... bu hikayeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikayede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir. Resim hikayenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikayesi olmayan bir resim düşünemez.” (Pamuk, 2021: 33).

Minyatür sanatına ilişkin en yaygın klişelerden olan ‘İslam dininde tasvir yasaktır’ önermesi ise yine Enişte ile Kara’nın bir konuşmasında şu şekilde geçer:

“... Kıyamet günü musavvirden yarattığı şekillere can vermesi istenecek. Ama hiç bir şeyi canlandıramayacağı için cehennem azabına çarptırılacak. Unutmayalım, ‘musavvir’ Kur’an-ı Kerim’de Allah’ın sıfatıdır. Yaratıcı olan, olmayanı var eden, cansız canlandıran Allah’tır. Kimse onunla yarışmaya kalkışmamalı. Ressamların onun yaptığı işi yapmaya kalkışmaları, onun gibi yaratıcı olacaklarını iddia etmeleri en büyük günah.” (Pamuk, 2021: 174)

Kara ise, bir kitap resmi olarak minyatürde farklı zaman ve mekanlarda gerçekleşen olayları tek bir kompozisyonda vermekle ilgili şöyle de:

“Birbirlerini bir zaman sırasıyla izleyen olayları, bir resimde aynı anda resmedebilmek, ancak zeki nakkaşların sayfanın istifinde gözetecekleri bir kurnazlıkla halledilebilir.” (Pamuk, 2021: 213)

Romanda, minyatürdeki ‘görme’ ve ‘görüş’ ile ilgili betimlemelerden bazıları, nakkaşların kendi aralarında yaptığı konuşmalarda geçer. Bu konuşmalarda, minyatürdeki temel ilkenin göz ile görülenin değil, kalp ve akıl ile görülenin resmedildiği, asıl olanın ‘görünen’i değil ‘bilinen’i aktarmak olduğu ifade edilmektedir: Sırasıyla Katil, Zeytin, Kelebek ve Üstat Osman karakterleri şöyle derler:

“Benim resmim gözün gördüğünü değil, aklın gördüğünü nakşeder.” (Pamuk, 2021: 301)
“Çünkü Allah alemi önce görülsün diye yarattı. Sonra gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikayeler yaptık da nakış bu hikayeler için yapılırdı sandık. Oysa nakış doğrudan Allah’ın hatıralarını aramak, alemi onun gördüğü gibi görmektir.” (Pamuk, 2021: 89).

“Nakkaş kendi gördüğünü değil, Allah’ın gördüğünü resmeder” der, kıskançlıkla” (Pamuk, 2021: 394).

“Hayatları boyunca yeterli sayıda at resmi ve at gördükleri için, karşılardaki kanlı canlı en son atın kafalarındaki mükemmel at fikrini zedeleyeceğini çok iyi bilirler. Bütün hayatı boyunca on binlerce kere at resmi çizen üstat nakkaşın kalem, en sonunda Allah’ın tasarladığı At resmine iyice yaklaşır ve bunu kendi ruhundan ve tecrübesinden bilir. Elin ezberden bir anda çizdiği at, hüner, çile ve bilgiyle çizilmiştir ve Allah’ın atına yakın bir attır.” (Pamuk, 2021: 273).

Burada sözü edilen ezberden ve/veya hafızadan çizmenin yanında, körlük de nakkaşlar için uzun çalışmalar sonucunda elde ettikleri ilahi bir ödüldür. Çünkü körlük ve hafıza sayesinde dünyayı tıpkı Allah’ın gördüğü gibi göreceklere inanırlar. Örneğin, romanda Üstat Osman saraydaki resimlere baktıktan sonra ünlü nakkaş Behzat’ın kullandığı iğneyle kendini kör eder ve bu sayede gözüyle gördüğü nakışları sonsuza dek hafızasına kaydetmiş olur (Pamuk, 2021: 359-361).

Zeytin ise körlükle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Nakıştan önce bir karanlık vardı ve nakıştan sonra da bir karanlık olacak. Boyalarımızla, hünerimiz ve aşkımızla Allah’ın bize ‘görün’, dediğini hatırlarız.... Büyük üstatların resim aşkı, renklerin ve görmenin karanlıktan yapıldığını bilip, Allah’ın karanlığına renklerle dönmeyi ister. Hafızası olmayan ne Allah’ı hatırlar, ne de onun karanlığını. Bütün büyük üstatların resmi, renklerin içinde, zamanın dışındaki o derin karanlığı arar.” (Pamuk, 2021: 359-85).

“... Nakış, Allah’ın alemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur.” (Pamuk, 2021: 359-89).

“... Efsaneye göre kan kiminin gözüne oturur, kiminin oturmaz. Allah senin nakışından memnusa, seni yanına almak için kendi muhteşem karanlığını verecek sana. O zaman bu sefil dünyayı değil, onun gördüğü harika manzaraları göreceksin. Yok, nakışından memnun değilse, şimdiki gibi görmeye devam edeceksin.” (Pamuk, 2021: 457).

Romanda, Batı resmi ile Doğu resmi arasında, gerçeklik anlayışına ve dış dünyayı algılamaya yönelik karşıt iki yaklaşımı sergileyen ifadelerle de sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, ‘Ben Bir Ağacım’ kısmında Ağaç şöyle dile gelir:

“Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedilmediğim için Allahıma şükrediyorum. Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul’un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum.” (Pamuk, 2021: 59).

Enişte “..perspektif usulünü kullanmak aleme bir pencereden bakmak gibidir” (Pamuk, 2021: 130) diyerek Batı’nın tek merkezli perspektifini eleştirir. Bunun yanında, Zeytin ise ‘perspektif’in, resmi Allah’ın bakışından sokaktaki itin bakışına indiren bir özellik ve Frenk üstatların usüllerini kullanmanın da bir şeytan ayartması olduğunu anlatır (Pamuk, 2021: 130).

SONUÇ

Minyatür/resim ve anlatı arasında farklı bir bağ kuran Benim Adım Kırmızı, Doğu’ya/İslam’a ait sanatı Batılı bir söylemle sunmuş ve Doğu-Batı diyalogunu da bu bakış açısı dahilinde kurarak metinler-arası soyutlamalarla öyküsünü kurgulamıştır. Metinlerarasılık – yazarın daha önce yazılmış metinlerden yararlanması, onlara göndermelerde bulunması ve aslında ‘artık hiç bir yazın metni özgün değildir’ düşüncesi – postmodern yazar Orhan Pamuk için önemli bir kavramdır. ‘Minyatür’ün doğasında var olan tekrar, aynı figür ve şemaların yüzyıllar boyunca değiştirilmeden kullanılması ve nakkaşların kişisel üsluplardan kaçınması gibi özellikler, Orhan Pamuk’un anlatısını şekillendiren ve ona minyatürle bağ kurduran unsurlardan biri olmuştur. Benim Adım Kırmızı’nın özellikle Geleneksel Türk Sanatları alanında eğitim gören lisans ve lisansüstü öğrenciler tarafından okunması ve ‘Minyatür Sanatı’ bağlamında irdelenmesinin yeni açılımlara ve bakış açılara yol açacağı mutlaklır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel Toprak, Filiz (2020). “Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Minyatür”, Minyatür 2.0 Güncel Sanatta Minyatür, İstanbul: Pera Müzesi Yay., s.60-71.
- Öndin, Nilüfer. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.: 15).
- Pamuk, Orhan (1998). Benim Adım Kırmızı, İstanbul: İletişim Yay.
- Pamuk, Orhan (2021). Benim Adım Kırmızı, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

SÛRETEN SİRETE: EL HAMRA SARAYI DUVAR BEZEMELERİNDE FRAKTALİTE

FROM FORM TO ESSENCE: FRACTALITY ON THE WALL DECORATIONS OF THE ALHAMBRA PALACE

Serpil UYSAL

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Ana Sanat Dalı
serpil.uysal11@gmail.com

ÖZET

20. yüzyıl sonlarında ortaya konan bilimsel buluşlar, evren algımızı dönüştürmekle birlikte fizik, kimya, biyoloji, matematik, geometri, mimari ve sanat gibi farklı disiplinleri etkilemiştir. Mandelbrot tarafından tanımlanan fraktal geometri de bu paradigma dönüşümlerinin bir yansıması olarak beyin sinir hücrelerinin oluşturduğu iletişim ağından evrende tanımlanabilen enerji alanlarının oluşturduğu bilgisayar görüntülerine kadar varoluşun uyumunu, ritmini, işlevselliğini ve estetiğini ortaya koymaktadır. Doğadaki fraktal formlar incelendiğinde bütüne dair öz bilginin her bir parçada taşındığı, karmaşık gibi görünen sistemlerin aslında kendi içerisinde bir düzene sahip olduğu, formun daha küçük oranlarda kendi tekrar edebildiği ve pürüzlülüğün kesirli oranlarla ifade edildiği görülmektedir. Doğaya ait bu geometri dilinin, eski medeniyetlerden günümüze tapınaklarda, şehir planlamasında, saray mimarisinde, çeşitli tasarımlarda ve sanat eserlerinde kullanıldığı, kültürel yapıyı bütünleyen estetik bir değer oluşturduğu görülmektedir.

Bildiride, İslam sanatının en muazzam eserlerinden olan El Hamra Sarayı'na ait duvar süslemelerinin fraktal nitelikleri incelenmektedir. Mermer, alçı ve ahşabın ahengiyle oluşturulmuş soyut geometrik motiflerde ve yüksek düzey simetri içeren çini desenlerde görülen fraktal örüntüler, ihtişamlı ve bir o kadar da duru bir estetik bütünlük ortaya koymaktadır. Saray inşasında kullanılan matematik ve mühendislik bilgisi, tavan ve duvar bezemelerinde kullanılan algoritma, üretilen simetri grupları, duvarlarda tekrarlanan hat yazıları, avluları ve bahçe peyzajıyla El Hamra Sarayı, İslam sanatının anlamlandırılmasına yönelik sembolleri, düşünce sistemini ve bu düşünce sistemine ait dünya tasavvurunu da yansıtmaktadır. Bildiride, soyut geometrik formların oluşturduğu fraktal örüntüler analiz edilerek bu örüntülerin ardındaki özü, estetiği ve İslam sanatının tasavvuf felsefesiyle ilişkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fraktal geometri, Simetri, İslam sanat felsefesi, İslam sanatı, Fraktal örüntü

ABSTRACT

Scientific discoveries at the end of the 20th century transforming our perception of the universe and affected different disciplines such as physics, chemistry, biology, mathematics, geometry, architecture and art. Fractal geometry defined by Mandelbrot, as a reflection of these paradigm transformations, reveals the harmony, rhythm, functionality and aesthetics of existence, from the communication network formed by the brain nerve cells to the computer images formed by the energy fields that can be defined in the universe. When fractal forms in nature are examined, it is seen that the essence of the whole is carried in each part, systems that seem complex actually have an order in themselves, the form can repeat itself at smaller rates, and the roughness is expressed in fractional proportions. It is seen that this geometric language of nature has been used in temples, city planning, palace architecture, various designs and works of art from ancient civilizations to the present and creates an aesthetic value that complements the cultural structure.

In the paper, the fractal qualities of the decorations of the Alhambra Palace, one of the most magnificent works of Islamic art, are examined. The fractal patterns seen in the abstract geometric motifs created with the harmony of marble, plaster and wood and in the tile patterns with a high level of symmetry reveal a magnificent and simple aesthetic integrity. With its mathematics and engineering knowledge used in the construction of the palace, the algorithm used on the wall decorations, the symmetry groups produced, the repeated calligraphy on the walls and the garden landscape, the Alhambra Palace also reflects the thought system of Islamic art and the world vision of this thought system. In this paper, it is aimed to reveal the essence behind these patterns, aesthetics and the relation of Islamic art with Sufi philosophy by analyzing the fractal patterns formed by abstract geometric forms.

Keywords: Fractal geometry, Symmetry, Islamic philosophy of art, Islamic art, Fractal pattern

GİRİŞ

Doğanın varoluşunu incelediğimizde, bir yaprağın damarlanma yapısından, akarsuların birleştiği ve ayrıldığı kıvrımlara; yıldırımların oluşturduğu görüntülerden çiçeklerin bir sanatkar edasıyla ürettiği zarif desenlere; dağların girintili çıkıntılı uzanan formundan beş gün sonrasının hava durumunu tam anlamıyla kestiremediğimiz doğrusal olmayan davranışlara kadar çeşitli oluş ya da eylemlerle karşılaşmaktayız. İnsanoğlunun tanıklık ettiği bu üretim diline dikkat kesildiğimizde ne kadar karmaşık görünse de her sistemin kendi içerisinde bir düzene sahip olduğu, basit birkaç adımdan oluşan bir sürecin tekrarlandığında nasıl da muhteşem oluşumlara dönüştüğünü analiz edebilmekteyiz. Sığırcık kuşlarının havada süzülme suretiyle gerçekleştirdikleri kusursuz koreografi insanda nasıl yaptıklarına akıl erdirilemeyen bir hayranlık oluşturabilmektedir. Oysa yalnızca bir sığırcık kuşunun gerçekleştirdiği davranış dizisi diğer sığırcık kuşlarıyla birlikte tekrarlandığında ve parça-bütün ilişkisi gözetildiğinde gökyüzünde tahayyül edilemeyen desenler oluşmaktadır. Günümüz teknolojileriyle bir sığırcık kuşunun davranışı simüle edilebilmekte ve kuşların birbirlerine çarpmadan gerçekleştirdikleri kusursuz dansın birkaç adımın tekrarından oluşan algoritması anlaşılabilir. Kuşların bu kendinden örgütlenme davranışının analizi ve bu davranışa ait geliştirilen algoritma, günümüzde karşılaştığımız bir soruna dair çözüm içerebilmektedir. Doğanın ürettiği formlarda ve gözlemlenen davranışlarında fraktalitenin varlığı ve zenginliği dikkat çekmektedir. Doğanın bu dili, insan yaşamından toplumsal davranışlara varan problemlerin çözümünde, bütünün karmaşık örüntüsünü analiz etmekte ya da manânın künhünde mevcut olanı estetik bir surete dönüştürmekte yararlanıldığı görülmektedir.

ARAŞTIRMA ve BULGULAR

1. Estetiğin Matematiği: Fraktal Geometri

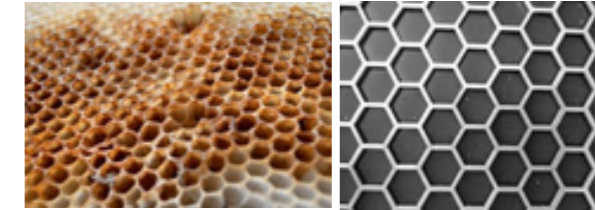
Fraktal kavramına değinebilmek için öncelikle bu kavramın doğuşunu mümkün kılan kültürel havzayı gözlemlemek yerinde olacaktır. Türker Kılıç'ın "Hiçbir düşünce, bağlı bulunduğu havuzun dışında değerlendirilemez" sözünde olduğu gibi fraktal geometri de tanımlandığı dönemin bilimsel ve kültürel ekosistemiyle bütünlük taşımaktadır (Kılıç, 2021). Nitekim, bilim tarihi incelendiğinde her yeni bilimsel sıçramanın "soğan zarı katmanları" gibi aşama aşama bir öncekine eklenerek geliştiği görülmektedir (Aydın, 2018). Çağlar ve coğrafyalar boyunca biriken bu bütün, Fuat Sezgin'in araştırılmalarının bize gösterdiği üzere bir "nehir" misali uzanmakta ve "insanlığın ortak mirası" olarak taşınmaktadır (Sezgin ve Turan, 2010). Eski Yunan, Hint ve Eski Mısır'dan gelen kadim bilgi İslam coğrafyasında el üstünde tutulmuş ve buradan sentezlenen bilgeliğin bilim, sanat ve teknolojiye kendi medeniyet havuzunu oluşturmuştur. Bu kültürel iklimin ürettiği bilim, Rönesans, Reform ve Aydınlanma Çağı gibi dönüm noktaları aracılığıyla bir sonraki katmanı beslemiştir; 20. yüzyıla kadar Newton-Bacon-Descartes düşünce sisteminin bilimsel birikimi, modern bilimi geliştirmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru Mandelbrot tarafından tanımlanan Fraktal Geometri de "Newton-Bacon-Descartes düşünce sistemi"ne eklenen ve bu düşünce sisteminin eksikliklerini gideren yeni paradigmanın bir yansıması olduğu söylenebilir. Yeni bilimsel paradigmada; Newton-Bacon-Descartes düşünce sisteminin "maddenin temel unsur olduğu görüşü", bir saat gibi tıkır tıkır işleyen ve neden-sonuç ilişkisinde her şeyin hesaplanabildiği mekanik bir evren anlayışı yerini "maddeyi oluşturan enerjinin esas olduğu", gözlemciye göre değişebilen, parça-bütün ilişkisinin nasıllığına odaklanan, bütüne ait bağlantılarının önem kazandığı, ihmal edilebilir küçük parametrelerin nasıl büyük değişimlere neden olabileceği bir düşünce sistemine bırakılmaktadır. "Çift yarık deneyi, determinist sistemlerin kaotik sonuçlar doğurma ihtimali, Einstein'ın 'atomaltı parçacıkları' paradigması ve yaşamın bilgi-enerji dönüşümü" gibi keşifler, bugün "Lanikea, Epigenetik ve Connectom" gibi 21. yüzyıl bilimsel paradigmasını olgunlaştırmıştır. Bu anlamda; 1975 yılında Mandelbrot tarafından tanımlanan Fraktal Geometri, Newton-Bacon-Descartes düşünce sisteminin kullandığı Öklid geometrisinin doğanın karmaşık davranış örüntülerini açıklamadaki yetersizliklerini giderirken odaklandığı parça-bütün ilişkisiyle yeni bilimsel paradigmanın yeni bilimsel yöntemi olan "bağlantısal bütünsellik"le örtüştüğü düşünülmektedir (Kılıç, 2021).

"Fraktal", "kırmak" anlamına gelen "fragere" fiilinden türetilen "frakt" kelimesinden gelmektedir. Mandelbrot tarafından türetilen bu kavram, doğada kendini en uç dereceye kadar tekrar ederek kendine benzerlik gösteren, karmaşık, pürüzlü ve parçalanmış görünümün ardında düzen ihtiva eden formların oluşturduğu örüntüleri tanımlamak için kullanılmıştır. Newtonial bakış açısının ürettiği modern şehir yapılanmasının, endüstriyel devrimin çıktısı binaların ve pürüzsüzlüğün ihmal edildiği hesaplamaların aksine fraktalite (görsel 1), bize doğanın milyarlarca yıllık evrimsel sürecine işaret etmekte ve doğanın üretim diline yönelmektedir.



Görsel 1: Doğadaki Fraktal Örüntüler

Bal peteğinden yaprak damarlanmasına, hesaplanabilirliği ve tahmin edilmesi güç hava olaylarından dağların grift formlarına, beynin bağlantısal bütünselliğinden evrenin simüle edilebilmiş enerji alanlarının oluşturduğu ağ yapısına, istatistikten şehir ulaşım ağına varıncaya kadar fraktal geometrinin parça-bütün ilişkisinde incelenen kapsayıcı bir araştırma alanı bulunmaktadır. Doğanın verimli, işlevsel ve estetik örüntüleri fraktal geometri yardımıyla tanımlanabilir, açıklanabilir ve modellenilebilir hale gelmektedir.

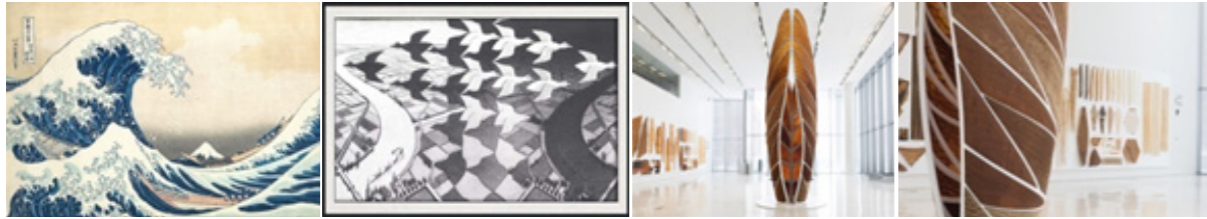


Görsel 2: Bal Peteği ve Altıgen Formu

Erkin, bal peteğinin altıgen modüler yapısının "uzayda hiç boşluk oluşturmayan" formuna dikkat çekmektedir (Görsel 2). Peteğin kendine has uyumu, ritmi, matematiği ve işlevselliğiyle "yüksek bir tasarım" örneği olduğunu belirtmektedir. "Aynı alana sahip çokgenler arasında, kapladığı alana oranla çevre uzunluğu en kısa olan yapılar altıgen formlardır ve arılar bal peteği üretiminde en az iş gücüyle en kısa sürede en az bal mumunu kullanmaktadır." (Uysal, 2019, s. 15).

Doğanın fraktal örüntüsü incelendiğinde sadeliğe, estetiğe, işlevselliğe yani Erkin'in ifadesiyle "yüksek tasarıma" tanıklık edilmektedir. Bütüne ait her bir parça bütünün öz bilgisini taşımaktadır. Tek bir insan hücresine ait DNA diziliminde ya da bir bitki tohumunda olduğu gibi mikrodan makro evrene özde var olan bilgi her bir parçada kendini tekrar etmektedir. Doğanın fraktal dokusu içten dışa doğru gelişmektedir. Bu gelişim süreci içerisinde öze dair bilginin daha küçük oranlarda kendini tekrar ettiği bir üretim yöntemi görülür ve canlılığın bu üretim algoritması kendine has bir forma ve estetik bütünlüğe sahiptir. Fraktal örüntülerden en dikkat çekeni, "güzel" olarak ifade edilen algıyı, estetiğin matematiğini ortaya koyan, "1.61804" değerini veren ve "altın oran" olarak da bilinen "Fi sayısı"dır. İtalyan matematikçi Leonardo Fibonacci tarafından ortaya koyulan bu oran "fraktalin doruk formu" olarak da bilinmektedir. Canlılığın gelişim sürecinde tanıklık ettiğimiz bu oran bizi geçmişin kent tasarımlarında, mabetlerinde, saraylarında, sanat eserlerinde, günümüz tasarımlarında ve yeni

medya teknolojilerin kullanıldığı sanatsal uygulamalarda karşılaşmaktadır. Fraktal geometrinin her ne kadar 20. yüzyıl sonunda tanımlandığını ifade etsek de düşünürlerin, mimarların, bilim insanlarının, tasarımcıların ve ressamın doğanın bu üretim diline yabancı olmadıkları görülmektedir. M.Ö. 500'lü yıllarda Anaksagoras'ın "Her şeyde her şeyden bir parça vardır. Bütün şeyler belli ölçüde her şeyde bulunurlar" sözü, bizi fraktal örüntülerin taşıdığı parça-bütün ilişkisine yöneltebilmektedir (Aydın, 2019). Günümüzde en kapsamlı ve sistematik verilerin kullanıldığı nöroloji çalışmaları, bize beynin katmanlı yapısının farklı bir matematiksel sisteme sahip olduğunu, bu matematiksel sistem doğrultusunda gerçekleşen iletişim ağının bireye özgü bağlantısallık haritası oluşturduğunu ve bağlantısallık haritasının her yeni öğrenmede değişebilirliğini göstermektedir. Nöroloji alanında gerçekleştirilen keşifler ve parça-bütün ilişkisine getirilen "bağlantısal bütünsellik" metodolojisi, beynin iletişim ağından evrene, bilimden sanata, birey yaşamından kültürel yapıya kadar her şeyin bütünlük içerisinde bulunduğunu ortaya koymaktadır (Kılıç, 2021). Sanatçıların deneyimlerinin yansımaları kendine özgü örüntüleri (Görsel 3), sezgi ve araştırmalarının sonucu sanatsal üretilere yansıyan metamorfozlar, iç içe geliştirilen tekrarlar, sürekliliğin vurgulandığı paradoksal anlatımlar ve devinim vurgusu (Görsel 4) fraktal nitelikler yansıtmaktadır. Biyomimikri gibi doğanın üretim dilinden ilhamla gerçekleştirilen sürdürülebilir tasarımlarda (Görsel 5-6) fraktal üretim tekniklerinden yararlanıldığı görülmektedir.



Görsel 3-4-5-6. "Kanawaga'nın Büyük Dalgaları", Katsushika Hokusai; "Gündüz ve Gece", Maurits Cornelis Escher, 39x67 cm, 1938 ve "Aguahoja", Neri Oxman, 2014-2020

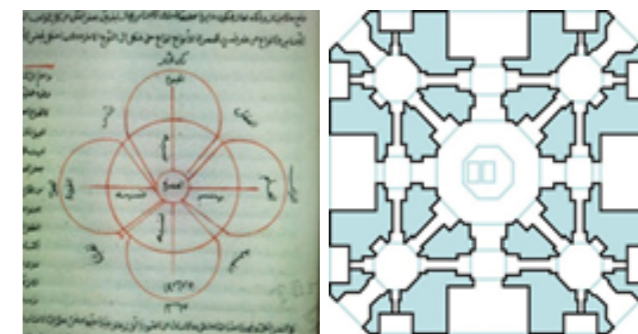
Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte doğadaki formların algoritmaları sayısız iterasyonlarla çoğaltılmakta ve formun fraktal örüntüsü modellenmektedir. Bugün mimari, tıp, tasarım, dijital enstalasyon, sinema ve animasyon gibi farklı disiplinlerde çeşitli fraktal üretim yöntemleri kullanılmaktadır. Bununla birlikte geçmiş dönemlere ait sanat eserleri, soyut geometrik örüntülerin kullandığı girift kabartmalar, çini seramikler, ahşap işlemler, alçı süslemeler ve mermer sütunlar bilgisayar programları aracılığıyla incelendiğinde, dönemlerinin çok ötesinde yüksek matematik, algoritma, simetri ve geometri bilgisi içerdiği gözlemlenmektedir. Günümüzde hala tam olarak anlaşılamayan, derin hayranlık uyandıran desenlerde ve estetik değer taşıyan formlarda doğanın estetik dilinin fraktalitesi dikkat çekmektedir. Sanat eserinde yüksek matematik bilgisiyle üretilen fraktalitenin ardında formdan öze; suretten sirete; maddeden manâya yol alan bir anlatımla, bir düşünce sistemiyle karşılaşılmaktadır.

2. Fraktal Geometri ve Tasavvuf İlişkisi

Her sanat eseri, sanatçısının düşünce dünyasının bir yansıması, var olduğu kültürel iklimin bir parçasıdır. Yüksek matematik bilgisini sanatsal bir üsluba dönüştürdüğü eserleriyle kendi düşünce dünyasından evrenin var oluşuna yani parçadan bütüne dair bir yorum sunmaktadır. "Kör adamlar ve fil" hikâyesinde olduğu gibi uygulanan yorum, yöntem ve yaklaşımlar çeşitli olsa da her bir parça, bütüne dair olan anlamın bir yansımasıdır. Fraktal örüntüleriyle dikkat çeken bezemelerin, tasarımların ve mimari formların yani somut unsurların ardında tasavvuf felsefesi ve tasavvuf felsefesinin işaret ettiği bir evren bilinci yer almaktadır.

Tasavvuf, "geçici ve değişken olandan ziyade özde olan kalıcı esasların araştırılmasına" yönelmektedir. Bu anlamda tasavvuf, "bilgiye ulaşmak noktasında bir metodoloji ve açıklama modeli sunan bir düşünce tarzı"dır (Kılıç, 2017, s. 13). Metodoloji nasıl ki tek bir probleme yönelik geliştirilen spesifik bir çözümden ibaret değilse, tasavvuf da bir metodoloji olarak zihin dünyamızı, evren algımızı, varoluşumuzu, toplumsal yapımızı, kültürel ve sanatsal anlayışımızı biçimlendirecek bir üslup bütünlüğü sunmaktadır. "Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen" diyen Şeyh Galip dizeleri ya da "İlim ilim bilmektir, ilim kendin bilmektir, sen kendin bilmezsin, ya nice okumaktır" diyen Yunus Emre dörtlükleri ilhamını tasavvuf felsefesinden alan metinlerdir. Bizlere kişinin yani parçanın ancak içinde taşıdığı öze yöneldiğinde varoluşunu, evrenle ilişkisini ve evrenin bütünlüğünü kavrayabileceğini anlatırlar. "Yaratılan ve Yaradan" arasındaki ilişkinin araştırıldığı tasavvuf felsefesinde varoluşa, insan benliğinin katmanlı yapısına, evren tasavvuruna, "görüntü, harf ve bedenlerin ardındaki manâya" odaklanılmaktadır (Kılıç, 2017). "Tasavvufta sanat, bir hakikat yolculuğudur ve hakikat sadece bir önermenin doğruluğu demek değildir; daha derin anlamıyla, gizlenmiş olanın açığa çıkarılması, varlığın saydamlaşmasıdır" (Özköse, 2020, s. 962). Bu anlamda muazzam fraktal örüntülerden oluşan geometrik desen ve motiflerle anlatılmak istenen bir manâ ve işaret edilen bir hakikat bulunmaktadır. Gırnata'da El Hamra sarayına ait fraktal örüntülerden, Tac Mahal'e, Divriği Dârü'ş-Şifa taçkapısından Konya Mevlana Türbesi'ndeki "dıraht-ı cân (hayat ağacı)" motifine ve Sivas Gökmedrese'si yıldız detayına kadar coğrafyanın kendine özgü sanatsal ve kültürel birikimlerinin yanı sıra sembollerin ardında İslam tasavvuf sanatının vurgu yaptığı bütünlük anlayışı yer almaktadır. Fraktal özellikteki örüntülerin işaret ettiği manâ, Endülüslü İbn Arabî'nin eserlerinde ayna metaforuyla dikkat çekmektedir. Çokluk anlamına gelen "Kesret'ten", tekliği ifade eden "Vahdet'e" gerçekleşen yolculuk, çok katlı yıldız desenlerindeki her bir çizginin tek bir merkezde oluşturduğu bütünlükle örtüşmektedir.

Fraktalitenin doruk noktası olarak gösterilebilecek muazzam simetriye sahip desenler, farklı coğrafyalarda; taş, ahşap, mermer, alçı duvar, çini seramik gibi malzemelerle ve farklı kültürel birikimlerle oluşturulsa da tek sîretten yansıyan ilhamın bambaşka sûretleridir. Günümüz araştırmaları El Hamra sarayındaki rumi motiflerin ve geometrik desenlerin fraktal örüntüsünün yüzyıllar sonra Escher'in sonsuzluğu ve döngüyü anlattığı çizimlerine ilham olduğunu; pek çok İslam mimarisini etkilediği gibi İstanbul Beylerbeyi Saray süslemelerine de yansıttığını (Saner ve Ar, 2019) ve bahçe düzenlemesiyle Tac Mahal'in mimarlarına verdiğini göstermektedir. Benzer şekilde Tac Mahal'in ihtişamlı mimarisi, bize İbn Arabî'nin, Fütûhât-ı Mekkiye'sinin 3. cildinde bir sayfada yer alan "felekler ve gökler" şemasını işaret etmektedir (Kılıç, 2015, s. 103, 300).



Görsel 7-8: Solda İbn Arabî'nin "Felekler ve Gökler" Şeması ve Sağda Tac Mahal Planı

Semra Ögel'in çalışmaları, Fütûhât-ı Mekkiye'de âlemin katmanlı yapısının yani kozmosun tariflendiği spiral çizimlerin, Selçuklu sanatlarındaki desenlere ilham verdiğini göstermektedir (Kılıç, 2015, s. 27). Sonsuzluğun tasvirini, âlemin katmanlı yapısını yansıtan yıldız sistemleri, muazzam geometrisinin ardında evrendeki kusursuz düzeni betimlediği, "Şüphesiz bir her şeyi belli bir ölçüde yarattık (Kamer

Sûresi, 54/49) ve "Rahmân'ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak görüyor musun? Sonra tekrar tekrar bak; bakışların âciz ve bitkin halde sana dönecektir" (Mülk sûresi, 67/3-4) gibi Kur'an-ı Kerim ayetlerinin birer tasviri olarak görülmektedir. Üretilen benzersiz fraktal örüntülerin estetiği ve matematiği bizde derin bir hayranlık ve hayret hissi uyandırırken bu sembolizmin işaret ettiği manâ bir taş parçasında, ahşapta, çini seramiklerde, edebiyatta, müzikte, plastik sanatlarda karşılamakta; sûretlerin ardındaki sîreti yansıtmaktadır.

Desenlerde bizi çokluktan bütünlüğe davet eden semboller dışında mimari düzenleme de yine fraktalitenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Pek çok İslam mimarisinin taçkapı tasarımlarında ya da avlu düzenlemesinde karşılaşılan anlayış özünde İslam tasavvuf felsefesine dair "iç ve dış" yani "öz ve kabuk" kavramlarına işaret etmektedir. Dışta görünür olandan ziyade biraz daha içeriye, detaylarına odaklandığımızda doğanın fraktal formlarını keşfetmenin, mikro evrenin aslında makro düzeyin yansıması olduğunu görebilmekteyiz. "Çünkü, dışın ontolojik kaynağı içerisindedir, manâsı içeridedir" (Kılıç, 2017, s. 192). Basit bir eğrelti otuna detaylı bir bakışla, kendini daha küçük oranlarda tekrar edişine ve her yeni dalda özbenzeşimi yansıttığına tanıklık ederiz. Benzer şekilde bir tohum tanesinin, çekirdeği içinde dalları, yaprakları, çiçekleri ve meyveleriyle bir ağacı barındırıyor olması dışın sadeliği yanında için yani özün taşıdığı derinliği ifade etmektedir. Madde, beden ya da ten kafesi olarak ifade edilen kabuğun yani formun dış olarak nitelendirildiği hermetik yapı, künhünde bir öz, ruh yani iç olarak nitelendirilen bir manâ barındırmaktadır. Kabuktan başlayan yol içeriye doğru ilerledikçe keşifler, merak ve hayret, gelişimin içten dışa doğru olduğu bilgisine işaret etmektedir. Bu "zarf-mazruf" ilişkisi, için ve dışın tezatlığını değil, "sentezi, bütünlüğü, uyumu destekleyen bir prensipler düzeyi" sunmaktadır (Kılıç, 2017).

Doğada lineer davranış göstermeyen sistemlerde başlangıç parametrelerinde meydana gelen hassas değişimler sistem davranışında öngörülemez boyutlarda sonuçlar oluşturabilmektedir. Kasırgaların oluşması, hava olayları, dumanın havada izlediği yol, kentte akan trafik gibi hesaplanamayan davranış örüntüleri, "kaos teorisi"yle de vurgulanan belirsizliği ve öngörülemezliği ortaya koymaktadır. Ancak zuhur eden davranışlar örüntüsü bütüne dair ihtimaller arasından meydana gelen bir durumdur. Benzer şekilde desenler tasarlanırken sınırsız varyasyon oluşturabilme potansiyeli mevcuttur. Ancak ihtimaller denizi arasından zuhur eden fraktal örüntü yine bütüne dairdir. Tasavvufta "Zahir ve Batın" kavramlarıyla izah edilen bu ilişki, görünür olanın ardında onu da kapsayan bir bilgi sisteminin varlığına işaret etmektedir.

3. El Hamra Sarayı Duvar Bezemelerindeki Fraktalite ve Sembolizmi

Arapça "kıvı" anlamına gelen ve ismini coğrafyanın kendine has kıvımlı killi toprağından alan El Hamra sarayı, 13. yüzyıl Endülüs döneminin görkemli ve bir o kadar mütevazı mimari tasarımıdır. İspanya'nın Gırnata şehrinde, 9. yüzyılda askeri amaçla kullanılmak üzere nehirle bakan tepede üzerinde Endülüs Emevîler tarafından kurulan yapı, zamanla gerçekleştirilen eklentilerle kuleler, birbirine bağlı odalar, avlular ve avlu bahçeleriyle genişletilerek büyük bir tasarıma dönüştürülmüştür. Suyun taşınması için geliştirilen teknoloji, mimarisinde ve bahçe tasarımlarında kullanılan matematik bilgisi, tavan ve duvar bezemelerinde karşılaşılan geometri, oda tasarımlarında ve kubbelere dikkat çeken formların ışıkla göz kamaştıran bütünlüğü döneminin oldukça ötesindedir. Endülüs sanatının kendine has üslubunun "Emevî hanedanının ihtişamından, lükse düşkün tavrından ve Mağribli hükümdarların vakarlı tutumundan" farklı olduğu vurgulanmaktadır. Mimarisinin mekânlara "ağır kumaş ve halılarda görülen ihtişamlı havayı" hissettirdiği belirtilmektedir (Şeyban, 2014, s. 236). Owen Jones'a göre "Elhamra'da eski Mısırlıların sanat dili, Yunanlıların doğal güzellik ve inceliği; Romalılar, Bizanslılar ve Arapların geometrik düzenlemeleri" bulunmaktadır (Saner ve Ar, 2019, s. 124).



Görsel 9-10-11: El Hamra Sarayı Mimarisi

Estetik derinliğinin altında yatan kadim bilgeliğin yanı sıra içeride sarayın görkemi, bezemelerin zenginliği, ahengi ve zarafeti göz doldururken dışarıda tepenin yeşilliği içerisinde sadeliği, sükuneti ve mütevazı haliyle dikkat çekmektedir. Döneminin her açıdan en ihtişamlı mimarisi olan El Hamra'nın estetiğinin ve zarafetinin ince ince işlendiği duvarlarında binlerce kez tekrar edilen hat yazılarıyla bu ihtişamın sahibine işaret edilmektedir.

Mimar, tasarımcı ve tasarım teorisyeni Owen Jones'ın farklı kültürel dönemlere ait desenleri ve tasarım ilkelerini araştırdığı "The Grammar of Ornament" adlı kitapta "Moresque Ornament" başlıklı bölümde El Hamra üslubunun ilkelerine yer verilmektedir. Düz ve kavisli hatların birbirleriyle oluşturduğu ilişkilerinin simetrisi, yansıması ve tekrarlarıyla oluşturulan benzersiz örüntüler mimariyle bütünleşmekte ve bu karmaşık örüntülerde kullanılan ilkelerin sadeliği ve denge hissi büyük hayranlık uyandırmaktadır. Profesör Antinio Fernandez Puertas, El Hamra'nın zeminden duvar bezemelerine kadar "her şeyin tek bir orana" dayalı olduğunu belirtmektedir. "Dikdörtgen kenarı ve köşegen uzunlukları arasındaki ilişki 2, 3, 4 ve 5 gibi sayıların karekökleriyle" hesaplanan yükseklikler basit bir orantıyla oluşturulmakta ve sarayın her bölümünde, birbiriyle bağlantılı odalarda, tüm avlularda, koridorlarda, sütun uzunlukları, yerleşimi ve üzerindeki bezemelerde bu oranı veren çeşitli varyasyonların kullanıldığı görülmektedir (Copestake, 2005). İspanyol akademisyenlerin El Hamra'ya dair yapmış oldukları çalışmalarda, zemin ve duvar süslemelerinin "matematik problemlerinin özgün çözümlerini" barındırdığı belirtilmektedir (Özsemerci, 2016, s. 56).

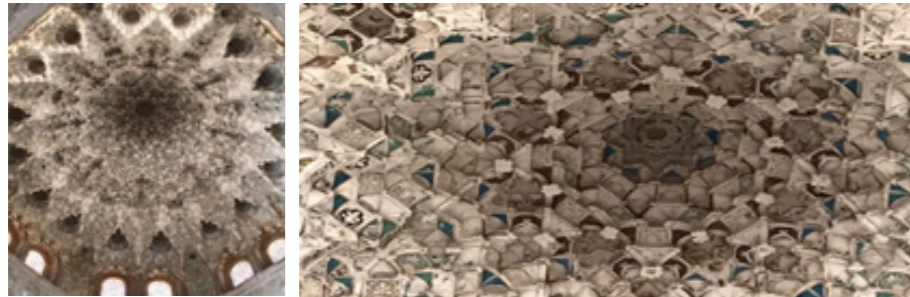
Fraktal yapılarda içten dışa doğru gelişim, tasavvufta insanın kabuktan öze doğru gerçekleştirdiği tekâmül yolculuğuyla örtüştüğü düşünülmektedir. Kabuk ve öz, dış ve iç, madde ve manâ olarak tasnif edilen bu anlayış, İslam mimarisinde taçkapıya, içeriye doğru açılan avlu düzenlemesine, mabetlerde özellikle minber bölümlerinin tezyinatı gibi ayrıntılara yansımaktadır. Saray dışına bezemelerin yapılmadığı ve ilgiyi "taçkapı"ya çekerek geleni içeriye davet edildiği görülmektedir. Ağaçların çevrelediği mütevazı tasarımın, pek çok İslam mimarisinde görüldüğü gibi içeriye açılan görkemli taçkapısı bulunmaktadır. Taçkapının ardında Kur'an-ı Kerim'deki cennete dair ayetleri tasvir eden "Cennet-ül Arif" avluları ve mimarisiyle uyumlu bahçe düzenlemesi karşılamaktadır. Suyun akışının, temizliğinin ve duruluğunun yansıması nedeniyle El Hamra, "suyun içindeki saray" olarak da tasvir edilmektedir (Uğurluel, 2016). Küçük bitki gruplarının çevrelediği havuzlarda fiskiyelerden akan su sesleri ve ışık oyunları "görsel bütünlükle uyumlu bir ritim" oluştururken; serinlik ve huzur veren koyu yeşil yapraklı bitkiler, koku ve ferahlık hissi veren ağaçlar, avluların "derinliğini" artırmaktadır. Suyun aksinin verdiği ilham, 300 yıl sonra Tac Mahal bahçe ve havuz düzenlemesine de yansımıştır (Nassif, 2018, 29-32).

El Hamra sarayı taçkapısında, pencerelerde, kemer ve odaların tavan süslemelerinde yer alan mukarnaslar, girift formlarıyla ışığı farklı açılarla yansıtarak perspektif algısı oluşturmaktadır. Dıştan içe doğru katmanlı bir biçimde giderek küçülen yapıda her katman bir sonrakiyle iç içe geçerek sonsuza kadar ilerler gibi görünen fraktal örüntüler oluşturmakta ve farklı renkteki mukarnaslı nişlerin oluşturduğu ışık gölge oyunları izleyicide evrenin sonsuzluğunu ve muazzam düzenini düşündüren

derinlik hissi uyandırmaktadır. Jones, Elhamra'da "mavi, kırmızı ve sarı (yıldız)" gibi ana renklerin uygarlığın erken sanat evresinde görüldüğünü ve mimarinin üst kısımlarında birincil renklerin kullanıldığını belirtmektedir (Saner ve Ar, 126):

"Kırmızı, derin yüzeylerde zaman zaman gölgeler eşliğinde yumuşatılarak, mavi gölgeli yüzeylerde, yıldız ise ışığa dönük tüm vurgulu yüzeyler üzerinde tercih edilmiştir. Renkler beyaz şeritlerle veya profillerin verdiği gölgeli hatlarla birbirinden ayrılmaktadır. Dengeli bir optik algı uyandırmada renk kullanım ölçüleri; hâkim mavi için 8, kırmızı için 5, sarı-yıldız için de 3 olarak verilmektedir. Elhamra Sarayı'nda yıldız uygulamasıyla "kırmızısız bir sarı" elde edilmiş, kırmızının öne geçmesini önlemek için mavinin etkisi artırılmıştır."

Sonsuzluk hissi veren bu uyum sayesinde "iç mekân ile dış mekân arasında kurulan ilişki izleyiciyi de içine almakta ve iç mekân ile izleyici arasında" da gerçekleşmektedir (Şeyban, 2014, s. 238). Mukarnaslı ve petekli ahşap yapıların farklı renklerdeki katmanlı yapısı (Görsel 12) Mülk süresinin "yedi kat sema" ibaresinden ilhamla tasarlanmıştır (Beksaç, 1995). Yüksek tavan süslemeleri göğün yedi katını temsil eden renklerle boyanmış sedir ağaç parçalarından oluşmakta ve İslam tasavvuf felsefesindeki âlem tasavvuruna işaret etmektedir.



Görsel 12: El Hamra Sarayı Tavan Mukarnasları

El Hamra sarayında yer döşemelerinden kubbeler kadar tüm sarayda simetrik gruplara sahip geometrik motifler ve desenler bulunmaktadır. Tek bir simetri grubunun öteleme, yansıma, döndürme, kaydırarak yansıma gibi adımlarla sınırsız varyasyonda desen üretilebilmektedir. Üçgen, kare ve daire gibi basit formların birbiriyle oluşturduğu girift ağ yapıları yüzeyleri kaplamakta ve sonsuzluğu tasvir eden estetik bir uyum oluşturmaktadır. Desenlerin fraktal ağ yapısı için iki farklı sınıflandırma bulunmaktadır.

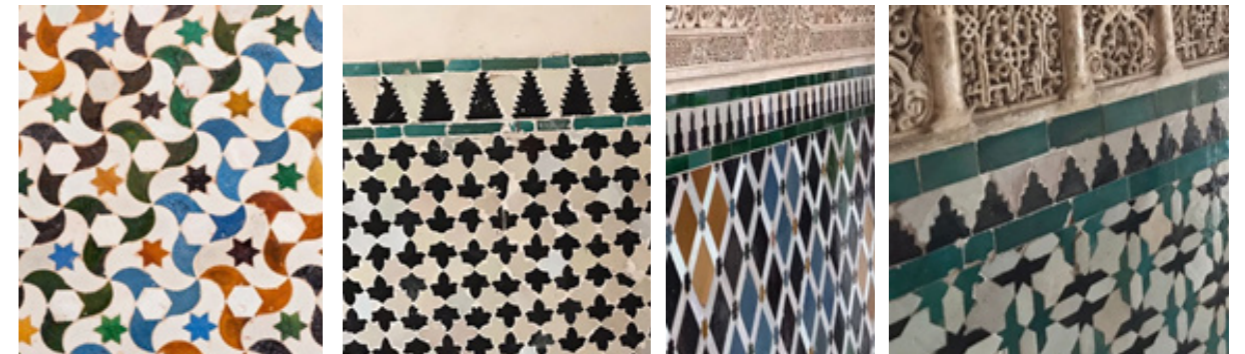


Görsel 13-14-15: El Hamra Saray Desenleri ve Periyodik Döşemelerdeki 17 Farklı Kristalografik Grup

Görsel 13'de merkezi bir noktadan başlayan desen, radyal olarak dışarı doğru büyürken görsel 14'te iki bağımsız yönde tekrar eden örüntü modeli oluşmaktadır. Desenlerdeki küçük bir dönüş açısı

desende farklı bir simetri grubunu oluşturabilmektedir. "Kristalografik kısıtlama olarak bilinen bir özellikle, bu desenler için dönüşlerde görülebilen açılar yalnızca "60°, 90°, 120°, 180°"dir veya modelin dönme simetrisi olmayabilir (Tennant, 2004). Görsel 15'de bu tür dönüş açılarının oluşturduğu 17 farklı simetri grubuna ait desene yer verilmiştir.

İki bağımsız yönde tekrar eden örüntü modeli küçük bir dönüş açılarının tekrarlarıyla farklı simetri gruplarına özgü desenlerle yüzey kaplaması gerçekleştirilmektedir. Özellikle çini seramiklerde "çemberde 120 derecelik açılarla oluşturulan taslağın, öteleme ve dönme hareketleriyle" elde edilen desenler (görsel 16) çoğaltılarak yüzeyi kaplamaktadır (Kara, 2021). Bu örüntü modellerinin genellikle çini seramiklerle kullanıldığı görülmektedir. Görsel 14'deki örüntü modeli, siyah beyaz seramiklerle de sarayın farklı bölümlerinde tekrarlandığı ve döndürülen desenler arasında boşlukların ya da örtüşmelerin olmadığı görülmektedir. Motiflerdeki düz ve kavisli hatlar birbiriyle temas ettiği noktada teğetler oluşturmakta ve renk değişimleriyle yüzeyde sistemli bir bütünlüğün oluşturulduğu görülmektedir. Görsel 17'de desenin yansıtılarak oluşturulduğu bir örüntü modeli bulunurken görsel 18 ve 19'un yanı sıra bordür olarak kullanılan diğer çini seramiklerde de sonsuza kadar ilerliyor hissi dikkat çekmekte ve desenin oluşturulmasında kullanılan simetri gruplarının yüzyıllar sonra Escher'in çizimlerine yansıdığı bilinmektedir.



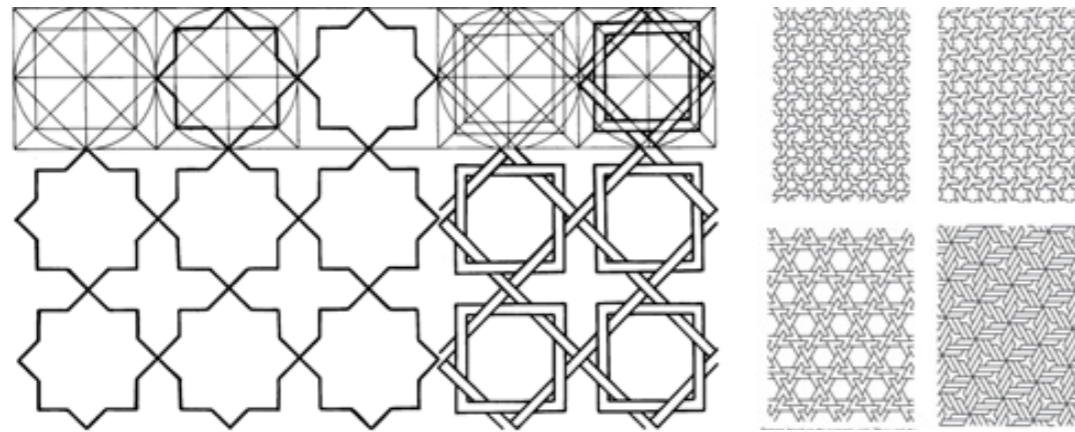
Görsel 16-17-18-19: El Hamra Sarayı Çinilerinde Periyodik Desen Grupları

El Hamra'nın bir desen grubu olan radyal büyüme gösteren örüntülerde "deseni taşıma ya da kaydırarak yansıma" bulunmamaktadır. Merkez noktanın etrafında dönüşler ya da merkez noktadan geçen çizgilerin yansıması gerçekleştirilebilmektedir. Yalnızca döndürme içeren simetri grupları "döngüsel" olarak tanımlanırken yansıma içerenlerse "dihedral" olarak isimlendirilmektedir (Tennant, 2004).



Görsel 20: El Hamra Sarayı'nda Farklı Malzemelerle Oluşturulmuş Yıldız Sistemleri

Yıldız desenlerinin çiziminde “konstrüksiyon çizgileri” adlı verilen ağ kılavuzlarını kullanarak dik ve kavisli çizgilerden oluşan desenler üretilmekte ve ardından “tesselasyon” denilen yüzeye döşeme işlemi gerçekleştirilmektedir (Broug, 2015; Kara, 2020). Geçmişte ip ve kalem gibi araçlarla gerçekleştirilen bu algoritmik süreç, bilgisayar teknolojileri öncesi pergel ve cetvelle tasarlanırken bilgisayar teknolojileriyle birlikte “Geometer’s Sketchpad” gibi programlar aracılığıyla üretilebilmektedir. 4 katlı yıldız desenlerinde “kare bir ağ kılavuz” kullanılırken 5 katlı desenler kare yüzeye tam oturmadığı için başka desenlerle çevrelenerek örüntü oluşturulmaktadır. 6 katlı desenler “altıgen formunda ağ kılavuzları”yla elde edilmektedir (Broug, 2015). Selçuklu yıldızı olarak da bilinen karenin 45 derece açıyla dönüşü sonucu oluşan 8 köşeli yıldız desenlerinin her bir köşesi 90 derecelik açı oluşturmaktadır. Görsel 21’de sekiz köşeli yıldızın ağ kılavuzundan yıldız tasarımına gerçekleşen algoritmik adımlarına yer verilirken görsel 22’de altıgen ağ kılavuzdan üretilebilen yıldız desenleri varyasyonları bulunmaktadır.



Görsel 21-22: Konstrüksiyon Çizgilerinden Üretilen Radyal Büyüme Desenleri

Üçgen ve kare gibi basit geometrik şekillerden benzersiz fraktal örüntülere dönüşen tüm desenlerde sonsuza akış görülmektedir. İzleyicide hayranlık uyandıran bu sonsuzluk hissi ve estetik uyum, evrendeki birliğin tasvirinin birer yansımasıdır. Kılıç, bu desenlerle, “maddî dünyanın üzerinde, ona hâkim bir büyük ilâhî düzene” işaret edildiğini belirtmektedir. Bir yıldızdan diğerine gerçekleşen geçiş süreklidir ve “yıldız oluşturan tüm kolların hepsi bir yıldızdan ötekine atlayarak sonsuza” yol almaktadır (Kılıç, 2015, s. 125). Desenlerin yüzey kaplamasında boşluk ya da çizgilerin hareketlerinde gelişigüzellik yoktur aksine çok sayıda çizginin birlikteliği evrenin ahengini çağırıştırılmaktadır. Katmanlı âlem içerisinde var olan hiç bir parçanın başıboş bulunmaması ayette geçen “ölçülülüğün” ve birliğin yansımasıdır. Evrende “kesretten vahdete ve vahdet kesrete” sürekli bir devinim gerçekleşmektedir. Fraktal örüntülerin oluşturduğu varyasyonlar sınırsız olsa da özü itibarıyla aynı geometrik formlardan türetilmektedir. Benzer şekilde âlemin katmanlı yapısı içinde pek çok sûret, künhünde tek bir sûreti taşımaktadır. “Eflâtun’un kırık ayna örneği”nde olduğu gibi paramparça edilmiş aynalardan güneşe bakıp yüzlerce güneş görebiliriz ama hakiki güneşi görmek istediğimizde kafamızı kaldırırsak ve bir güneşin olduğuna tanıklık ederiz (Kılıç, 2017, s. 206). Her bir kırık ayna parçası bir ayna görevi görmektedir bununla birlikte tüm parçalar var olanın kendisine değil görüntüsüne işaret etmektedir. Öte yandan, tek bir geometrik desen, varoluşu itibarıyla konstrüksiyon çizgilerinin oluşturduğu ağ kılavuzundan üretilebilecek sonsuz varyasyondan biridir. Geometrik desen yani parça, bütüne dair ihtimaller denizi arasından meydana gelen, zuhur eden bir durumdur. Tasavvufta “Zahir ve Batın” kavramlarıyla izah edilen bu ilişki, görünür olanın ardında onu da kapsayan bir bilgi sisteminin varlığına işaret etmektedir.

El Hamra bezemelerinde geometrik örüntülerin yanı sıra bitkisel motifler de görülmektedir. “Ana sap”tan çıkan motif bir yaprak gibi damarlanarak yüzeyi kaplamakta ve sınırladığı alanın içi çeşitli desen, arma ya da hat yazılarıyla doldurulmaktadır. Bu yüzeylerde “mermer tozu, kireç, alçı ve yumurta akının karıştırılmasıyla elde edildiği sanılan malzemeden yapılan stüko veya yalancı mermerlerin” kullanıldığı bilinmektedir. Kabartmalar, “Grek, Vizigot ve yerel İber sanat üsluplarının bir sentezini” sunmaktadır. Erken dönem çizimlerde daha genel hatlarıyla çizilmiş sade görünümlü bitkisel ve geometrik desenlerle karşılaşırken zamanla ince hatlarla zenginleştirilmiştir. Daha geniş mekân ve satırlarda kalıp kullanılarak alçı süslemeler oluşturulmaktadır. İhtişamlı kabartmalar için Emevîler döneminde mermer kullanılırken sonraki dönemlerde alçı tercih edildiği görülmektedir. Taş veya tuğla duvar üzerine kaplama tekniğiyle yapılan alçı süslemeler, malzemenin kullanım kolaylığı sebebiyle yeni motiflerin ve desenlerin üretimine imkan vermiştir. Kabartmalarda “palmetler, salyangoz kıvrımlı volüt motifler ve çam kozalakları” gibi motiflere yer verildiği görülmektedir (Şeyban, 2014, s. 256). Rumi motiflerin varyasyonları duvarlarda, ahşap kapı ve tavanlarda, taş kapıda ve kemer tasarımlarında karşılaşmaktadır. Bulunduğu yüzeyi kendi fraktal yapısının tekrarlarıyla dolduran rumi motiflerin dizilimi, formu ve merkezinde yer alan diğer geometrik desenler, yazılar, arma ya da süslemelerle eşsiz ve ilham vericidir. Görsel 21’de sırasıyla yan yana dizilmiş “rumi çerçevesel birimlerden oluşan kompozisyonlar” ve birbirinin içine dolanarak giren yay hareketinin yatayda ve düşeyde kaydırılan tekrarlarıyla oluşan “örgü-kemer” dizileri bulunmaktadır (Saner ve Ar, 2019, s. 130). Yan yana dizili rumi motifler ve iç içe dolanan kemer süslemelerinin yanı sıra yüzeyi kaplayan rumi motiflerin palmet ve kozalak motifleriyle bütünleşen fraktal örüntüleri de bulunmaktadır. Görsel 23’de sırasıyla yüzeyi tamamen kaplayan rumi motif ve asimmetrik alanlarda sürekliliği sağlayarak yüzeyi kaplayan “rumi çerçevesel kartuş” motifleri üst üste ve yan yana dizilerek oluşturulmuştur. Kalın şeritlerin ve hat yazılarının sınırladığı “uzun eğrisel motifler” yer alan desenlerde volüt motifler dikkat çekerken; geniş yüzey dolgularını oluşturan rumi desenlerin beş yapraklı motiflerle bütünleştiği desenlere bir diğer görselde yer verilmektedir (Saner ve Ar, 2019, s. 130-132).



Görsel 23: El Hamra Sarayı Rumi Motifleri

Görsel 24’deki son motifde, büyük rumi desenlerinde kufi yazıyla “Allah” lafzının tekrarlarının, kesişen dairelerin ve kozalakların oluşturduğu ahenk dikkat çekmektedir. El Hamra mimarisinde bina tasarımı, sütunlar, bahçe düzenlemeleri, avlu tasarımları, geometrik ve bitkisel desenlerin bütünleştiği süslemeler ve yıldız sistemleriyle ihtişamlı bir bütünsellik sunmaktadır. Bu ihtişamın her bir zerresinin sonsuza yani her bir parçasının bütüne işaret ettiği görülmektedir. Fraktal desenlerin oluşturduğu zenginlik, tam kalbindeki yazı işlemleriyle somuttan soyuta bir kapı aralamakta ve mülkün asıl sahibine, öze vurgu yapılmaktadır.



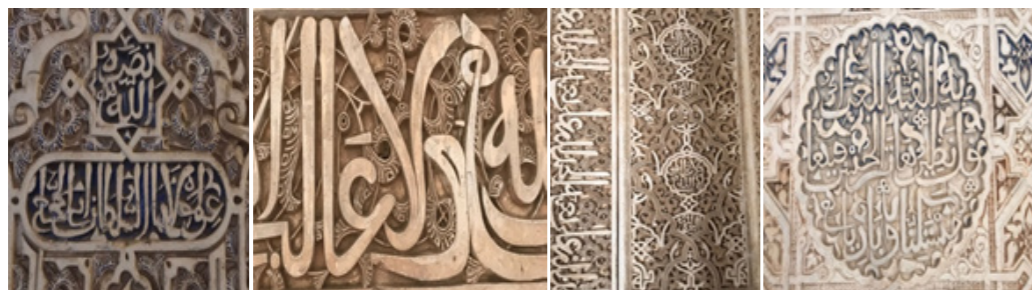
Görsel 24: El Hamra Sarayı Rumi Motifleri

Saray duvarlarındaki görkemli detaylarında bizi binlerce kez tekrarlanan “Allah’tan başka galip yoktur” anlamına gelen “La Galibe İllallah” yazısı (Görsel 25) karşılıkmaktadır. Sayar, burada “debdebeyi değil yeryüzünü güzelleştirme cehdini gördüğünü” ifade etmektedir. El Hamra, her ne kadar döneminin bilim ve teknolojisinin altın çağını yaşayan görkemli bir yönetim mekânı olsa da yüzyıllarca insanda hayranlık uyandıran fraktal desenlerin kalbindeki detaylarla, mülkün ve kalıcılığın gerçek sanatçıya atfedildiğini göstermektedir (Sayar ve Lekesiz, 2019).



Görsel 25: El Hamra Sarayı Hüsni Hat Yazıları “Allah’tan Başka Galip Yoktur”

Kur’an-ı Kerim ayetlerinden ilhamla oluşturulan yıldız desenlerinin yanı sıra ayet ve hadislerin yer aldığı kufi, celi sülüs ve sülüs hat yazıları dikkat çekmektedir. Hüsni hat için “cismani aletlerle yapılan ruhani bir hendese (geometri) dir” denilmektedir. Sülüs yazıda kullanılan açılar, “1/3 oranıyla altın oranı” vermektedir. Noktaların temel ölçü birimi olduğu sülüs hat yazılarını “güzel ve sanatsal gösteren daha derin ve yumuşak görünümüdür” (Er, 2020). Lekesiz, El Hamra’daki “Endülüs kûfisi”nin İslam coğrafyasında bir benzerinin bulunmadığını ve bu daha yuvarlak kufi tarzın celi sülüs ve kufi tarzlarının bir sentezi olduğunu belirtmektedir (Sayar ve Lekesiz, 2019). Mağrib-Endülüs kûfisi olarak tanınan “eğri-dairesel hatlar”ın bu ülkelerin dışında pek kullanılmadığı belirtilmektedir (Şeyban, 2014, s. 257).



Görsel 26: El Hamra Sarayı Hüsni Hat Tezini

SONUÇ

Doğanın kendini tekrar eden ve bütünü öz bilgisini her bir parçasında taşıyan fraktal örüntüsü, bize sadeliği, estetiği ve işlevselliğiyle yüksek bir tasarım örneği sunmaktadır. Geçmişten günümüze mimari, tasarım, sanat, tıp, istatistik gibi farklı disiplinlerde doğanın üretim dilini yansıtan fraktal geometriden yararlanıldığı görülmektedir. Fraktal nitelikteki geometrik desenlere dair en önemli sanatsal üretimler 13. yüzyıl Endülüs’ünde gerçekleştirilmiş ve fraktalitenin doruk formu, El Hamra Sarayı’nın yer döşemelerinden mimarisine kadar yansıtılmıştır. El Hamra, ihtişamın sadelikle, peyzajın mimariyle, sanatın ve matematik bilgisiyyle buluşturulduğu bir mekândır. Bununla birlikte yüzyıllarca süregelen kalıcılığı saray duvarlarında binlerce kez tekrarlanmış hat işlemleriyle vurgulanmıştır. Geometrik desenlerin işlendiği alçının farklı materyallerle karıştırıldığı yüzeyler, çini seramikler, mermer yapılar, ahşap oymalar; yumuşak ve estetik görümlü hat yazılarıyla donatılmış duvarlar, taçkapıları, pencereler ve mukarnaslı kubbeleriyle her bir köşesinde, her bir fraktal desenin ardında işaret edilen bir düşünce sistemi yer almaktadır. Tasavvuf felsefesi bu anlamda fraktal örüntülerin ardındaki birliğe erişmenin bir metodolojisi olarak görülmektedir. Her bir eserin fraktalitesi, matematiksel oranı, estetik bütünlüğü aslında müessirini yansıtan birbirinden farklı birer parça ve aynı zamanda bütüne dair yorumlardır. Her bir desenin, konstrüksiyon çizgilerinden oluşan ağ kılavuzdan düz çizgileri, eğrileri, kesişmeleri, bütünleşmeyi, yansıma, öteleme, döndürme gibi çeşitli simetri gruplarını barındıran benzersiz fraktal örüntülere dönüştüğü görülmektedir. Bambaşka malzemelerden bambaşka fraktal desenlerin oluşturulabilme ihtimalinin çokluğu “kesret” kavramını çağrıştırdıkça, hepsinin sonsuza akışta vardığı yer, “vahdet” kavramıyla örtüşmektedir. Tasavvufta doğrudan anlatım yerine remizlerin ve sembollerin tercih edildiği görülmektedir. Sembollerle evrenin düzenine, yaratımdaki letafete, kusursuzluğa, sonsuzluğa ve birliğe işaret edilmektedir. Fraktal örüntülerin oluşturduğu görsel bütünlük ve sonsuza akış hissi izleyiciyi içine çekmek suretiyle aslında izleyicinin kendi içerisine yaptığı yolcuğu ve keşfini betimler. Bal peteği formundaki mukarnaslı tavanlar, duvar tezini, hat yazıları, avlu düzenlemeleri, peyzajı ve mimarisiyile tek bir oranın yüzlerce tezahürü yansıtılmıştır. Her bir fraktal desenin insanda zihinsel ve ruhsal bir açılım sağlayacağı düşünülmekte; iç ve dış, kabuk ve öz, sûret ve sîret, madde ve manâ gibi ilişkileri anlamlandırma çabasına davet etmektedir.

Yüzlerce fraktal formun tek bir ağ kılavuzundan üretilebiliyor oluşu benzer şekilde sonsuz ihtimal arasından sadece bir parçanın zuhur etmesiyle aynı anlamı taşımaktadır. Bu ise, kesretten vahdete ve vahdetten kesrete gerçekleşen sürekliliğin bir yansıması olarak “her an yeni bir oluşta olmanın” anlatımı olduğu düşünülmektedir. Sonsuz ihtimaller denizi “Batın” esmasıyla örtüşürken, ihtimaller denizi arasından meydana gelen bir parça “Zâhir” esmasının tezahürü olarak düşünülmektedir. Görünür olan, ortaya çıkan desen, görünür olma potansiyeli taşıyan tüm desenlerle aynı öze sahiptir.

Somut unsurların, mermer, alçı, ahşap ya da çinilerle üretilen benzersiz formların yani binlerce sûretin özünde, bizi içeriye davet eden, benliğimizin katmanlı yapısıyla yüzleştirirken evrenin katmanlı yapısına hayran bırakan soyut bir düşünce sistemi, bir manâ denizi, her bir parçayı bütünleyen bir sîret bulunmaktadır.

TEŞEKKÜR

Çalışmada yer verilen konuların zihnimdeki düşünsel zeminini inşa eden değerli hocam Prof. Dr. Memduh ERKİN anısına...

Sempozyum katılımımıza imkan sağlayan tüm hocalarıma, bildiri içeriğindeki yönlendirici ve destekleyici rolüyle danışman hocam Doç. Dr. Engin GÜNEY’e, çalışmada yer verilen hüsni hat yazılarına dair tecrübesine başvurduğum Hattat Mesut KARACA hocama ve çalışmada kullanılan görseller için Sayın Mehmet BİNGÖL hocam ve Sayın Özgür ALTINOK’a teşekkürlerimle.

KAYNAKÇA

- Aydın, İ. H. (2018). Beyin Siziniz. 1. Baskı. İstanbul: Girdap Yayınevi.
- Beksaç, E. (1995). "Elhamra Sarayı: İslâm Mimarisinin İspanya'daki En Önemli Yapılarından Biri". TDV İslâm Ansiklopedisi, 31-33.
- Kılıç, M. E. (2015). Sufi ve Sanat. 1. Baskı. İstanbul: Sufi Kitap, Timaş Yayın Grubu.
- Kılıç, M. E. (2017). Tasavvufa Giriş. Disiplinler Arası Bir Bakış. 8. Baskı. İstanbul: Sufi Kitap, Timaş Yayın Grubu.
- Kılıç, T. (2021). Yeni Bilim: Bağlantısallık Yeni Kültür: Yaşamdaşlık, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nassif, W. (2018). Endülüs ve Osmanlı Bahçelerinin Peyzaj Tasarımı Açısından İncelenmesi". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özköse, K. (2020). İslâm Sanatının İrfâni Boyutları". Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 24(3), 955-971.
- Özsemerci, Ö. (2016). Geometrik Şekillerle Yüze Kaplamaları. Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Matematik Bölümü, İzmir.
- Saner, N. T. ve Ar, B. (2019). Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri. Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi, 123-137.
- Sezgin, F. ve Turan, S. (2010). Bilimler Tarihçisi Fuat Sezgin. 1. Baskı. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şeyban, L. (2014). Endülüs. 1. Baskı. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.
- Tennant, R. (2004). Islamic Tiling of Alhambra Palace: teaching the beauty of Mathematics" Teachers, Learners and Curriculum Journal, 2
- Uysal, S. (2019). Fraktal Geometri ve Algoritma İlişkisinde Jeneratif Sanat. Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Samsun.

İnternet Kaynakları:

- Aydın, İ. H. (2019). Beyin Tanrısal Bir Parçacık!. (video). Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=rU_4dLu-D38&t=5628s Erişim Tarihi: 10.09.2021.
- Broug, E. (2015). The complex geometry of Islamic Design. (video). Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=pg1NpMmPv48> Erişim Tarihi: 25.08.2021.
- Copestake, T. (2005) "When the Moors Ruled in Europe". Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=CbKf5FeaeUI&list=LL&index=3> Erişim Tarihi: 31.08.2021.
- Er, B. (2020). "Hattat Bekir Er ile Hüsn-i Hat Dersleri" (Video). Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=khEeWZ1fOCU> Erişim Tarihi: 25.08.2021
- Kara, E. (2021). BuHAT Eğitim Seminerleri- Endülüs'ten M. C. Escher'e Geometri ve Simetri. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YGein6g9EdA&list=WL&index=30&t=13s> Erişim Tarihi: 28.08.2021.
- Kur'an-ı Kerim. Erişim: <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=1&ayet=1> Erişim Tarihi: 02.09.2021.
- Sayar, K. ve Lekesiz, Ö. (2019). Al Hamra Sarayı. (Video). tvnet. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=CZ0XZwTzxdY> Erişim Tarihi: 26.08.2021.
- Uğurluel, T. (2016). Talha Uğurluel İspanya'da Endülüs- Gırnata. (video). Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=_2T11m9w49g&t=2s Erişim Tarihi: 20.04.2020.

Görsel Kaynakları:

- Görsel 1. Doğadaki fraktal örüntüler Erişim Adresi: <https://onedio.com/haber/dogada-gorulen-en-hipnotize-edici-29-fraktal-234554>
- Görsel 2: Bal Peteği ve Altıgen Formu. Erişim Adresi: <https://www.markut.net/sayi-12/struktur-nedir/> ve <https://pxhere.com/tr/photo/1105721>.
- Görsel 3: "Kanawaga'nın Büyük Dalgaları", Katsuşka Hokusai. Erişim Adresi: <https://www.magmadergisi.com/sanat-haberleri/kanagawanin-buyuk-dalgasi>

- Görsel 4: "Gündüz ve Gece", Maurits Cornelis Escher, 39x67 cm, 1938. Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-ressamlar/maurits-cornelis-escher-1898-1972/>
- Görsel 5-6: "Aguahoja", Neri Oxman, 2014-2020. Erişim Adresi: <https://oxman.com/projects/aguahoja>
- Görsel 7: İbn Arabî'nin "Felekler ve Gökler" Şeması. Erişim Adresi: Futûhâtu'l Mekkiye fi Ma'arifeti Esrâri'l-Malikiye ve'l-Melekiyye, İbn Arabî, Yazma Eser, Milli Kütüphane.
- Görsel 8: Tac Mahal Planı, Erişim Adresi: <https://arkeowomen.blogspot.com/2017/05/tac-mahal.html>
- Görsel 9: El Hamra Saray Mimarisi. Erişim Adresi: <https://www.dunyabizim.com/gezi-mekan/lagalibe-illallah-diye-haykiran-saray-el-hamra-h19299.html>
- Görsel 10: El Hamra Saray Mimarisi. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi
- Görsel 11: El Hamra Saray Mimarisi. Erişim Adresi: <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/endulusun-incisi-el-hamra-sarayı/15>
- Görsel 12: El Hamra Sarayı Tavan Mukarnaları. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi
- Görsel 13-14: El Hamra Saray Desenleri. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi
- Görsel 15: Periyodik Döşemelerdeki 17 Farklı Kristalografik Grup. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/237500738_Islamic_Tilings_of_the_Alhambra_Palace_Teaching_the_Beauty_of_Mathematics
- Görsel 16-17-18-19: El Hamra Sarayı Çinilerinde Periyodik Desen Grupları. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi
- Görsel 20: El Hamra Sarayı'nda Farklı Malzemelerle Oluşturulmuş Yıldız Sistemleri. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 21: Konstrüksiyon Çizgilerinden Üretilen Radyal Büyüme Desenleri. Erişim Adresi: <https://www.semanticscholar.org/paper/Medieval-Islamic-Architecture%2C-Quasicrystals%2C-and-Tennant-Dhabi/6617cd6bdb16054c5369fb8ca40cf538a43f977a>
- Görsel 22: Konstrüksiyon Çizgilerinden Üretilen Radyal Büyüme Desenleri. Erişim Adresi: <https://tilesinnewyork.blogspot.com/2017/05/tessellations-islamic-tile-patterns-and.html>
- Görsel 23-24: El Hamra Sarayı Rumi Motifleri. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 25: El Hamra Sarayı Hüsn-i Hat Yazıları "Allah'tan Başka Galip Yoktur". Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 26: El Hamra Sarayı Hüsn-i Hat Tezyinatı. Erişim: Mehmet Bingöl Fotoğraf Arşivi.

VAN-HAKKARI YÖRESİNDE GÖRÜLEN YENİ KİLİM DESENLERİNDEN ÖRNEKLER

EXAMPLES OF NEW KILIM PATTERNS SEEN IN THE VAN-HAKKARI REGION

Mine TAYLAN

Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
minetayln@gmail.com (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Van-Hakkari yöresi kilimleri; motif ve renk çeşitliliğinin fazla olduğu, karmaşık desenlere sahip, yöresel isimlerle anılan aşiret kilimleridir. Yöre kilimlerinde geleneksel desenlerin yanı sıra, yörenin karakteristik renk ve motiflerinden çıkışlı yeni desenler de görülmektedir. Bu çalışmada, Van-Hakkari yöresinde bir kilim markası için dokunmuş yeni desenli kilimler incelenmiştir. Aşiret Kavgası ve Yamalı desenli kilimler bunların en ilgi çekici olanlarıdır. Her iki desende de renk ve motif çeşitliliği fazladır. Aşiret Kavgasında desenin temeli, üçgen ve baklava formunun birim tekrarına ve bu formlara eşlik eden geleneksel motiflere dayanmaktadır. Desen, dokuyucu tarafından tezgah başında doğaçlama bir şekilde gelişmektedir. Bu yüzden dokunan her kilim biriciktir, birebir aynısı yapılamaz. Aşiret Kavgası deseni ismini oldukça karmaşık olan yapısından almaktadır. Yamalı deseni ise nispeten sade bir kompozisyona sahiptir. Bu desende motifler genellikle boyanmamış yünün kullanıldığı düz bir zemin üzerinde sıralanır. Zemin rengini koyunun kendi yün rengi belirlemekle birlikte, bu renk genellikle gridir. Motifler, zemin renginden farklı bir çerçeveye içine alındığı gibi, tek başlarına da zemine yerleştirilirler. Geleneksel motiflerin ve geometrik formların dışında her iki desende de çeşitli çiçek, hayvan ve insan figürlerine rastlanmaktadır. Bunlar resimsel bir yapıda olup dokuyucunun yeteneğine ve hayal gücüne bağlı olarak değişmektedir. İncelenen kilimler arasında iki desenin birlikte kullanıldığı örnekler de yer almaktadır. İki desenin renk ve biçim açısından birbirlerinden keskin bir şekilde ayrılmakta olması dikkat çekici sonuçlar doğurmaktadır. Çalışmada; Aşiret Kavgası ve Yamalı deseninin yanında yörede görülen diğer yeni desenlerden bahsedilerek renk, desen, kompozisyon ve ebat açısından birbirinden ayrılan örnekler sunulacaktır. Yörenin eski bir dokuma merkezi olması dolayısıyla bu kilimler, kilim dokumacılığının yeni desenler ile devamını sağlaması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Van-Hakkari Kilimleri, Desen, Aşiret Kavgası, Yamalı

ABSTRACT

Van-Hakkari region kilims are tribal kilims, have a wide variety of motifs and colours, complex patterns, and local names. In addition to the traditional designs, new patterns originating from the characteristic colours and motifs of the region are also seen in regional kilims. In this study, new patterned kilims woven for a kilim brand in the Hakkari-Van region were examined. Tribal Conflict and Patched kilims are the most interesting of them. In both patterns, the variety of colours and motifs is wide. The basis of the pattern in Tribal Conflict is based on the unit repetition of the triangle and lozenge form and the traditional motifs accompanying these forms. The pattern is improvised by the weaver at the loom. That's why every kilim woven is unique, it cannot be made the same. The Tribal Conflict pattern takes its name from its very complex structure. The Patched pattern, on the other hand, has a relatively simple composition. In these patterns, motifs are usually lined up on a flat surface using undyed wool. Although the sheep's wool colour determines the ground colour, this colour is generally grey. Motifs are placed in a frame different from the ground colour or placed on the ground alone. Apart from traditional motifs and geometric forms, various flower, animal and human figures are encountered in both patterns. These are in a pictorial structure and vary depending on the weaver's skill and imagination. Among the examined kilims, there are also examples where two patterns are used together. The fact that the two patterns differ sharply in terms of colour and form crates remarkable results. In the study, in addition to the Tribal Conflict and Patched pattern, other new patterns seen in the region will be mentioned and examples that differ from each other in terms of colour, design, composition and size will be presented. Since the region is an old weaving centre, these rugs are essential to ensure the continuation of kilim weaving with new patterns.

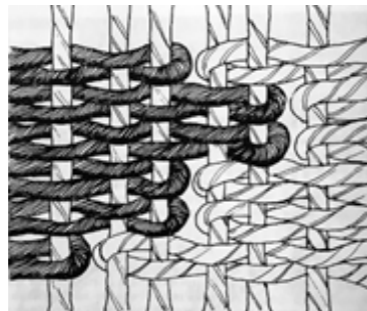
Keywords: Van-Hakkari Kilims, Design, Tribal Conflict, Patched

GİRİŞ

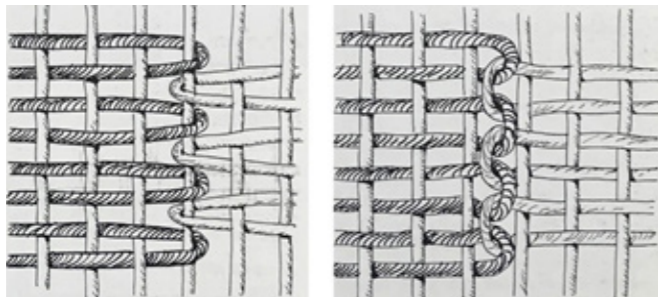
Dokumacılığın tarihi ile ilgili kaynaklar sınırlıdır. Ancak insanlığın temel ihtiyaçlarından biri olan örtünme aracılığı ile ortaya çıktığı düşünülmektedir. Hindistan, Peru, Mısır ve Mezopotamya'da eski çağlardan beri dokuma yapıldığı bilinmektedir (Alantar, 2007:291). Günümüze ulaşan en eski Anadolu dokumasının Frigler'e ait olduğu ve M.Ö. 6000 yıllarına tarihlendiği bilinmekteydi. Kaynaklarda bu dokuma parçasının kötü saklama koşulları yüzünden yok olduğu belirtilmektedir. Ancak daha sonra Çayönü kazılarında M.Ö. 7000'e tarihlenen dokuma parçası ortaya çıkarılmıştır. Son çalışmalar, 2013 yılında Çatalhöyük'te tespit edilen keten kumaş parçalarının Anadolu dokumacılığına ait en eski örnekler olduğunu göstermektedir (Uğurlu, 2018: 3-4). Ayrıca düz dokumaların halı kadar dayanıklı olmaması nedeniyle daha çabuk yıprandığı ve bu yüzden günümüze ulaşan eski örneklerin yok denilecek kadar az olduğu söylenmekte (Deniz, 1998:8-9), kilim tekniğinin halı tekniğinden binlerce yıl daha eski olduğu düşünülmektedir (Atlıhan, 2011:68).

Düz dokuma yaygıların en bilineni atkı yüzü dokumalardır. Bu dokumalarda çözümler atkılarının altında kalarak gizlenmektedir. Kilim sözcüğü bütün havsız düz dokuma yaygılarını kapsayacak şekilde kullanılsa da cicim, zili, sumak... gibi düz dokumaların teknikleri birbirinden farklıdır (Balpınar, 1982:45). Kilim; çift iplik sistemi ile (atkı ve çözgü), yüzü ve tersi aynı olarak dokunan, genellikle desenli, havsız, kalın, kıl ya da yün dokuma olarak tanımlanmaktadır (Ergür, 2002:147). Kilim dokunurken, farklı renkte atkılarla dokunan motifler arasında ya da motif ile zemin arasında 5 mm ile 2 cm arasında değişen uzunlukta ilikler meydana gelir. Bu tarz dokunan kilimlere genellikle ilikli kilim denir (Soysaldı, 2009:28) (Resim 1). Bu ilikler atkıdan ve çözgüden kenetleme yöntemi ile ortadan kalkabilmektedir (Resim 2).

Anadolu'nun eski dokuma merkezlerinden biri olan Van-Hakkari yöresinde kilimler ilikli kilim tekniği ile dokunmaktadır. Bu çalışmada; yörenin geleneksel desenleri tanıtılacak ve son yıllarda bir kilim markası adı altında dokunmuş, çoğunlukla yörenin geleneksel desenlerinden ve motiflerinden esinlenerek tasarlanmış yeni kilim desenleri incelenecektir. Görselleri ve teknik bilgileri sunulacak kilimler ebat, desen ve renk açısından birbirinden farklı örneklerden oluşmaktadır. Çünkü sözü geçen kilim markasının envanter kayıtlarında yüzlerce yeni desenli kilim yer almaktadır.



Resim 1. İlikli kilim tekniği (Aytaç, 1989:66).



Resim 2. Çözgüden kenetleme (solda) ve atkıdan kenetleme (sağda) (Alastair, H. ve Wyhowska, J. L., 2008:45).

VAN-HAKKARI YÖRESİ KİLİMLERİ

Van-Hakkari yöresi dağlık ve soğuk bir coğrafyaya sahiptir. Yörenin ana geçim kaynağı küçük baş hayvancılıktır. Koyun yününün kolay erişilebilir olması ve soğuk iklim şartlarında kilime duyulan ihtiyaç ile kilim dokumacılığı yörede eski bir gelenek olarak günümüze kadar devam etmiştir. Yöre halkı yarı göçebe yaşam tarzına bağlı olarak; kilim, cicim, sumak, zili gibi düz dokumaları duvara asılan, yere serilen, üzerinde yatılan ve örtü amaçlı kullanılan gündelik eşyalar şeklinde kullanmışlardır (Yerli ve Karahan, 2000:24).

Van ve Hakkari yöresine ait kilimler, ayırt edilemeyecek şekilde birbirine benzeyen aşiret kilimleridir. Fakat Hakkari kilimlerinde yer alan motifler daha ufak ve bitişik, Van kilimlerindeki motifler ise daha büyük ve seyrek (Yerli ve Karahan, 2000:18-20). Van-Hakkari kilimleri ile komşu ülkelerde dokunan kilimler birbirine benzemektedir. Bu ülkeler Irak (Alastair ve Wyhowska, 2000: 114) ve İran'dır (Güldür ve Şentürk, 2015:111). Aşiretlerin göçebe bir yaşam biçimi sürmesi ile geleneksel desenler civar bölgelere yayılmış ve bu bölgelerdeki desenler ile etkileşime geçmiştir. Bunun sonucu olarak Van-Hakkari yöresinde dokunan kilimlerin desenleri Siirt, Bitlis ve Kafkasya gibi bölgelerde de görülmektedir. İran'ın Senandaj bölgesinde dokunan ve Sine olarak anılan kilim deseni Van-Hakkari yöresinde de dokunmaktadır. Bunun ana sebebi; bu iki şehrin İran ile sınır komşusu olmaları ve bunun sonucunda da ülkeler arasında kültürel etkileşimin gerçekleşmiş olmasıdır. Bu kilimler "Van Sinesi" ya da "Hakkari Sinesi" olarak adlandırılmaktadır (Taş, 2012:123).

Aşiretler tarafından dokunan kilimler çiçeklerden ya da aşiret isimlerinden çıkışlı yöresel isimlerle anılmaktadır. Bunlar; Şamari (arındırılmış, saf), Gülhezar (bin gül), Şehvani/Tiyari (bir vadi ismi), Gülsarya (Sarya'nın gülü), Lüleper (Hakkari'de yetişen bir çiçek), Kesneker (kimse dokuyamaz), Çılgül (kırk gül), Canbezar (canından bezdiren), Hevçeker (nadide), Herki (bir aşiret ismi), Gülgever (yayla, çadır) ve Şimkubik (gelin topuğu) olarak sıralanabilir. (Resim 3). Kullanılan başlıca motifler arasında; tarak, çengel (nehrek) (Karahan, 2007:80), eli belinde, küpe, pıtrak, kurtağzı, akrep, su yolu, bereket, yıldız, şimkubik, kuş ve koç boynuzu gibi motifler yer almaktadır. Kilimlerin desen yapısı genellikle karmaşık ve yoğun olmakla birlikte genellikle dikey ve yatay eksenle bölümlere ayrılmıştır. Kırmızı, lacivert, siyah, kahverengi gibi koyu renkler karakteristiktir. Sert geçen ve uzun süren kış mevsimi kilimlerin yıkanmasını ve kurutulmasını zorlaştırdığından, kiri göstermeyen bu renkler kullanılmaktadır. Ayrıca yeşil, sarı ve beyaz renkler de görülmektedir. Bunlardan siyah, kahverengi ve beyaz boyanmamış koyun yününden elde edilmektedir. Gri renk, siyah ve beyaz koyun yününün karışımıdır (Mercan, 2018:247). Desenlerde genellikle dar enli bir bordür bulunur. Günümüze ulaşan tarihi örnekler başta Van Müzesi olmak üzere ülkemizdeki çeşitli müzelerde yer almaktadır.



Resim 3. Soldan sağa birinci sıra; Şamari (arındırılmış, saf), Gülhezar (bin gül), Şehvani/Tiyari (bir vadi ismi), Gülsarya (Sarya'nın gülü), Lüleper (Hakkari'de yetişen bir çiçek), Kesneker (kimse dokuyamaz). Soldan sağa ikinci sıra; Çılgül (kırk gül), Canbezar (canından bezdiren), Hevçeker (nadide), Herki (bir aşiret ismi), Gülgever (yayla, çadır) ve Şimkubik (gelin topuğu) (Fotoğraflar: Mine Taylan).

VAN-HAKKARİ YÖRESİNDE GÖRÜLEN YENİ KİLİM DESENLERİ

Van-Hakkari yöresinde kilim dokumacılığını canlandırmak ve yöre kadınlarına iş imkanı sağlamak amaçlı KILIMWORKS isimli bir kilim markası oluşturulmuştur. Bu marka altında başta yöresel desenler olmak üzere çoğunlukla bu desenlerden esinlenerek tasarlanan yeni desenler dokunmuştur. Bu desenlerden en dikkat çeken Aşiret Kavgası desendir. Bu desen özellikle yabancı kilim alıcıları tarafından çok beğenilmiş olup dünyanın birçok yerinden müşteri bulmuştur. Aşiret Kavgası deseni adını yoğun ve karmaşık yapısından alan, dokuyucu tarafından dokuma esnasında doğaçlama oluşturulan özgün bir desendir. Aşiret Kavgasında desen; Van-Hakkâri yöresi kilimlerinde görülen motifler, hayvan ve insan figürleri ile üçgen, baklava ve zikzaklardan oluşan geometrik şekiller üzerine kuruludur. Bu kilimlerde, birkaç örnek dışında, bordüre yer ayrılmamıştır. Aşiret Kavgası deseninin yapılan ilk örnekleri üçgen ve baklava formunun birim tekrarından oluşmuştur. Bunlar İran kilimleri ile benzerlik göstermektedir (Resim 4). Desene eklenen çeşitli motifler ve dokuyucuların yorumları ile desen bugünkü özgün halini almıştır (Resim 5). Bu kilimler yaklaşık 80x120 cm ebatlarında olup, müşterilerin taleplerine göre daha büyük boyutlarda da üretilmiştir.



Resim 4. Soldan sağa; 20. yüzyıla ait bir İran kilimi (Evans, 2017:34) ve Aşiret Kavgası (Fotoğraf: Mine Taylan, 2011).



Resim 5. Aşiret Kavgası deseninde görülen insan suretleri, hayvan figürleri ve çiçekler (Fotoğraf: Mine Taylan).



Resim 6. Aşiret Kavgası. Bu kilim bir süre ceviz suyunda bekletilmiştir. Tüm renklere kahverenginin karışması ile solgun bir görüntü elde edilmiştir.



Resim 7. Aşiret Kavgası. Üst kısmında yer alan üçgen formun tasarıma bir yön vermiş olması kilimin seccade amaçlı dokunduğunu düşündürmektedir. Orta kısımda bir çift göz bulunmaktadır.



Resim 9. Aşiret Kavgası.



Resim 8. Aşiret Kavgası.



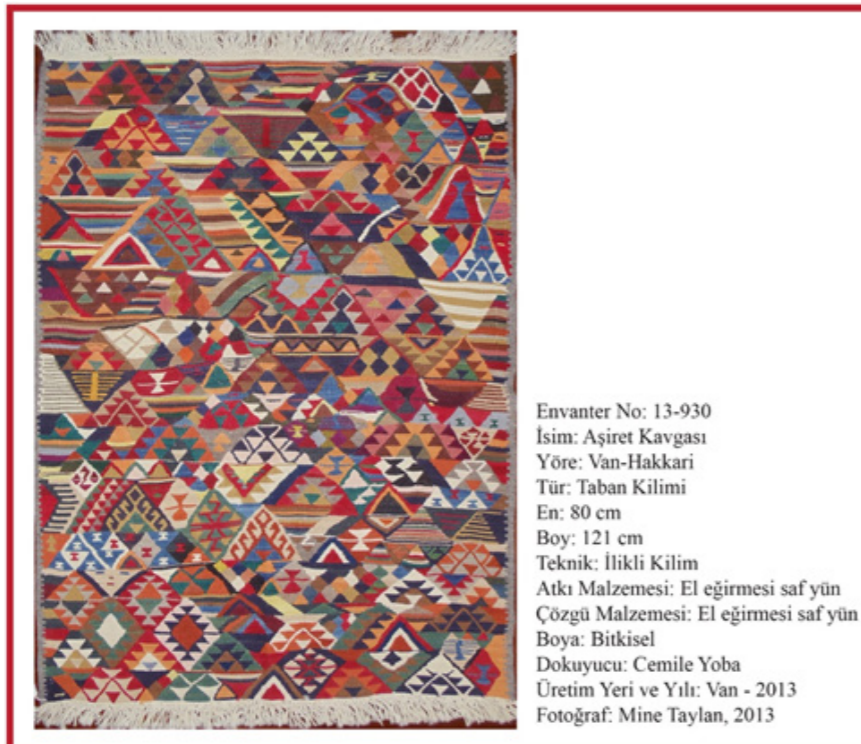
Resim 10. Aşiret Kavgası.



Resim 11. Aşiret Kavgası.



Resim 13. Aşiret Kavgası.



Resim 12. Aşiret Kavgası.



Resim 14. Aşiret Kavgası.



Resim 15. Aşiret Kavgası.



Resim 16. Yamalı.

Geleneksel Van-Hakkari yöresi kilim desenlerinden esinlenerek tasarlanan diğer desen Yamalı desenidir. Genellikle boyanmamış koyun yününün kullanıldığı tek renk bir zemin üzerine yöresel motiflerin serpiştirilmesi, Yamalı deseninin temelini oluşturur. Aşiret Kavgası desenine göre daha sade bir yapıdadır. Motifler, zemin renginden farklı bir çerçeve içine alındığı gibi, tek başlarına da zemine yerleştirilirler. Geleneksel motiflerin ve geometrik formların dışında bu desende de çeşitli çiçek, hayvan ve insan figürlerine rastlanmaktadır. Bunlar resimsel bir yapıda olup dokuyucunun yeteneğine ve hayal gücüne bağlı olarak değişmektedir.

Resim 16'da yer alan Yamalı deseninde zemin boyanmamış siyah koyun yününden dokunmuştur. Desenin dikey kenarlarında Aşiret Kavgası deseninde olduğu gibi ilikli kilim tekniği ile oluşturulmuş beyaz şeritler vardır. Şeritlerin beyaz olması zemin ile kontrast oluşturmuştur. Desende tek renk zemin üzerine serpiştirilmiş geleneksel motifler yer almaktadır. Bunların dışında iki tane kuş motifi kullanılmıştır. Bu motifler zemin renginden farklı bir renkte çerçeve içine alınarak öne çıkarılmıştır. Bu kilimin deseni tasarım ilkelerinden ön-arka ilişkisi kavramına bir örnek teşkil etmektedir.



Resim 17. Yamalı.

Resim 17'de bir önceki örneğe göre daha yoğun bir Yamalı deseni görülmektedir. Boyanmamış gri koyun yünü ile renklendirilen zeminin dikey kenarlarında beyaz şeritler yer almaktadır. Zemine yerleştirilen motifler Van-Hakkari kilimlerinde görülen motifler olup çok çeşitlidir. Birimlerin küçük boyutlarda ve sık yerleştirilmiş olması deseni yoğunlaştırmıştır.



Resim 18. Yamalı.

Resim 18'deki Yamalı deseninde ise zemin rengi boyanmamış beyaz koyun yünüdür. Zemine yerleştirilen motiflerin aralıkları sık ve boyutları büyüktür. Bu motifler geleneksel Van-Hakkari kilimlerinde görülen başlıca motifler olmak üzere kuş ve çeşitli dört ayaklı hayvanlardan oluşmaktadır. Bunların dışında kalp ve üçgen şeklinde birimler yer almaktadır. Zeminin dikey kenarlarında yer alan ince şeritler bordodur.

İncelenen kilimler arasında Aşiret Kavgası ve Yamalı desenlerinin yöresel desenler ile aynı kompozisyonda yer aldığı karma desenler bulunmaktadır. Bu kilimler aşağıda gösterilmektedir. Üç çeşit desenin renk ve biçim açısından birbirlerinden keskin bir şekilde ayrılmakta olması dikkat çekici sonuçlar doğurmaktadır.



Resim 19. Karma desen.



Resim 20. Karma desen.

Resim 19'da yer alan karma desenli kilimde Van-Hakkari yöresine ait geleneksel desenlerden Kesneker deseni ile Aşiret Kavgası deseni birlikte kullanılmıştır. Bu sıra dışı kompozisyonda iki desen arasında bir ilişki kurulmamış olması ve desenlerin keskin bir şekilde birbirlerinden ayrılmış olmaları dikkat çekicidir. Burada görülen Kesneker deseni renkleri açısından farklıdır. Beyaz zeminli ve parlak mavi ve yeşil tonlarının kullanılmış olması ilginçtir. Markanın envanter kayıtlarında benzer bir örneğe rastlanmamıştır. Bu kilimde geleneksel ve çağdaş anlayışın birlikteliği söz konusudur.

Resim 20'de görülen kilimde üç farklı desenin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Orta kısımda geleneksel Van-Hakkari desenlerinden Gülsarya (Sarya'nın gülü), üst kısımda yamalı deseni, alt tarafında ise Aşiret Kavgası deseni vardır. Kilimin geneline hakim olan gri renk boyanmamış gri koyun yününden elde edilmiştir. Benzer desende birçok kilim dokunmuş olup boyutları dört metrekareye ulaşan örnekleri vardır. Yabancı kilim alıcıları tarafından beğenilen bir desendir.



Resim 21. Karma desen.



Resim 22. Kesneker.

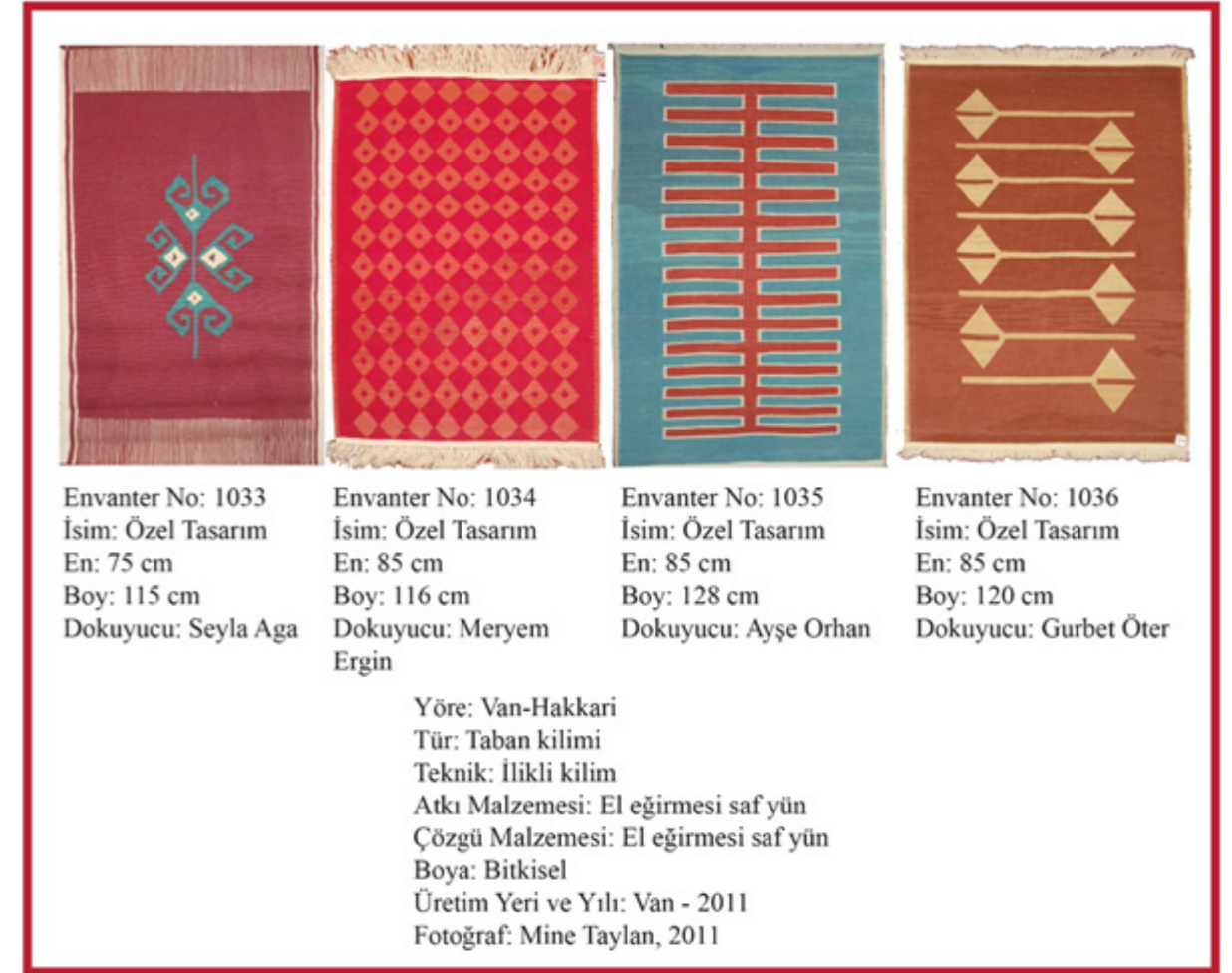
Resim 21'de yer alan kilim geleneksel ve modern desenlerin birlikte kullanımına iyi bir örnektir. Kilimin alt kısmında boyanmamış koyun yünü ve mavinin tonları ile renklendirilen geleneksel şehvani deseni yer alırken desenin üçte ikisini kaplayan üst kısımda ise İsviçreli bir sanatçı Jörg Niederberger tarafından tasarlanan bir desen bulunmaktadır. Jörg Niederberger bahsi geçen kilim markası adı altında onlarca kilim dokutmuş bir disiplinler arası sanatçıdır. Sanatçı farklı renk ve tonlardaki üçgenlerin birim tekrarı ile yaptığı özgün tasarımları üç metre kareyi bulan kilimlere dönüştürmüştür. Jörg Niederberger bu kilimi koleksiyonuna eklemiştir.

Resim 22'de Van-Hakkari yöresinin geleneksel kilim desenlerinden biri olan Kesneker deseni görülmektedir. Desenin sıra dışı renkleri onu envanterde yer alan kilimlerden ayırdığı için bu çalışmaya dahil etmiştir. Desen kahverengi zemin üzerine gri ve kırmızı tonları ile başlarken orta kısımda kırmızı zemin üzerine lacivert renklere bürünmektedir. Üst kısımlarda ise tamamen gri ve kahverengi tonlarına dönüşerek solgunlaşmaktadır. Bu desende kullanılan kahverengi ve gri tonları koyunun boyanmamış yününün rengidir. Desenin bölümleri arasındaki renk geçişi doğaçlama gerçekleşmiştir.



Envanter No: 839
İsim: Urartu Güzeli
Yöre: Van-Hakkari
Tür: Taban kilimi
En: 125 cm
Boy: 230 cm
Teknik: İlikli kilim
Atkı Malzemesi: El eğirmesi saf yün
Çözü Malzemesi: El eğirmesi saf yün
Boya: Bitkisel
Dokuyucu: Makbule Kurt
Üretim Yeri ve Yılı: Van - 2011
Fotoğraf: Mine Taylan, 2011

Resim 23. Urartu Güzeli.

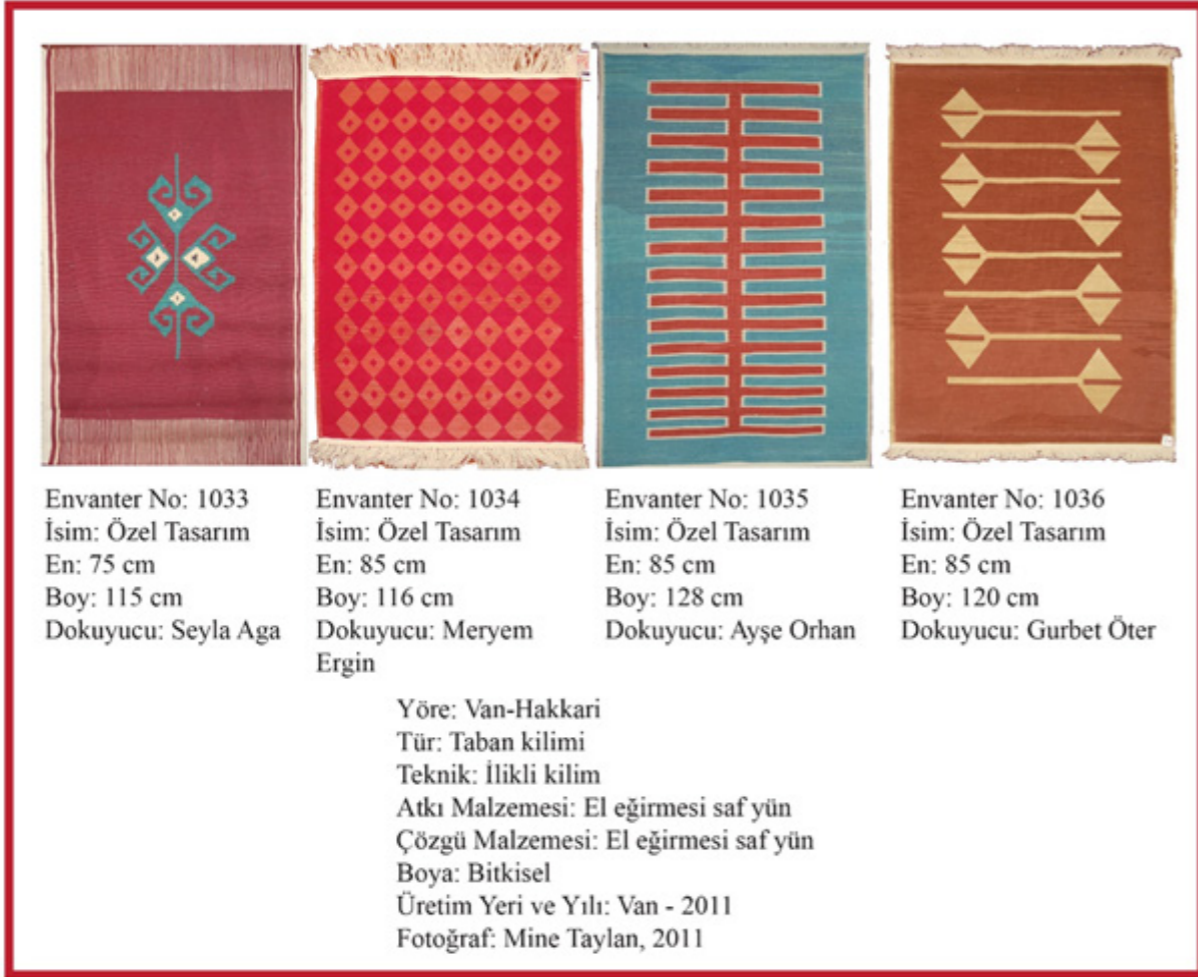


Envanter No: 1033 İsim: Özel Tasarım En: 75 cm Boy: 115 cm Dokuyucu: Seyla Aga	Envanter No: 1034 İsim: Özel Tasarım En: 85 cm Boy: 116 cm Dokuyucu: Meryem Ergin	Envanter No: 1035 İsim: Özel Tasarım En: 85 cm Boy: 128 cm Dokuyucu: Ayşe Orhan	Envanter No: 1036 İsim: Özel Tasarım En: 85 cm Boy: 120 cm Dokuyucu: Gurbet Öter
Yöre: Van-Hakkari Tür: Taban kilimi Teknik: İlikli kilim Atkı Malzemesi: El eğirmesi saf yün Çözü Malzemesi: El eğirmesi saf yün Boya: Bitkisel Üretim Yeri ve Yılı: Van - 2011 Fotoğraf: Mine Taylan, 2011			

Resim 24. Mimi Robinson tarafından tasarlanan kilimler.

Van, eski adı ile Tuşba, Urartu Krallığı'nın başkentidir. Resim 23'te görülen Urartu Güzeli isimli kilim deseni adını buradan almıştır. Desen ¼ kompozisyon yapısındadır. Desenin ortasında madalyon şeklinde bir kadın figürü yer almaktadır. Madalyonun dört köşesine ejder motifi yerleştirilmiştir. Kilimin başlangıç ve bitiş kısımları ise eli belinde ve koç boynuzu motifleri ile süslenmiştir. Abraşlı kırmızı zemin üzerinde çizgiler yer almaktadır. Bu desen geleneksel Van-Hakkari desenlerine göre renk ve motif yoğunluğu açısından yalın bir yapıda olup birkaç adet dışında başka örneğine rastlanmamıştır.

Mimi Robinson Amerikalı bir tasarımcı ve eğitmandir. Konusu geçen marka adına çeşitli tasarımlar yapmış, dokuyuculara tasarım ve renk önerilerinde bulunmuştur. Resim 24'te yer alan bu kilimler küçük ebatlı olup eli belinde, koç boynuzu, tarak ve bukağı gibi geleneksel Anadolu motiflerinden çıkışlı tasarlanmıştır.



Resim 25. Zeynep Fadilloğlu tarafından tasarlanan kilimler.

Resim 25'te mimar Zeynep Fadilloğlu tarafından kilim markası için tasarlanan kilimler yer almaktadır. Bu kilimler Van-Hakkari yöresinde görülen kilim motiflerinden ve desenlerin yüzeysel tasarımlarından esinlenerek tasarlanmıştır. Kilimlerde renk çeşitliliği azdır. Boyutları yaklaşık bir metrekare olan kilimlerden az sayıda dokunmuştur.



Resim 26. Diğer kilim tasarımlarından örnekler.

Resim 26'da ise envanter kayıtlarında tek örnek olarak karşımıza çıkan tasarımlar yer almaktadır. Bunların en büyüğü bir metrekare boyutlarında olup bazıları küçük kilim parçalarıdır. Atölyelerdeki dokuyucular tarafından doğaçlama dokunan bu kilimlerde geleneksel motiflerin etkisi görülmektedir. Bazı örneklerde tasarım çizgilerden oluşmaktadır. Bu kilimler daha çok yeni tasarımların ön çalışması olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Van-Hakkari yöresi kilimleri yöresel isimler, yoğun desenler ve koyu renkler gibi karakteristik özellikleri olan, ilikli kilim tekniği ile dokunan aşiret kilimleridir. Bu bölgede yüzyıllardır dokuma yapılmaktadır. Coğrafi koşullar ve ana geçim kaynağının küçük baş hayvancılık olması dokumacılık bir gelenek haline gelmiştir. Tarihi kilimler müzelerde sergilenmekte, bu kilimlerde görülen ile geleneksel desenler günümüzde de dokunmaya devam etmektedir. Bu çalışmada Van'daki kilim atölyelerinde son yıllarda dokunmuş yeni desenli kilimler incelenmiştir. Bu kilimlerin hemen hepsinde geleneksel Van-Hakkari yöresi kilimlerinde yer alan motif ve desenlerin etkileri görülmektedir. Desenlerin birçoğu doğaçlama bir şekilde tezgah başında tasarlanırken bir kısmı da bazı tasarımcıların elinden çıkmıştır. Bazı örneklerde hem geleneksel desenler hem de yeni desenler iç içe geçmiştir. Bu tür deneysel dokumalar yörenin kilimlerine ilgiyi artırmıştır. Ayrıca yeni desenlerdeki daha yalın ve soyut yapı günümüz zevklerini yansıtmaktadır. Diğer yandan dokuyucuların doğaçlama yaptığı tasarımlar onların hayal güçlerini geliştirmiş, yeni desenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sonuç olarak bu çalışmada sunulan kilimlerin geleneksel motif ve desenlerden çıkışlı yeni tasarımlar olması, geleneksel desenlerin zaman içerisinde değişime uğrayarak varlığını sürdürmesi ve dokuma geleneğinin devamını sağlama açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Alantar, H. (2007). Motiflerin Dili. İstanbul: İTKİB İstanbul Halı İhracatçıları Birliği.
- Alastair, H. ve Wyhowska, J. L. (2008). Kilim: The Complete Guide. Londra: Thames and Hudson.
- Atlıhan, Ş. (2011). Anadolu'da Kilim Geleneği (Kitapta Bölüm). 18.-19. Yüzyıl Anadolu Kilimleri Gülgönen Koleksiyonu. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 32-75.
- Aytaç, Ç. (1989). El Dokumacılığı. Ankara: Türk Hava Kurumu Basım Evi.
- Balpınar, B. (1982). Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Eren Yayınları.
- Deniz, B. (1998). Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim-Cicim-Zili). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Evans, B. (2017). Carpets on the New Silk Road. Hali Magazine, 192, 34-35.
- Güldür, M. ve M., Şentürk, Z. (2015). Hakkari Kilimciliği Üzerine Bir Araştırma. Kalemşi Dergisi, 3, 6, 101-117.
- Karahan, R. (2007). Dünden Bugüne Hakkari Kilimleri. Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı.
- Mercan, Ü., M. (2018). Yöresel El Sanatlarında Van Halısı. Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1, 241-270.
- Soysaldı, A. (2009). Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Taş, E. (2012). Van-Hakkari Yörelerinde Sine Olarak Bilinen Kilimler. Arış Dergisi, 8, 122-131.
- Uğurlu, S., S. (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, İstanbul.
- Yerli, M. ve Karahan, R. (2000). Van Müzesinde Bulunan Van-Hakkari Yöresine Ait Bazı Kilim Örnekleri. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1, 17-31.

NEVŞEHİR BÖLGESİNDE BULUNAN FRESKLERİN İNCELENMESİ INVESTIGATION OF FRESCOES FOUND IN NEVSEHIR REGION

Tamer NACAR

Yüksek Lisans Mezunu, Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
tamernacar@hotmail.com

ÖZET

Kapadokya Bölgesi'ndeki doğal şekillerin oluşum sürecinin 12 milyon yıl öncesine kadar dayandığı bilinmektedir. Bu süreç boyunca çeşitli volkanik aktivelerin meydana geldiği bu coğrafya, aynı zamanda birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Yaşayan bu kültürlerin, inançlarına yönelik yapmış olduğu duvar resimleri (freskler) dikkat çekmektedir. Bu freskler gerek konuları gerekse yapılaş teknikleriyle her dönem ilgi odağı olmuş ve halen devam eden araştırmalara konu olmuştur. Bu çalışmada, çeşitli kültürel oluşumların yoğunlukla görüldüğü Nevşehir bölgesindeki doğal mağara, yerleşim alanı ve aynı zamanda kilise olarak kullanılan yerlerdeki fresklerin, yapılaş amacı, tekniği ve içerdiği sembollerin anlamları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Fresk, Figür, Kilise, Sahne, Sembol, İkon, İncil

ABSTRACT

It is known that the formation process of natural shapes in the Cappadocia Region dates back to 12 million years ago. This geography, where various volcanic activities took place during this process, has also hosted many civilizations. The wall paintings (frescoes) made by these living cultures for their beliefs draw attention. These frescoes have always been the focus of attention with both their subjects and construction techniques and have been the subject of ongoing research. In this study, the purpose of construction, technique and the meanings of the symbols contained in the frescoes in the natural caves, settlement areas and places used as churches in the Nevşehir region, where various cultural formations are intensely seen, are emphasized.

Keywords: Church, Frescoes, Scene, Figure, Icon, Bible, Symbol

GİRİŞ

Kapadokya denildiği zaman Nevşehir, Kırşehir, Niğde, Aksaray ve Kayseri illerini kapsayan, tarih içerisinde çeşitli toplumların yaşadığı geniş bir coğrafya akla gelmelidir. İlk yerleşim izleri oldukça eski tarihlere uzanan bölge iki dönem halinde ele alınarak incelendiğinde: birinci dönem olarak paleolitik, neolitik ve antik dönem; ikinci dönem olarak Roma ve Bizans dönemi son olarak Türk dönemi şeklinde incelenmektedir.

Bu çalışmada ele alınacak olan St. Jean Kilisesi'nin var oluşu ve özelliklerine neden olan, hareketli Roma döneminde puta tapan Roma Devletinin, Anadolu'ya yayılmaya başlayan Hıristiyanlara karşı ağır baskılarıdır. Öyle ki Hıristiyanları büyük şehirlerden kaçarak kayalık gizli alanlara kaçmaya yöneltmiş, buralarda ibadet etmeye zorlamıştır. Uzunca bir süre baskıdan sonra I. Konstantin'in Hıristiyanlığı kabul etmesiyle rahatlama ve dini heyecan devresi yaratmaya başlamıştır. Bu dönemden sonra rahatlama ve dini inançlarını yaşama sürecine girmiş, Bizans'ın ilk yıllarında bölge sakin dönem yaşamış ise de bir süre sonra çıkan mezhep çatışmalarıyla ikonoklasm dönemi başlamış, ikon kırıcıların güç bulması ile kiliselere sığınanların sayısı artmış 9-11 YY. arası bu olaylara sahne olmuştur. İmparatoriçe Theodore'nin ikonları tekrar serbest bırakmasıyla baskılar son bulmuştur. Bizans'tan sonra Selçuklular da kilise hayatı süren Hıristiyanlara dokunmamıştır. Kapadokya bölgesindeki bu kiliselerden Aziz Jean Kilisesi'nde bulunan sembollerin anlaşılabilirliği açısından kısaca özetlenen bu tarihi gelişmeler neticesinde elde edilen bilgiler ışığında, ele alacağımız semboller, hemen hemen diğer kiliselerle benzerlik göstermekte ise de, freskleri, figürlerin netliği ve sahneleriyle, sembollerin net olarak halen günümüze kadar gelmiş olması, bu kiliseyi daha cazip kılmıştır. Karşı Kilise ya da Alt Kilise olarak da adlandırılan Aziz Jean Kilisesi Nevşehir İli Gülşehir İlçe merkezinde iki katlı taş yapı (kaya oyma), günümüzde bağlantısı olmamakla birlikte, daha önceleri şehrin çok uzak mesafelerine kadar giden geçişi sağlayan tünellerle bağlantılıdır. Kilise içerisinde; Son Yemek, İhanet, Vaftiz, Meryem'in Ölümü, Üç Yahudi'nin Fırında Yakılışı, Son Yargı, Cehennem, Cennet, İbrahim'in Kucağı, sahnelerinin yer aldığı sembollerde, Meryem, İsa, melekler, azizler yer almakla birlikte çok çeşitli ve değişik renk ve desende çizgiler bulunmaktadır. Bu kilisede bulunan semboller, figürler çizgiler her biri ayrı bir çalışma konusu olarak ele alınabilecek derinliktedir. Çalışmamızda konu aldığımız Kapadokya bölgesinde yer alan St. Jean Kilisesi sembollerini, Kapadokya ile bütünleştirerek, resim sanatıyla sembolizm ile düşsellik çerçevesinde farklı bir açıdan görsel bir anlatıma ışık tutacak bilgilere yer verilmiştir. Kilisede bulunan Fresklere ait fotoğraflar bizzat kilise içerisinde görevli Sn. Sedat TUZKÖYLÜ tarafından alınan izinle tarafımızca çekilmiştir.

1.1. Nevşehir Açık Hava Müzesinin Bulunduğu Coğrafyanın Tarihi

Kapadokya Bölgesi prehistorik çağlardan günümüze kadar jeolojik yapısı gereği, verimli topraklarıyla insanoğlunun ilgisini çekmiş ve yaşam alanı oluşturmuştur.

"Kappadokia adına ilk olarak Herodot metinlerinde rastlanmaktadır. Orta Anadolu, Toros Dağlarıyla Karadeniz arasındaki bölge olarak tanımlanır. Kapadokyalılar metinlerde, Suriyeliler olarak adlandırılır "Bu Suriyelilere Persler Kapadokyalılar derler"; "Kapadokyalılara Yunanlılar Suriyeli derler". Aksaray Aşıklı Höyük, Niğde Köşk Höyük ve Nevşehir Civelek Mağarası'nda prehistorik dönemin izlerini görmek mümkündür. M.Ö. 2300'e tarihlendirilen Hititçe bir metinde burada ki yerleşim 5 merkezlerinden bahsedilmektedir. M.Ö. 1200'de Hitit İmparatorluğunun ortadan kalkmasından sonra Kapadokya Kimmerler'in (M.Ö. 700-650), Medler'in (M.Ö. 585) ve Perslerin (M.Ö. 350) hâkimiyetine girmiştir" Günözü (2010).

Bizanslılardan sonra Kapadokya Anadolu Selçuklularının sonrasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyetine sahne olmuştur. M.S. 1082 yılında Kayseri, Anadolu Selçuklularından ele geçirilerek Hıristiyanlar dini inançlarında serbest bırakılmış ve bölgede yaşamlarını sürdürmüşlerdir. 14. yüzyılın sonlarına doğru ise manastır topluluklarının zamanla azaldığı görülmektedir.

1.2. Dini İnançlar Açısından Nevşehir Açık Hava Müzesinin Önemi

Kapadokya bölgesinde yaşamış olan medeniyetlerden, Roma döneminde puta tapan Roma Devleti, Anadolu'ya yayılmaya başlayan Hıristiyanlara ağır baskıları, Anadolu'da bulunan Hıristiyanları büyük şehirlerden kaçarak kayalık gizli alanlara kaçmaya yöneltmiş, buralarda ibadet etmeye zorlamıştır. Bu baskılar uzun bir süre devam etmiş ve Konstantin'in Hıristiyanlığı kabul etmesiyle Hıristiyanlar rahatlama başlamıştır.

Bu dönemden sonra rahatlama ve dini inançlarını yaşama sürecine girmiş, Bizans'ın ilk yıllarında bölge sakin dönem yaşamış ise de bir süre sonra çıkan mezhep çatışmalarıyla ikonoklasm dönemi başlamıştır. İkon kırıcıların güç bulması ile kiliselere sığınanların sayısı artmıştır. Daha sonraları ise ikonlara yönelik baskılar son bulmuş yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlamış, dini inançlarına karışılmamıştır.

1.3. Araştırmanın problemi

Müze eğitimi ve uygulamaları ile sanat tarihi dersleri üniversitemizde sanat eğitimi verilen bölümlerimizde okutulan derslerdir. Amacı görsellerin okutulmasıdır. Güzel Sanatlar eğitimi bölümlerinde Sanat Tarihi ile Müze eğitimi ve uygulamaları dersleri verilmektedir. Bu bağlamda Nevşehir açık hava müzelerindeki fresk figürleri nasıl okunmalıdır? Bu çalışmanın problem cümlesidir.

Bu yüklenen anlamlar dönemsel değişiklik göstermekte midir?

Alt Problemler

Freskler nasıl yapılmıştır? Yapımında kullanılan malzemeler nelerdir? Ve sembolik bir anlamları var mıdır?

Figürlerde kullanılan renkler ve şekiller farklılık göstermekte midir? Gibi alt problemlerden oluşmaktadır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Yurdumuzda birçok açık hava müzesi bulunmaktadır. Ve üzerinde dönem bazında birçok figürler ve figürlerin sembolik anlamları bulunmaktadır. Bu kapsamda Nevşehir açık hava müzelerinde bulunan fresklerin sembolik anlamlarını, yapılaş teknikleri, yapılaş dönemine ait inanç yapısı ve bölgenin coğrafik özelliklerini araştırmaktır. Nevşehir açık hava müzelerindeki fresklerin figür bazında incelenerek, sanat tarihi ve Müze Eğitimi ve Uygulamaları alanındaki verilen derslerde yardımcı olmasıdır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Nevşehir bölgesinde farklı zamanlarda ortaya çıkan volkanik malzemelerin oluşumu süreci sonrasında yerleşen kültürlerin yaşam serüveninin izlerinin, günümüze kadar ulaşması önemli bir mirastır. Bu mirası korumak kadar, bölgedeki kilise fresklerinin iyi okunması ve incelenmesi ile sembolik anlamlarının ziyaret eden kişiler ve sanat eğitimi alan öğrencilere ışık tutması önemlidir. Bu çalışma figürlerin sembollerinin çözümlemesi ve bu çözümlemelerin eğitim alanında okunur hale gelmesi açısından önemlidir.

1.6. Araştırmanın Evreni

Nevşehir bölgesindeki açık hava müzelerin ve detaylı olarak incelenen Gülşehir Aziz Jean Kilisesi ile bölgenin çevre illerini de kapsayan Kapadokya bölgesi araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

Nevşehir ili bölgesindeki Açık hava müzelerinde bulunan, konu anlatımlı dini amaçlı çalışılmış freskler, doğaçlama resim olmayıp, konu açıklayıcı illüstratif görsellerdir. Bu görsellerde betimlenen sahneler semboller ve ikonlar renklerle vurgulanmıştır. Konularını İncil'den Tevrat'tan alan bu görseller dönemi gereği bir takım sembollerden oluşmaktadır. Bu bölümde, Kiliselerde yer verilen sahneler ve Özellikle ele alınan Gülşehir Aziz Jean Kilisesinde kullanılan sembollerini içeren freskler üzerinde durulmuştur.

2.1. Fresk

Kilise, şapel, bazilika ve manastırların duvarlarını süslemek amacı ile kilise ressamı tarafından boyanan, konusunu İncil ve Tevrat'taki olaylardan alan duvar üzerine yaş siva üzerine yapılan resimleme sanatının adı Fresko, bu resimlere Fresk denir.

Nevşehir'deki kaya kiliseleri üzerine yapılan çalışmalarda, Kilise içlerinde boyama yapmak için duvara vurulan siva yaşken boyanacağından sıvanın ıslak kalma süresi önemli olduğu, bu nedenle ressamın siva yaşken boyama yapmasını, bunun için resim çalışması yapılırken duvarın parça parça siva yapılıp boyandığı düşünülmektedir.

2.1.1. Fresk Tekniği

Freskleri mağara resimlerine kadar geriden inceleyebiliriz. Mağara resimleri sonrasında, aşı boyası kullanılarak, resimlerin duvara yapılması döneme ait fresklerin nasıl geliştiğini anlatmaktadır. İnsanların iletişim kurabilmek için duvar resimleri yaptıkları bilinmektedir.

Bu resimlerle ihtiyaçlarını, duygularını duvar resimlerini biçimlendirerek ifade etmişlerdir. Resimlerin duvara yapılması ile daha iyi iletişim kurmak için göz teması kurulduğu açıyı seçtikleri söylenebilir. Birinci (2015), Sözen'i kaynak göstererek fresk tekniği ile ilgili: "Fresk, Yaş siva üzerinde suda çözülmüş boya pigmentleri ile yapılan tekniktir. Fresk tekniği "gerçek fresk" ve "kuru fresk" olmak üzere iki şekilde uygulandığını ifade etmiştir.

"Fresk tekniğinde resmin uzun süre dayanabilmesi için siva tabakasının iyi hazırlanması gereklidir. Siva harcı; bağlayıcı, dolgu maddesi ve katkı maddesinden oluşur. Tarihi süreç içerisinde en sık karşılaşılan bağlayıcılar kil, jips ve kireçtir. Dolgu maddesi olarak da, doğal kum, kırma taş ve tuğla parçaları kullanılmaktadır. Duvarın harcında ve sıvasında rutubet ve güherçile (potasyum nitrat) olmamalıdır. Siva, mutlaka iyi yıkanmış dere kumu ve sönmüş kireçten oluşmalıdır" (Yılmaz, 2012).

2.1.2. Gerçek Fresk tekniği

Bu teknikle yapılan freskler dayanıklıdır. Duvar özel hazırlanmış kireç, kum ya da mermer tozu karışımı ile sıvandıktan sonra kuruması için bekletilir. Bu sırada boyanmak istenen resmin şablonu hazırlanır ve kompozisyon yüzeye çizilir. Sonra üstüne çekilen ince siva kurumadan sürülmesi gerekir. Bu sebeple yalnızca resim yapılabilecek kadar siva sürülür. Bu işlemler sırasında eklenen resimlerin ek yerleri belli olmaması için özen gösterilir. birbirine uyum sağlaması için birleşme noktalarında sıvanın üstü çizilir.

2.1.3. Kuru fresk

Bu fresk tekniğinde, Uysun'un (2011) bahsettiği gibi yapılması daha kolaydır, düzeltme yapma imkanı verir. Duvar kireçle sıvanarak kurumadan boya sürülür. Bu teknikte zemin boyayı içine çekmediği için yüzeyde tabaka şeklinde kalır.

2.1.4. Fresk Yapımında Kullanılan Malzemeler

Boya, kum, kireç. Kullanılan boyalar oksit boya ve doğal toz boya olması nedeniyle çeşitli tonlamalar olmadığı için renkler daha parlaktır. Çizim sonrasında tekrar üzerine sürülebilecek boya değildir. Rengin üzerine tekrar bir katman daha sürüp rengi kurtarma olanağı yoktur. Siva üzerindeki kireç boyayı emer ve onunla özdeşleşir. Kullanılan pigment boyalar ise sadece suda inceltir. Boyanın sürüldüğü fırça da önem taşımaktadır. Yapılan boyamanın üstünden tekrar işlem yaparken deforme olmaması için vurgulu fırça seçilmiştir. Nevşehir civarında görülen fresklerde katı ve alçılı kireç harcı siva şekli görülmektedir. Bölgedeki duvar boyamalarında güvercin yumurtası akının tutucu ve parlaticı malzeme olarak kullanıldığı görülür.

Kapadokya bölgesinde en çok kullanılan teknik secco tekniğidir. "Secco (Tempera) Siva kuruduktan sonra pigment bir bağlayıcı ile karıştırılarak elde edilen krem halindeki boya ile boyama yapılır. Bağlayıcı malzeme olarak süttten elde edilen kazein kullanılır. Tempera denilen boyamada bağlayıcı malzeme olarak Kapadokya bölgesinde bol miktarda bulunan güvercin yumurtasının kullanıldığı da görülür (Uysun, 2011).

Kilise, Şapel ve Manastırların duvarlarını süslemek amacı ile kilise ressamı tarafından kök boya kullanılarak yapılan resimleme sanatı olan fresk, yeni sıvanmış duvar üzerine suda karıştırılmış boyalarla resim yapma tekniği olarak sonradan değişiklik ya da rütuj kabul etmez, çabukluk gerektirir" (Eroğlu, 2003).

Duvarın yüzey kısmına boyanın direk sürülmesi yönteminde, tek renk kullanıldığı, diğer yöntem olarak da alçı siva üzerine çeşitli renklerle yapıldığı görülmektedir. İbadethanelerde kullanılan bu teknik sayesinde resimlerin karakter ve hat çizgileri daha belirgin ve düzgün ve aslına yakın resmedilmeye başlanmıştır.

Freskler kök boyalarla yapıldığı için uzun süre güneş ışığına maruz kaldıklarında zamanla solduğu, bu sebeple kuytu ve loş yerlerde kalan fresklerin diğer yerlerde ışığa maruz kalan fresklerden daha canlı ve koyu renklerde olduğunu gözlemlenmiştir.

Çoğunlukla din amaçlı çalışılan figürlerdeki konu anlatımlarını, kutsal kitaplar oluşturmuş, ilk dönemlerden sonra renklerle vurgulanmış olan sahneleri, yine kutsal kitapların, bu alanda hazırlanmış olan akademik yayınların, kitapların, dergi ve makalelerin oluşturduğu literatürün karşılaştırılmasıyla analiz edilen hususlar yerinde incelemeyle pekiştirilmiştir.

2.1.5. Nevşehir Bölgesindeki Açık Hava Freskleri

Nevşehir Göreme Milli parkı ve Kapadokya Kayalık bölgeleri, UNESCO Dünya Mirası Komitesinin Paris'te 02-06 Aralık 1985 tarihinde toplanan dokuzuncu olağan toplantısında dünya mirası listesine alınmıştır.

2000, 2006 ve son olarak 2014 yıllarında bölgeye ilişkin koruma yöntem ve izleme konularına ilişkin periyodik raporlar düzenlendiği çeşitli kaynaklarda görülmektedir.

Volkanik dokunun yoğun olduğu bu bölge de yumuşak dokusu gereği yerleşim ve yaşam alanı oluşturulmasında büyük kolaylık sağlamıştır. Bu yerleşim yerleri yaşam ve ibadet yeri olarak uzun bir dönem kullanılmıştır.

Kapadokya'da dini amaçlı yapılar daha çok Göreme, Zelve, Ürgüp bölgelerinde görülmektedir. Bizans döneminde Kapadokya'nın kültürüne damgasını vuran etken, Hıristiyanlık olmuştur.

Hıristiyanlığın başladığı dönemde, volkanik tüf içine inşa edilen kiliseler ve manastırlar, şiddetli hava koşullarına ve çeşitli dönemlerde yasaklanması ve tahrip edilmeye çalışılmasına rağmen günümüze kadar kalabilmiştir.

“Kapadokya bölgesinde, V. yy’da kilise organizasyonuna dayalı idari bir sistem görülmektedir. VI. yüzyılda bölgedeki manastır ve kiliselerin yapımına ağırlık verilmiştir. Fakat İmparator Heraklios zamanında İran, Avar ve Slav saldırıları nedeni ile imparatorluğun zayıflaması sonucunda manastır ve kilise yapımına ara verilmiştir. Dönem dönem iç savaşlar ve saldırılar nedeni ile halk, yer altı şehirlerini sığınak olarak kullanmışlardır” (Birinci, 2015). Kapadokya’da en değerli eserlerin, peribacalarının içine ya da vadi yamaçlarına oyulmuş kiliseler olduğu, bu sebeple çevresel etkenlerden zarar görmeden kalabildiğini söyleyebiliriz. Kilise fresklerinde boyama tekniği olarak ise, doğrudan doğruya kaya üzerine kırmızı aşı boyası ile yapılan boyama tekniğidir. Bu teknikte kaya zemini oluşturmaktadır. Diğer yöntem ise alçı, kum ve saman karışımı zemindeki kaya üzerine sıvanarak, fresk tekniğinde yapılan boyama yöntemidir.

2.2. Gülşehir Karşı Kilise (Aziz Jean Kilisesi)

Karşı Kilise adıyla da bilinen St. Jean Kilisesi, Bizans döneminde Zoropassos, daha sonra Arapsun, bugün ise Gülşehir adıyla bilinen ilçe sınırları içindedir. “Zoropassos isminin Zarawassa olabileceği ve altın kent anlamına gelebileceği belirtilir. Zoropassos ismi sonraları Yarapsun olarak değişmiştir” (Gökcan, 2010). Kızılırmak’ın güney sahilinde yer alan yerleşim Nevşehir’den Hacıbektaş’a ve Kırşehir’e giden yol üzerinde yer alır. Nehrin karşı kıyısına bu noktada geçilmesi nedeniyle dolayı büyük önem taşımaktadır.

Kilisenin kullanım alanı olarak Uzunluğu 6 m, genişliği doğuda 5,20 m. batıda ise 4,45 m.dir. Ancak girişte sağ tarafta bulunan şarap mahzeni bölümü bu ölçüye dahil olmayıp görünen ölçüleri ortalama 2 metre karedir. Giriş katta karşıdaki duvarın tavan kısmında bir oyuk bulunmaktadır. Bu oyuk karşı konuşulduğunda yankı yaparak sesi daha akustik çıkmasını sağladığı tecrübe edilmiştir.

Üst de denilen kilise, beşik tonozla örtülü, doğuya doğru genişlemiş “trapezoidal formdadır” (Hild-Restle, 1981). Apsis kuzeydoğuya kaymış, bir parça yükselmiş ve üç niş açılmıştır, içinde bir sunak bulunmaktadır. Daha derin ve daha geniş olan ortadaki niş sağa doğru kaymıştır.

Gülşehir’in, Nevşehir’den uzaklığı 18 km.denizden yüksekliği 885 m. Olup kışlar bölgenin geneline göre daha ılık geçer, yazlar ise daha sıcaktır. Karşı Kilise, Gülşehir ile Nevşehir arasında Gülşehir’in 1,5 km güneydoğusunda yolun sağındadır. Bir kaya kütlesi içine iki katlı kayadan oyulmuş kilisedir. Üst kilise, alt kiliseye göre giderek daralan ve sivrilen yapısı nedeniyle daha küçük boyutlardadır Gülşehir ve çevresinde de Göreme, Ürgüp, Derinkuyu ilçelerinde olduğu gibi volkanik kayalar içine oyulmuş yer altı şehirleri, kiliseler görülmektedir. Sen Jean Kilisesinin Baş melekler Mikail ve Cebrail’e adandığı söylenmektedir.

XIII. yüzyıla tarihlendiği bilinen Karşı Kilise, dönemin siyasi ve dini konularını, günlük yaşantı ve endişelerini duvarlara yansıtılması ile diğer kiliselerden farklılıklar göstermektedir.

Kilise, Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde restorasyon yapılarak koruma altında olup, ziyarete açık müze ve ören yeri olarak freskleriyle ve bozulmamışlığıyla ilgi görmektedir.

İki katlı kaya oyma kilise içerisinde, İsa, Meryem, Azizler ve şekillerden oluşan zengin fresklerin bazı sahnelerinde Son Mahkeme, İhanet, Vaftiz, Meryem’in Ölümü, Üç Yahudi’nin Fırında Yakılışı, Son Yargı, Cehennem, Cennet, İbrahim’in Kucağı, sahnelerinin yer aldığı sembollerde, Meryem, İsa, melekler,

azizler sembolize edilmiştir. Değişik renk ve desende çizgilerle süslemeler bulunmaktadır. Alt kattaki çizimler tek renkli kırmızı ile yapılmış basit geometrik desenlerdir.

Bazı dönemlerde kutsal sayılan insan resimlerinin çok güzel yansıtılamayacağı düşünüldüğünden figürlerin canlı varlıkların resmedilmesi yasaklanmış ancak duvarlarda bazı hayvan resimlerini görmek mümkündür.

Alt kattaki kilise, haç planlı ve beşik tonozludur. Kubbesi çökük, kaya üzerine direk kırmızı boya ile hayvan figürü ve tasvirler görülmektedir.



Şekil 1: Karşı Kilise (Aziz Jean Kilisesi) Genel Görünüm (Kaynak: Tamer NACAR, Sedat TUZKÖYLÜ)

2.2. Birinci kat

Birinci katta kırmızı renkli geometrik şekilleri dışında renkli motifler bulunmamaktadır. Su kanalları, şarap mahzenleri ve mezarlar bulunmaktadır. İlk önce bu kat yapılmış olup baskı altında oldukları döneme denk gelmesi nedeniyle üst kattaki kadar renkli ve zengin sahne bulunmamaktadır.

2.3. İkinci Kat

İkinci katta kilisenin apsisi girişte karşıda yer alır. İkinci katta tek apsisli ve beşik tonozludur. Sonradan oyularak yapılmış olan kilisenin ikinci katına sonradan eklenmiş olan ahşap bir merdivenle çıkılmaktadır. İkinci kattaki kilise sadece bir bölümden oluşmaktadır. (Şekil 2)

Kilisenin alt katına göre zengin sahne sayısı, renkli figürlü duvar resimleri ile süslenmiş bulunmaktadır. Resimlerdeki renklilik ve alt kata göre fazla sayıda olması, bu katın daha sonraları yapıldığına işaret etmektedir. Bu resimler Hz. İsa’nın hayatını anlatan kesitlerden oluşmaktadır.

1212 yılında yapıldığı apsisteki yazıtta görülen Kilise, o dönemin ibadet merkezi olduğu kadar sanat merkezi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Fresklerdeki konular, Kapadokya'daki kiliselerde sık rastlanmayan son yargı sahnesi önemli sayılmaktadır. Ayrıca son yemek sahnesi, ihanet sahnesi, vaftiz, Meryem'in ölümü, İsa'nın çarmıhtan indirilişi, ile çeşitli azizlerin tasvirleri görülmektedir. İncil'de geçen konular ve İsa tasviri görülmektedir. Siyah zemin üzerine sarı ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Niş tonozlarında ve cephelerinde bitkisel ve geometrik motifler tercih edilmiştir. Kapadokya Bölgesi'ndeki kiliselerde çok rastlanmayan sahnelerden biri olan son yargı sahnesi batıya bakan duvarda yer alır. Kilisede aydınlanmak amacıyla ikinci katta, güvenliği tehlikeye düşürmeyecek kadar küçük bir pencere bulunmaktadır.

Bazı yüz ifadeli resimlerin deformasyona uğramış olması dışında, diğer resimler oldukça iyi korunmuştur. Kilise 1995 yılında restorasyon ve konservasyon yapılmıştır. Halen oldukça net seçilebilen fresklere sahip kilise, İncil'den alınmış sahneleriyle geç döneme ait olduğu görülmektedir. Bu freskler benzeri olmayan kendine özgüdür. Fresklerde işlenen konular birbirinden bağımsız olmakla birlikte, siyah zemin üzerine çoğunlukla sarı ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Bazı resimlerdeki tarz farklılıkları çeşitli dönemlerde farklı ressamın çalışmış olabileceğini göstermektedir.



Şekil 1: Madalyonlardaki Tevrat Peygamberleri (Tamer NACAR, Sedat TUZKÖYLÜ)



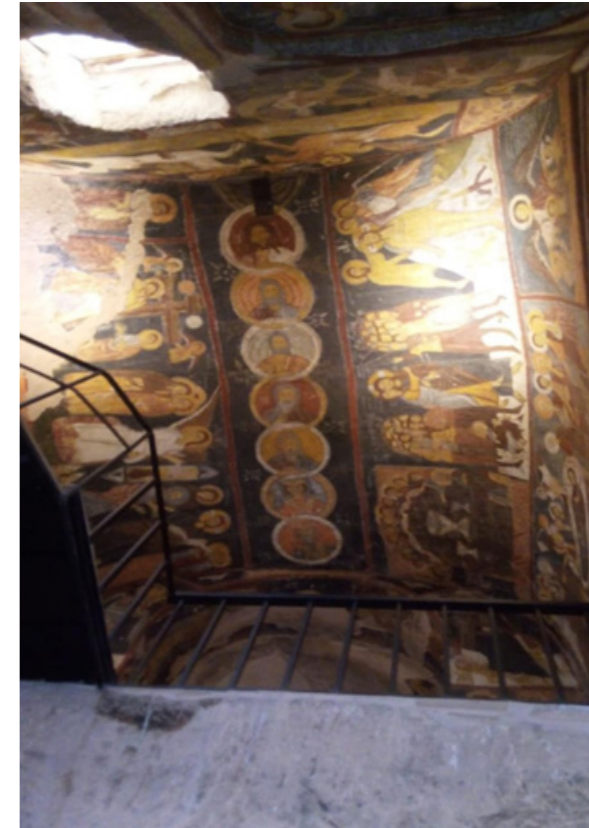
Şekil 2: (Apsis) Deesis Tamer NACAR, Sedat TUZKÖYLÜ)

2.2.1. Tonoz üzerinde Deesis

Madalyon içinde tasvir edilen ve Tevrat'ta geçen Peygamberler bulunmaktadır (Şekil: 4). Tonoz, alttan içbükey olmak üzere taş ve tuğladan örülmüş, tavan ise kaya oymadır. Tavandaki madalyonlarda 7 adet peygamber resmedilmiştir.

Resmedilen peygamberler sırasıyla:

1. İbrahim
2. İsak
3. Yakup
4. Musa
5. İsa
6. Süleyman
7. Davud



Şekil 3: Tevrat Peygamberleri Alt Kattan Çekim (Tamer NACAR, Sedat TUZKÖYLÜ)

2.2.3. Güneye bakan duvardaki sahne Havarilerle Son Yemek

Bu sahnede kutsallığına inanılan Perşembe günü, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarilerle birlikte yediği son yemek tasvir edilmiştir. Solda baştaki kişi İsa'nın başındaki çevreye daire içinde haç işareti bulunan ışık halesinden anlamaktayız. Ön tarafta sağda birinci kişi Aziz Peter'dir. Masanın arkasında İsa'nın 12 havarisi tasvir edilmiştir.

Sağdan ikinci havari Yehuda'dır. İsa'ya ihanetinden sonra Yehuda havarilikten çıkarılmış ve havari sayısı 11 olmuştur. Burada Yehuda'nın eli masadaki yemeği kesmeye uzanmıştır. İsa'dan sonra yemeğin ilk servis edildiği kişinin Yehuda olduğu anlaşılmaktadır. Son yemekte, masada tabakta büyük bir balık,

iki tarafında birer şarap kadehi yer almaktadır (Şekil: 6). Son yemekte genelde şarap ve ekmeğin olduğu kabul edilmekte ise de bu sahnede ekmeğin yerine balık resmedilmesi nadir rastlanan sahnelerdendir. Rivayete göre son yemekte Kızılırmakta çokça bulunan balıklardan dolayı, Hıristiyanların balık yediği değerlendirilmekle birlikte, bazı eski İncil nüshalarında son yemekte İsa'nın havarileri ile balık yediği yazılmıştır.

“Sağdan ikinci havarinin başının arkasında ışık halesi çizilmemiştir. Bu kişi İsa'ya ihanet ederek tutuklanmasını sağlayan Yehuda'dır (Judas). İsa'ya ihanetinden sonra Yehuda havarilikten çıkarılmış ve havari sayısı 11 olmuştur. Burada Yehuda'nın eli masadaki yemeği kesmeye uzanmış olarak gösterilmiştir. Bunun anlamı Yehuda'nın İsa'dan sonra yemeğin ilk servis edildiği kişi olmasıdır”. (“st-jean-kilisesi”, 2019)

Tükel ve Yüzügüller'in (2014) de belirttiği gibi İsa'nın havarilerinden birisinin kendisine ihanet edeceğini bildirişi olduğunu sahneye taşıyan farklı gösterim biçimine de rastlamanın mümkün olduğunu belirtmiştir.



Şekil 4: Son Akşam Yemeği (Tamer NACAR, Sedat TUZKÖYLÜ)

2.3. Fresklerin sembolik anlamlarına ilişkin bulgular

Hıristiyanlıkta Haç Sembolü: İmparator Konstantin'in ve Annesi Helena'nın Roma'dan Kudüs'e yaptığı hac ziyareti sırasında İsa'nın çarmıha gerildiği haçı, Bethlehem'de Zeytin Dağı'nda bulunduğu rivayeti, Hıristiyanlık dünyasında gerçek haçın bulunduğu dair bir inancın başlamasına sebep olmuştur.

Haç kullanımı imparatorluk dönemlerinde önemli bir yer alır. İsa'nın ölümüne karşı zaferinin sembolü olan haç, imparatorlar için düşmanlara karşı kazanılan zaferin sembolüdür. “Roma İmparatorluğu'nun erken dönemlerinde askeri törenler, ayinler ve zafer kutlamalarında taşınan bayrakların yerini haç almıştır. Büyük boyutlu haçlar, IV. yüzyılın sonlarında imparatorların taç giyme törenlerinde kullanılmaktaydı (Uysun, 2011). Dini bayram günlerinde kilise ile saray arasında yapılan yürüyüşte, kiliseden bir rahibin taşıdığı haç takip edilerek bir tören gerçekleştirildi.

İkonografik bir simge olarak haçın dört ana türü görülmektedir.

1. Yunan Haçı olarak bilinen Dört kolu birbirine eşittir.
2. Latin Haçı olarak bilinen alt kolu öteki kollardan uzundur.
3. Azizi Antonius Haçı olarak bilinen Yunan harfi “tua” (T) biçimindedir.
4. Aziz Andreas Haçı olarak bilinen Romen rakamı (X, on) şeklindeki haçtır.

Hıristiyanlıkta İsa'nın latin haçı biçiminde bir çarmıha gerildiğine inanılır. Ayinlerde, asmalarda, kilise, mezarlık ve başka yerlerde kullanılan, değişik biçimlerde bezenmiş birçok haç biçimi bu haç çeşitlerini çağırıştırır. Haç işaretleriyle ilgili birçok rivayet vardır.

Pehivan (2010), Meleklerin önce üç çembere sonra üç gruba ayrıldığını belirtmiştir; Birinci çember, melekler evrenin dengesini korur, ilahi iradenin görünmesini sağlar. Serafım, Yıkma anlamına gelir, sürekli olarak Tanrı'nın dualarını söyleyen göksel semavi ordudur. İnanışa göre rengi kırmızı ateş renklidir ve altı kanatlıdır. Kanatlarının ikisiyle ayaklarını örttüğü, ikisiyle yüzünü örttüğü, kalan ikisiyle uçtuğu rivayet edilmektedir. Bu meleklerin her biri ateş saçan birer kılıç taşırlar. Yardımseverlik duygularının çok yüksek olması nedeniyle diğer meleklerle ilham verdikleri için böyle isimlendirildiklerini belirtmiştir.

İkinci çember, Tanrı'nın gücünü temsil ederler ve gezegenleri yönetirler. Birinci çemberdekilerin emrini yerine getirirken üçüncü çemberdekileri gözetirler. Kyriotetes, Kendilerinden aşağı düzeydeki melekler üzerinde egemen ve ilahi sorumlulardır. Dynamis, Mucizelerin oluşmasını sağlarlar. Exusiai, İnsanların yaşamları boyunca yardım ederler. Üçüncü çember, insanları koruyan ve rehberlik yapan meleklerdir. Duaları ilahi varoluşa taşırlar. Archai (Preslikler), şehir ve ulusları korurlar. Archangeloi, Melek gruplarına liderlik yaparlar. İnsanlarla ilgili mesajları iletirler. Ayrıca din adamları ve prenslerin korunmasını sağlarlar. Angelio, (Melekler)Doğa melekleri mesaj meleklerinden insan koruyucu meleklerle kadar bütün melekler bu grupta yer alır. Melek grupları hakkında farklı isimler kullanılmasını, onların tabiatlarından değil, işlevlerinin farklılığından kaynaklandığı belirtilmektedir.

2.4. Nevşehir Açık Hava Müzelerindeki Sahnelerde Kullanılan Semboller ve Anlamları

Uysun'un (2011) ve Pılcı'nın (2008) sembollere yönelik açıklamalarında da belirtildiği gibi:

İçinde haç bulunan ışık halesi: İsa'yı temsil eder.

İçinde haç bulunmayan ışık halesi: Azizleri temsil eder.

Meryem'in başında ve sağ omzunda bulunan birer yıldız: Meryem'in başı ve omuzlarındaki yıldız veya haçlar, İsa'nın doğumu öncesi, doğumu sırasında ve doğumu sonrasında bekaretinin işaretidir. Bekaret sembolüdür.

Güvercin: yukarıda kanatları açık, başı aşağı doğru Kutsal Ruh, Tanrı'yı temsil eder. Bazen de Bolluk ve barışı temsil eder.

Şarap: İsa'nın sembollerinden biridir.

Çıplaklık: Genellikle kötülük ve yoldan çıkmayı temsil eder

Ejder: Cehennemi kötülüğü temsil eder

Elinde Haç tutan insan figürü: İsa'ya inanan insanları temsil eder

Balık: İsa'yı temsil eder.

Geyik: Sağlığı sembolleriyle kullanılır. Dirilişi temsil eder.

Hurma Ağacı: İsa'nın ölümsüzlüğünü temsil eder. Çınar Ağacı: Bolluğu, doğurganlığı ve şifayı temsil eder.

Boğa: Gücü temsil eder.

Tavşan: Büyüyü temsil eder.

Arslan: Zaferi temsil eder.

Horoz: Beyaz horoz iyi şanslı, siyah horoz şeytani temsil eder.

Tavus Kuşu: Yaşamı temsil eder.

Çarmıhın üzerinde bulunan iki daire: biri ay diğeri güneşi temsil eder

İyilik ve kötülüğün savaşı Hadesin ejderi sahnesindeki Ejderhanın altındaki onbir siyah baş:

Cehenneme gitmiş insanları temsil etmektedir.

Sağ el başparmak ve yüzük parmağının birleşik olması: İsa Mesih'in imanlıları kutsamasıdır ve Üçlü birlik'i işaret ediyor. Ortodoks kilisesi ayinlerinde de ayinin yöneten Metropolit, İsa Mesih' için ayrılan yerden ayine katılanları Üçlü birlik işaret ile kutsar. Baba-Oğul ve Kutsal Ruh adına kutsar. Üçlü birlik işareti kilise pederleri azizlerin ikonalarında görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Nevşehir Merkez Göreme-Uçhisar-Kaymaklı, Avanos, Ürgüp ilçelerinde yoğun olan Peribacaları, Kiliseler, Mağaralar; Açık Hava Müzesi; Merkez Kaymaklı, Avanos Özkonak ve Derinkuyu İlçesindeki Yeraltı Şehirleri ve vadileriyle uzun yıllar önce Hıristiyanlığın dini inanç merkezi iken, günümüzde bu medeniyetlerin tarihi izlerinin yoğun izlerini taşıması, bu bölgede bulunan kaya oyma odalarda konaklama imkanının da olması nedeniyle gerek yerli gerek yabancı turistlerin ilgi odağı durumundadır. Peribacaları ve yeraltı şehirleriyle ve bu bölgedeki tarihi ile yılda ortalama 3 milyon turist tarafından ziyaret edilen bir kültür turizmi merkezi haline gelmiştir.

Kiliseleri halen faal olmamakla birlikte Yılın çeşitli aylarında Mülki amir izni ile ayakta olan kiliselerde, belirlenen tarihlerde Hıristiyanlar tarafından ayinler düzenlenmektedir. Bölgeyi ziyaret eden bu ciddi sayıdaki turistlere ve sanat eğitimi alan öğrencilere, açık hava müzelerindeki fresklerin daha iyi okunabilmesi ve sembollerin anlamlarının bilinciyle gezilmesi son derece önemlidir. Bu düşünce ile özellikle yabancı ve birçok tarihçi, arkeolog, araştırmacı yazar, turizmci tarafından ele alınan Nevşehir'e ait kaynaklardan yola çıkılarak yerinde inceleme fırsatıyla Nevşehir Açık hava müzelerinde bulunan fresklerin sembolik anlamları yapılış teknikleri, yapılış dönemine ait inanç yapısı ve bölgenin coğrafik özellikleri ele alınmış, izleyiciye bir bütün olarak incelerken yol gösterici olması hedefine kapı açmıştır. Gülşehir Aziz Jean Kilisesini diğer birçok kiliseden ayıran özellikleri olarak, bölgede ender rastlanan son yargı sahnesinin dikkat çekiciliği, bunun yanı sıra kilisede bulunan ve açıkladığımız diğer sahnelerin az da olsa yıpranmasına rağmen görseelliğini koruyor olması, figürlerin seçilebilir olması, kilisenin iki kat olması ve bu iki katın değişik zamanlara hitap etmesi, birinci katın daha önce yapılarak yasakların yoğun olduğu dönemin ispatı niteliğinde hiçbir resim tasvir figür bulunmamasına karşılık, ikinci katın sonradan yasakları hafiflemesiyle tasvirler ağırlık verildiği görülmesi araştırma konusu olarak bu kilisenin seçilmesine sebep olmuştur ve bir kilise içerisinde bölgede bulunan diğer kiliselere ait özelliklerin bir arada görülmesini sağlamıştır. Ayrıca bu özellikleriyle gerek kiliselerdeki fresklerin yapılış tekniği, gerek konulu sahnelerin okunabilmesi ve gerekse dönemin tarihsel gelişiminde yaşananların, hep bir arada anlatılabilmesi açısından iyi bir kaynak, örnek bir açık hava müzesi parçası olduğu görülmüştür.

3.1. Öneriler

Araştırma ve inceleme sonucunda kiliselerde bulunan sahnelerdeki fresklerin ve sembollerin daha rahat anlaşılması için şu öneriler verilebilir;

1. Yapılan araştırmada, sahneler İncil ve Tevrat kaynaklı olması nedeniyle, bütün kiliselerde aynı konuların farklı anlatımlar gösterebildiği düşünülmekte ise de, kullanılan simgelerin de aynı olduğu görülmekte olup, bu simgelerin ve yapılış tekniklerinin açıklamaları, ilgili ders kitaplarında özel bir yer verilerek vurgulanması gerekmektedir.

2. Fresklerin yapılış teknikleri ve sanatçıların kullandığı malzemelerin özellikleri bu bölümde yer almalıdır.

3. Öğrencilerin veya ziyaretçilerin, bu anlamda bilgilendirilmesi için bizzat Açık hava müzelerinin içinde bu kaynaklarla yerinde görmesini sağlayacak gezi faaliyetleri planlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, T. (2014) Ortodoks İkonları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Ankara. Erişim Adresi; <https://www.kitapyurdu.com/kitap/ortodoks-ikonlari/28669.html>
- Ateş, M. (1996). Kapadokya'nın başkenti Nevşehir, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Birinci, A. (2015). Kapadokya bölgesi kiliselerindeki fresklerin seramik yüzeylerde yorumu, Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara. Erişim adresi: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/pdf>
- Burnham, R. ve Kai - Kee, E. (2015). Müze Dersleri, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Emiroğlu K. ve Aydın, S. (2003). Antropoloji sözlüğü, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2003). Resim sanatı sözlüğü, İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Feyzoğlu, T.E. (2004). Kapadokya doğa biçimlerinin lüster sırlı seramik formlarda yorumu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Gezgin, İ. (2008). Sanatın mitolojisi, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Gökcan, S.F. (2010). Gülşehir karşı kilise ikonografisi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Eskişehir. Erişim adresi: <https://www.ulusaltezmerkezi.net/gulsehir-karsi-kilise-st-jean-kilisesi-ikonografisi>
- Günözü H. (2014). Kapadokya bölgesi bizans dönemi duvar resmi sıvalarının korunmasında kullanılan enjeksiyon harçlarının araştırılması ve geliştirilmesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, İstanbul. Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Hild, F. ve Marcel R. (1981) Tabula imperii byzantini, II, Kappadokien (Kappadokia, charsianon, sebasteia und lykandos), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- İpşiroğlu, N. M. (2009). Oluşum süreci içinde sanatın tarihi, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, M.Ş. ve Eyüboğlu, S. (1958). Saklı kilise, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Pehlivan, G. (2014). Tanrının kanatları, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Pılıcı, A. (2008). Tarihsel süreçte sembolden ikona: logo, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul. Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Spitzing, G. (1987). Lexion byzantiniche christlicher symbole, Germa.
- Şahin S. (1997). Kapadokya bölgesi kilise freskleri ve fresklerin yüksek baskı tekniği ile yorumlanması, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara. Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Tükel, U. Yüzüğüller, A. ve S. (2014). Sözen imgeye batı sanatında ikonografi, Ankara: Kabalcı Yayıncılık.
- Thierry, N. (1963) Nouvelles eglises rupestres de cappadoce, region du Hasan Dağı, Paris. Uysun, M. (2011), Kapadokya kaya kiliseleri ikonografisi, Ankara: 1.Baskı.
- Yılmaz, F. (2014). Trakya üniversitesi edebiyat fakültesi dergisi, Cilt: 2, Sayı: 4, Temmuz-2012, 95-105. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/595088>
- Gülşehir st-jean-kilisesi. (2019, 4 Ocak). Erişim adresi: <https://gulsehir.bel.tr/tr-tr/alt-sayfalar/216/st-jean-klisesi>

- Nevşehir il kültür ve turizm müdürlüğü. (2018, 5 Kasım). Erişim adresi: <https://www.3A%2F%2Fwww.nevsehir.kulturturizm.gov.tr>
- Kapadokya bölgesi kiliselerindeki freskler. (2018, 4 Kasım). Erişim adresi: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/fresk/2020>
- Kısa sanat tarihi. (2019, 08 Mart). Erişim adresi: <http://www.ti-entertainment.com> Müze nedir. (2019, 03 Ocak) <http://www.izafet.net/threads/muze-nedir-muze-turleri->

EKLER

EK-1: SÖZLÜK

- APSİS: Yunan dilinde Hıristiyanların dini mabetleri olan kiliselerin sunak odasını kapsayan, çoğunlukla yarım daire ya da çokgen planlı bir mimari yapı unsurudur.
- BEŞİK TONOZ: Yarım daire biçimindeki tonoz.
- FIGÜR: Güzel sanatların çeşitli dallarında ayrı anlamı olan bu terim, geniş anlamda betimleme, resimde bezeme demektir. Varlıkların resimde yer alan görüntüsü ya da yontuda biçimidir. İncil ve Tevrat'ta anlatılan olayların veya konuların resmedilmesidir.
- FRESK: Kilise, bazilika ve manastırların duvarlarını süslemek için kilise ressamı tarafından boyanan, konusunu İncil ve Tevrat'taki olaylardan alan duvar üzerine yaş siva üzerine yapılan resimleme sanatına Fresko, bu resimlerin her birine Fresk denir.
- FRESKO : Yeni sıvanmış duvar üzerine suda karıştırılmış boyalarla resim yapma tekniğidir. (Eroğlu, s.159). Kilise, şapel, bazilika ve manastırların duvarlarını süslemek amacı ile kilise ressamı tarafından boyanan, konusunu İncil ve Tevrat'taki olaylardan alan duvar üzerine yaş siva üzerine yapılan resimleme sanatına Fresko, bu resimlerin her birine Fresk denir.
- FRESKİST: Fresko resim yapmada uzman ressam.
- FIGÜR : Resimde canlı ve cansız varlıklar için kullanılan terim. Güzel sanatların çeşitli dallarında ayrı anlamı olan bu terim, geniş anlamda betimleme, resimde bezeme demektir. varlıkların resimde yer alan görüntüsü ya da yontuda biçimidir. İncil ve Tevrat'ta anlatılan olayların veya konuların resmedilmesidir.
- FRİZ: Mimarlıkta taban kirişi ile çatı arasında kalan, kabartmalarla bezeli ya da düz şerit. Antik Roma ve Yunan mimarilerinde sıklıkla kullanılmışlardır.
- FORM : Şekil, biçim.
- KİLİSE Hz.İsa'nın inanç sistemini takip edenlerin dini törenleri yaptıkları tapınak ya da ibadet yeri anlamına gelmektedir.
- MANASTIR: kendilerini dine adanmış rahiplerin ve rahibelerin dünya ile ilgilerini keserek yaşadıkları yapı.
- MÜZE : Kültürel ve sanatsal değer taşıyan parçalardan oluşan bir oluşumu koruma, inceleme ve her şeyden önce insanlık için sergileme olanağı veren oluşumlardır.
- SAHNE: Konusunu İncil ve Tevrat'ta anlatılan olaylardan alarak, duvar üzerine yaş siva üzerine figürlerle sembolize edilmiş resimlerin bütününe denir.
- ŞAPEL: Kkiliseden küçük olan Hıristiyanların tapınak veya kutsal alanı, bazen küçüktür ve büyük bir kuruma bağlıdır.
- İKON: Ortodoks Hıristiyanlarda, Hazreti İsa, Meryem Ana ya da Hıristiyan ermişlerinin, geleneksel olarak tahta üzerine yapılmış, kutsal kabul edilen resimlerine ya da küçük heykellerine verilen ad.
- İKONA: İkona taşınabilir nitelikte olan ahşap panolar üzerine yapılmış dini konulu resimlerdir
- İKONOSTASİS : Bizans kiliselerinde ana nefi, apsisi kesiminden ayıran; ikonalarla bezeli bölme duvarı.
- İLLÜSTRASYON: Bir metni ya da düşünceyi tasvir etmek amacıyla taşıyan ve çok defa öğretici kitaplar ve dergilerde yer alıp zanaat değeri taşıyan resim.
- İLLÜSTRATİF: İllüstrasyon resim yapma tavrı içinde olanların yeni olana yönelme çabası gütmeyen, dekoratife yönelik çizimleri.

- İNCİL: İsa Peygamber'e indirilen, Yeni Ahit olarak da bilinen, Aziz Matta, Aziz Markos, Aziz Luka ve Aziz Yuhanna tarafından ayrı ayrı derlenip düzenlenen, içinde Hazreti İsa'nın yaşamı, yasa ve öğretisi bulunan kutsal kitap, Hıristiyan dininin kutsal kitabı.
- NARTEKS: Kiliselerin ön cephesinde bulunan giriş bölümüdür.
- KATAKOMB: Hıristiyanlığın ilk döneminde yumuşak kayaların oyulmasıyla yapılmış eski yeraltı mezarlarıdır.
- KONSERVASYON: mimari yapının çürümeden ve bozulmaya yüz tutmadan, zaman yenik düşmesini engellemek için, yapının içi ve malzemeleri değiştirilmeden yapılan, çürüyüp ya da küflenip yıkılmaktan kurtaran işlemlere konservasyon adı verilir.
- LİTÜRJİK SAHNE: Litürji, özellikle Hıristiyanlıkta, halka açık dinî ibadetlerin (ayinlerin) nasıl yapılacağını belirleyen formlar (metot ve prosedürler) bütünü. Bu formlara uygun olarak düzenlenmiş ayinlere de litürji denir.
- MARTİR ; Din uğruna şehit düşen.
- NİŞ: Mimari yapılarda duvar içinde bırakılan oyuklara verilen addır. Binalardaki duvar süslemeleri arasında hem işlevsel hem de görsel olarak önemli bir yere sahip olan niş, çok eski zamanlardan beri kullanılan mimari bir öğedir.
- NEF: Kilise mimarisinde apsise dik ya da paralel olarak yer alan ve birbirlerinden sütun ya da paye dizileriyle ayrılan uzunlamasına mekanlara verilen ad.
- RESTORASYON: Eski, tarihi, otantik ve özgünlük değeri olan, önemli bir olaya ev sahipliği yapmış eserin, aslına uygun olarak, asli malzemeden, asli yapım tekniğinden ve özgünlüğünden faydalanarak, mümkün olduğu kadar az müdahale ile koruyarak onarılmasıdır.
- SAHNE: Konusunu İncil ve Tevrat'ta anlatılan olaylardan alarak, duvar üzerine yaş siva üzerine figürlerle sembolize edilmiş resimlerin bütününe denir.
- SEMBOL: Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, simge. Kiliselerde dini amaçlı sahnelerin duvarlardaki görüntüsü.
- TONOZ: Mimaride özellikle anıtsal yapılarda, biçimi alttan içbükey olmak üzere taş ve tuğlayla aralıksız örülmüş, yarım silindirik biçiminde tavan örtüsü.
- TASVİR: Renkli figürle anlatma, betimleme.
- VAFTİZ: Hıristiyanlıkta, genellikle belli bir yaşa gelen çocuğa uygulanan, ilk günahı silmek ve Hıristiyanlaştırmak ereğiyle yapılan dinsel işlem.

**GELENEKSEL DOĞAL BOYAMACILIĞIN SÜRDÜRÜLMESİNDE
DOĞAL BOYAMA LABORATUVARLARININ ÖNEMİ**
THE IMPORTANCE OF NATURAL DYE LABORATORIES
IN SUSTAINABLE TRADITIONAL NATURAL DYE

Hürrem Sinem ŞANLI

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
hurrem.sanli@hbv.edu.tr

Gözde UZGİDİM

Dr. Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
gozde.uzgidim@hbv.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Gözde KEMER GÜRİSOY

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
gozde.kemer@hbv.edu.tr

ÖZET

Doğal boyamacılık, ülkemizin yüzyıllardır geleneksel ve modern yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Özellikle geleneksel yaşam biçiminde estetik sanat ürünleri üretilmesi kaygısından ziyade, yaşanılan alanın güzel ve hoş hale getirilmesi için uygulanmıştır. Geçmişte konar-göçer bir yaşantıya sahip olan Türk toplulukları, bulunduğu ve göç ettiği alanın imkanları doğrultusunda yaşam alanı oluşturmuşlardır. Sahip olduğu hayvanların çeşitliliğine göre ürünler üretmiş, bulunduğu ortamın çevresel koşulları doğrultusunda ürünlerini desenlendirmiş ve renklendirmişlerdir. Bu noktada insanlar doğal boyama malzemeleri ve yöntemlerini kullanarak ürünlerini renklerle zenginleştirmiştir. Anadolu coğrafyası ise verimli toprakları nedeni ile endemik türler de dahil olmak üzere bitki açısından oldukça zengin bir bölgedir. Öyle ki Dünya'da kök boyama kavramı Anadolu ile tanınmıştır.

Kültürümüze ait yüzyıllardır süregelen doğal boyama reçeteleri ve boyama teknikleri bulunmaktadır. Söz konusu reçetelerden bazıları günümüze kadar gelebilmiş, bazıları ise yok olmuştur. Bu noktada bilimsel bir ortamda yapılacak boyama uygulamasının önemi ortaya çıkmaktadır. Donanımlı bir laboratuvarla söz konusu reçetelerin ve geleneksel uygulamaların yanında, boyarmadde analizleri, renk analizleri ve ekolojik baskı uygulamaları da faaliyet gösterebilmektedir. Doğal boyama alanı geleneksel sanat dallarının tümü için önem arz etmekte olup, alanda çalışan uzmanlar, sanatçılar, ustalar ise özellikle geçmişten gelen geleneği devam ettirmekte ve böylece disiplinler arası çalışmalara katkı sağlamaktadırlar. Laboratuvar ortamında bilimsel verilerden yararlanılarak kayıt altına alınan ve uygulanan reçeteler ise ileriki yüzyıllarda uygulanmaya devam edecek ve böylece doğal boyamacılık alanının sürdürülmesine katkı sağlayacaktır. Öyle ki günümüzde sadece üniversite bünyesinde değil; müzelerde, enstitülerde, özel kurumlarda ve üretim tesislerinin bünyelerinde doğal boya laboratuvarları bulunmaktadır. Nitekim ülkemizde ve dünyada söz konusu nitelikleri ile çalışmalarını sürdüren laboratuvar sayısı zaman geçtikçe artış eğilimindedir. Çalışmanın amacı donanımlı bir Doğal Boyama Laboratuvarının doğal boyamacılık alanına sağladığı katkı ve doğal boyamacılığın sürdürülmesinde ki rolünün araştırılmasıdır. Bu bağlamda ülkemizde bulunan ulaşılabilen doğal boya laboratuvarları incelenecek ve söz konusu laboratuvarların doğal boyamacılığın gelişiminde ki yeri vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, Doğal boyamacılık, laboratuvar, geleneksel sanatlar, sürdürülebilirlik

ABSTRACT

Natural dye has been an important part of our country's traditional and modern life for centuries. It was especially applied to make the living area beautiful and pleasant, rather than the concern of producing aesthetic art products in the traditional way of life. Turkish communities, which had an ongoing migration life in the past, created a living area in accordance with the possibilities of the environment where they lived and migrated. They produced products according to the variety of animals, patterned and colored their products in accordance with the environmental conditions which they were located. At this point, people have enriched their products with colors using by natural dye materials and methods. Anatolian geography is a very rich region due to its fertile soils, so it has variety plants and including endemic species. As a matter of fact, the concept of root dye has been recognized with Anatolia in the world.

There are natural dye recipes and dye techniques of our culture for centuries. Some of these recipes have survived until today, while some have disappeared. At this point, the importance of dye application emerges in a scientific area. In addition to these prescriptions and traditional applications, dyestuff analysis, color analysis and ecological printing applications can also be operated in a equipped laboratory. Natural dye is important for all fields of traditional art, and experts, artists and masters working in the field continue the tradition, especially from the past, and thus contribute to interdisciplinary studies. Recipes, which are recorded and applied with scientific data in a laboratory area, will continue to be applied in the coming centuries. In this way, it will contribute to the maintenance of the natural dye. So today there are natural paint laboratories not only within the university, but also in museums, institutes, private institutions and production facilities. As a matter of fact, the number of laboratories working with these qualifications tends to increase in our country and around the world over time. The aim of the study is to investigate the contribution of an equipped natural dye laboratory to the field of natural dye and its role in maintaining natural dye. In this context, the accessible natural dye laboratories in our country will be examined and the place of these laboratories in the development of natural dye will be emphasized.

Keywords: Cultural Heritage, Natural dye, laboratory, traditional, sustainability

1. GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca toplum içinde yaşayan insanların kendilerini ifade etme, tanıtma, ayırt edilmesini sağlama yöntemlerinden birisi renkler olmuştur. Çeşitli renklerin oluşturulması çevresel koşullara bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Buna bağlı olarak bazı toplum veya bölgeler bulunduğu ortamın şartları doğrultusunda sahip olduğu pigment ve boyarmadde türüne göre çeşitli isimler ile anılır olmuştur. Renk ve boya faktörü tarihin her çağında bu kadar önemli iken, insanlar her dönem boyamacılık yöntemlerini daha ileriye taşımanın yollarını aramışlardır.

Dünya'da ve ülkemizde geçmişten günümüze doğal boyamacılığa ilişkin faaliyetler sürekli aktif konumdadır. Sadece tekstil alanında değil, sanatın her alanında bu imkândan yararlanılmıştır. Ancak tekstil alanında ve özellikle geleneksel tekstiller söz konusu olduğunda doğal boyamacılığın önemi ön plana çıkmaktadır. Geleneksel tekstillere ilişkin ayırt edici özellikler dikkate alındığı takdirde doğal boyamacılığın yeri göze çarpmaktadır. Toplumun temel simgelerinden olan geleneksel tekstillerin devamlılık, geleneksellik, aidiyet özellikleri sahip olduğu hammadde, desen, renk gibi parametrelerle bağlı olup özünde doğal boyamacılık kültürünü barındırmaktadır.

Türk kültür tarihinde renkler ve boyalar simge, sembol, ayırt edici özellik olarak önemli bir yere sahiptir. İnsanlar yaşadığı toprakların özelliklerine uygun olarak doğal boyama malzemeleri ve yöntemleri ile ürünlerini görsel açıdan zenginleştirmiştir. Bitkilerden, hayvanlardan ve topraktan elde edilen pigmentler ile oluşturulan boyalar, kimyasal işlem kullanmaksızın doğal yöntemler ile meydana gelmektedir. Anadolu insanı ise boya yapımında genellikle bitkileri tercih etmiştir. Bitkilerin kök, gövde, sap, yaprak, kabuk gibi çeşitli bölümlerinden pigment elde edilmektedir. Öyle ki Dünya'da kökboyama, Türk kırmızısı gibi kavramlar Anadolu ile tanınmıştır.

Doğal boyama çalışmaları günümüz koşullarında özellikle geleneksel tekstiller (düz dokuma yaygılar) üretiminde kırsal kesimlerde geleneksel yöntemler ile devam etmektedir. Ancak günümüz çağdaş koşullarında söz konusu yöntem ve çalışmaların yanında boyarmadde analizleri, renk analizi, ekolojik baskı gibi çalışmalar da yer almaktadır. Bu çalışmalar donanımlı bir doğal boya laboratuvarında reçete, teknik ve verilerin kayıt altına alınmasıyla sürdürülebilir durumdadır. Çalışmanın amacı; donanımlı bir Doğal Boyama Laboratuvarının doğal boyamacılık alanına sağladığı katkı ve doğal boyamacılığın sürdürülmesinde ki rolünün araştırılmasıdır. Bu bağlamda ülkemizde bulunan ve ulaşılabilen doğal boyama laboratuvarları incelenmiş ve söz konusu laboratuvarların doğal boyamacılığın gelişiminde ki yeri vurgulanmıştır.

2. DOĞAL BOYAMACILIĞIN ÖNEMİ VE GEREKLİLİĞİ

Tarihsel süreç içerisinde boyama işlemleri, boyarmadde ve pigment kullanımı M.Ö. 40 binlere (Taş, 2019:1099) kadar dayanmakta olup, insanoğlunun yaşama alanı olarak gördüğü her yerde bu izlere rastlamak mümkündür. Mağara resimleri ve duvar resimlerini renklendirme ile başlayan bu süreç, giderek yaşamın her alanında yer bulmaya başlamıştır. Nitekim tekstilde boya kullanımı da dokumacılık kadar köklü bir geçmişe sahiptir.

Tarihin ilk çağlarından itibaren pamuk, yün, keten gibi doğal lifler bitkilerden, hayvanlardan ve topraktan elde edilen maddeler kullanılarak renklendirilmiştir. Tarih boyunca tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde doğal boyaların tarihsel, kültürel, ekonomik bir önemi ve değeri olmuştur. Her ülkenin kendine özgü yerel doğal boya kaynakları bulunmakta olup, bu kaynaklar yüzyıllar boyunca göçler, kültürel ve ticari alışverişler yoluyla dünya üzerinde yayılarak gelişim göstermiştir (Erdem İşmal, 2019:42).

Dünya üzerinde ki gelişim sadece doğal boyalarda değil, sentetik boyalarda da yaşanmıştır. Nitekim ilk sentetik boya olan Prusya mavisi 1704'de keşfedilmiş, bu keşif ile beraber boyacılık tarihinde yeni bir dönem başlamıştır (İmer, 1999:350). Zaman geçtikçe ilerlemeler devam etmiş ve 19. yüzyılın ortalarında sentetik boyalar kullanılır hale gelmiştir. Tekstil boyamacılığında da 19. yüzyılın ortalarına kadar doğal boyalar kullanılmış ve genellikle bitkisel kaynaklı boyarmaddeler tercih edilmiştir (İlter, 2015:39). Ancak sentetik boyaların kullanımı tekstil alanında da rağbet görmeye başlamış ve doğal boyalara olan talep azalmaya başlamıştır. Sentetik boyaların ucuz, fazla verim sağlama ve kolay elde edilebilir olması dokumacılar için yeni renklerin elde edilmesi olanağını sağlamıştır. Ancak renklerin hemen solmasından dolayı bir dönem fazla rağbet görmemesinin yanı sıra dokumacılıkla uğraşan bazı bölgelerde yapımı ve kullanımı yasaklanmıştır. I. ve II. Dünya Savaşları arasında kalan dönemde sentetik boyaların kalitesinin artmasıyla, söz konusu boyalara karşı tutum değişmiş ve yeniden yoğun olarak kullanılmaya başlanılmıştır (Taş, 2019:1115).

Endüstriyel gelişime bağlı olarak ortaya çıkan küresel ısınma, hava ve su kaynaklarının kirlenmesi gibi çok farklı boyutlardaki zararlı çevresel etkiler, her alandaki üretim ve araştırmaların ekolojik boyutunun dikkate alınmasını gerektirir hâle gelmiştir. Kimyasal atık sorunları, su kaynaklarının azalması ve iklim değişikliği gibi faktörler tekstil sektöründe de farklı arayışlara neden olmuştur. Özellikle boyama konusunda doğala dönüş yeniden gündeme gelmiştir. Doğal boyalar karşısında sentetik boyaların kullanımı daha avantajlı görünmesine rağmen zaman ve teknolojik gelişmeler ilerledikçe bu durum değişmiştir. Doğal boyaların haslık dereceleri iyi ancak boyama işlemi uzun ve zordur. Çevreye ve insana karşı zararı olmaması da bir başka önemli noktadır. Doğal boya hammaddesinin büyük miktarlarda elde edilmesi ve sürekliliğinin gerekmesi, standardizasyon zorlukları, kullanılan doğal boya kaynağına bağlı olarak yüksek olabilen boyama maliyetleri ve sınırlı olabilen renk paleti gibi bazı olumsuz genel kabuller söz konusudur. Ancak yenilebilir kaynaklardan elde edilebilmeleri, doğayla uyumlu olmaları ve kolay parçalanabilmeleri, UV ışınlarından koruma, antibakteriyel özellikleri gibi avantajları da doğal boyaları cazip hâle getirmektedir. Doğal boyaların bir başka önemi ise sadece tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde değil, eczacılık, kozmetik, gıda gibi birçok alanda kullanılmalarıdır (Erdem İşmal, 2019:42).

3. DOĞAL BOYA LABORATUVARININ ÖNEMİ

Doğal boyama çalışmaları ve faaliyetleri günümüz imkânlarının getirileri nedeniyle gelişmiş durumdadır. Geleneksel yöntemler ile beraber güncel çalışmalar ve teknikler, donanımlı bir doğal boya laboratuvarında faaliyet gösterebilmektedir. Özellikle tekstil alanında doğal boyama uygulamaları bahsedildiği gibi genellikle kırsal kesimlerde çevresel koşulların gerektirdiği şekilde yapılmakta idi. Mordanlama işlemi ise yine çevrenin getirdikleri ile inek sidiği, sığır sidiği, tuz, sirke gibi maddeler ile sağlanmaktaydı. Ancak bilimsel bir ortamda yapılacak uygulamalar, hazırlanacak reçeteler özellikle ileride yok olma tehlikesinde olan bazı bitki türleri ile hazırlanan boya ve pigmentlerin sürdürülebilirliği sağlama bakımından ayrıca önemlidir. Bunun yanında ülkemiz yani Anadolu toprakları boya elde edilebilecek bitki yönünden oldukça zengin bir bölgedir. Yaklaşık 150 çeşit bitki türünden pastel renk tonları elde edilmektedir. Bu bitkiler ayrıca yetiştiği bölgede endemik bitki özelliği göstermektedir. Son yıllarda dünya genelinde trend haline gelen doğa ve doğala dönüş uygulamaları ve eco-frendly ürünlerin tercih edilmesi doğal boyacılığın daha çekici hale getirmektedir (Şanlı vd., 2020:2432). Söz konusu bitkiler ile yapılacak çalışmalar farklı mordan denemeleri, farklı hammadde kökenli ip ve kumaşlar üzerinde uygulamaları ile çeşitli sonuçlara, geniş bir renk ve uygulama skalasına sebebiyet verecektir. Bu bağlamda laboratuvar ortamında yapılacak bilimsel çalışmaların önemi aşikardır.

Diğer yandan geri dönüşümün gün geçtikte önemli hale geldiği bilinmektedir. Geri dönüşüm öğelerinden biri de yiyecek endüstrisinin atıklarıdır. Frambuaz, vişne, mürver, kuş üzümü, siyah havuç, kuş üzümü vb. bitkiler doğal boyacılıkta kullanılmaktadır. Sürdürülebilir temiz ürün üretiminin

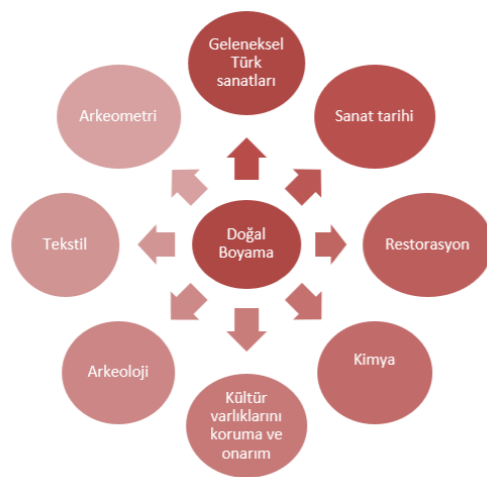
yapılabilmesi hammadde atıklarının değerlendirilmesi son derece önemlidir. Şüphesiz daha yaşanabilir ve temiz bir gelecek kurmak için doğal boya laboratuvarları ile iş birliği içinde çalışmak bu amacın ilk adımı olacaktır (Erdem İşmal, 2019:47).

Söz konusu geleneksel yöntemlerin yanında donanımlı bir laboratuvarla haslık testleri, boyarmadde analizi, renk analizi, ekolojik baskı çalışmaları da yapılmaktadır. Nitekim ülkemizde ve Dünyada söz konusu nitelikleri ile çalışmalarını sürdüren laboratuvar sayısı zaman geçtikçe artış eğilimindedir. Bu laboratuvarlarda çeşitli alanlarda ki disiplinler ile ortak çalışmalar da sürdürülmektedir. Laboratuvarlarda bulunan HPLC-DAD, CIELab Renk Analizi, SEM-EDX, X-Ray gibi cihazlar ile geçmişe ışık tutan analizler/çalışmalar yapılabilmektedir. Farklı disiplinlerden uzmanların bir arada çalışması sonucu yeni bilimsel yayınlar ortaya çıkmıştır.

Pazırık halısına ilişkin bahsi geçen analizler sonucu bilim ve sanat dünyasında güncel veriler elde edilmiştir. Späth vd¹ (2021) tarafından Dünyanın bilinen en eski halısı olarak kabul edilen Pazırık halısına ilişkin uzun süredir çalışmalar yapılmaktadır. Özellikle kırmızı renkli yünlerde ilk olarak SEM sonra ise X-Ray ve XRF cihazları ile elde edilen bulgular doğrultusunda, bahsi geçen yünlerin Anadolu'ya özgü geleneksel boyama yöntemi ile boyandığı kanıtlanmıştır².

Laboratuvarların önemine ilişkin bir başka önemli çalışma ise ülkemizde yapılan Türk Kırmızısı (Edirne Kırmızısı) ile ilgilidir. Karadağ (2020)'de "Türk Kırmızısı Reçetesi, Patenti ve Sanayi Ölçeğinde Yeniden Üretimi" adlı bildiride, uzun süredir yapılan analizler ve çalışmalar sonucu Edirne kırmızısı renginin elde edileceği reçetenin hazırlandığını, daha kısa sürede uygulanıldığını ve reçetenin sürdürülebilir olduğundan bahsetmektedir³.

Doğal boyama alanı günümüz faaliyetleri göz önüne alındığı takdirde, farklı disiplinlerin bir arada çalıştığı kapsamlı bir alandır. Geleneksel Türk sanatları, tekstil, moda, arkeoloji, sanat tarihi, arkeometri, kültür varlıklarını koruma ve onarım, restorasyon, kimya disiplinlerinde çalışan uzmanların bir arada ortak çalışmaları söz konusudur (Şekil 1). Uzmanların yanında sanatçılar ve ustalar için de çalışma alanı oluşturmaktadır.



Şekil 1: Doğal boyamacılık alanında faaliyet gösteren disiplinler

¹ Geniş bilgi için bkz. <https://arkeofili.com/2-500-yillik-pazirik-halisinin-sirri-cozuldu/>; Späth, A., Meyer, M., Huthwelker, T., Borca, C. N., Meßlinger, K., Bieber, M., ... & Fink, R. H. (2021). X-ray microscopy reveals the outstanding craftsmanship of Siberian Iron Age textile dyers. Scientific reports, 11(1), 1-7.

² <https://arkeofili.com/2-500-yillik-pazirik-halisinin-sirri-cozuldu/>

³ <https://edirnekirmizisi.trakya.edu.tr/news/1--uluslararasi-edirne-kirmizisi-e-sempozyumu-nun-ikinci-oturumunda-edirne-kirmizisinin-formulu--tarihi-ve-uretime-kazandirilmasi-konusuldu>

Doğal boyama laboratuvarları ve beraberinde atölyeleri farklı şekilde faaliyet göstermektedir. Üniversiteler, müzeler, enstitüler, özel kurumlar ve üretim tesisleri bünyelerinde doğal boyamaya ilişkin merkezler bulunmaktadır. Her merkez bağlı olduğu kuruma ilişkin hizmet vermekte; ancak ortak amaç doğal boyamacılığın sürdürülmesi yönündedir.

3.1. Özel Kurum ve Üretim Tesisi Bünyesinde Faaliyet Gösterenler

Doğa boya faaliyetlerinin en geniş kapsamlı çalışmaları ülkemizde Kültürel Miras ve Doğal Boya Laboratuvarı (DATU)'nda gerçekleştirilmektedir. DATU Laboratuvarı, dünyanın en zengin doğal boya koleksiyonuna sahip olup, koleksiyonda yaklaşık olarak 650 adet bitki, böcek, deniz kabuklusu ve doğal organik lake pigment yer almaktadır. Söz konusu koleksiyon ile tarihi ve arkeolojik numunelerin boya analizleri yapılmakta, numunedeki boyarmadde tespit edilmekte ve bitki/böcek kaynağının türü belirlenebilmektedir. Sahip olduğu özellikleri ile DATU Laboratuvarı Türkiye'de ve dünyada akredite olan ilk ve tek laboratuvarıdır (Torgan ve Karadağ, 2017: 82).

Özel kurum ve üretim tesisi olarak faaliyet göstermekte olan Berrin ÇAMUR, kardeşiyle beraber kurduğu Giresun'un Tirebolu ilçesindeki işletmelerinde (Mezopotamya Tohum Tarım Tekstil Üretim İth.İhr. San. ve Tic. A.Ş.) tarımsal artıklardan doğal boya elde ederek tekstil firmalarına pazarlamaktadır. Kendi hazırladığı proje ile IPARD'a başvurmuş ve hibe desteği ile işletmesini kendi bahçesine kurmuştur. Bahçesindeki ekonomik değerini büyük oranda yitirmiş tarımsal artıklardan doğal boya elde etmektedir. İşletmesinde aynı zamanda bir laboratuvarı bulunmaktadır. Bu laboratuvarında ışık, sürtünme, yıkama, su damlası haslığı gibi haslık testleri yapmaktadır. Isırgan otu, fındikkabuğu, tarladaki çay bitkisi atığı, atık meyveler gibi ürünleri doğal boya elde etmekte kullanmaktadır. Tarım ve Orman Bakanlığı Tarımsal Araştırmalar ve Politikalar Genel Müdürlüğü Tıbbi Aromatik ve Boya Bitkileri Çalışma Grubu'nun üyesidir. Aynı zamanda bitkisel boyamacılık dalında Kültür Bakanlığı Somut Olmayan Miras Koruyucusu unvanı bulunmaktadır. Sipariş miktarına göre ayda 1 tonu bulan doğal boya üretimi gerçekleştirilmektedir.

Tekstil alanında hizmet veren bazı üretim tesisleri doğal boyama alanına daha duyarlı ve bilinçli bir yaklaşım içerisindedir. Doğaya ve insana zarar vermeyen bir anlayış ile kullandıkları malzemelerin doğal olmasını ön planda tutmaktadırlar. Bu bağlamda bazı tekstil firmaları bünyelerinde doğal boyama atölyeleri ve laboratuvarları bulundurmaktadır. Sadırlar Alliance, Elyaf Tekstil ve Maritaş Denim firmaları⁴ tesislerinde doğal boyama süreçlerinin sürdürülebilir, çevre dostu, kimyasal kullanmaksızın yaklaşımları ile doğal boyama yapılmaktadır. Mordan yerine doğal reçine ve bio enzim kullanılmakta, az enerji ve su tüketilmekte ve atık oranı en aza indirgenmiş durumdadır⁵.

3.2. Üniversite Bünyesinde Faaliyet Gösterenler

Ülkemizde geleneksel doğal boyamacılık faaliyetleri özellikle kırsal alanlarda kişisel çabalar veya küçük ölçekli desteklemeler ile devam etmektedir. Genellikle düz dokumaları dokuyan kişiler bu duruma önem verip, geleneği devam ettirme çabası içerisindedir. Ancak son yıllarda bazı eğitim merkezleri gençlere olanak tanıyıp, bu alana girmeleri yönünde girişimde bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığı takdirde üniversitelerin özellikle de Geleneksel Türk Sanatları Bölümünün önemi, misyonu ve katkıları oldukça önem kazanmaktadır. Nedeni ise geçmişimizin izlerinin, sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından geleneksel sanatlarımızın geleneksel şekli ile öğretilmesi yanında, günümüz çağdaş koşullarının getirilerinden yararlanma imkanlarını sunmasıdır. Söz konusu bölüm akademisyenleri ve öğrencileri lisans, yüksek lisans, doktora/sanatta yeterlik dereceleri fark etmeksizin boya çalışmaları

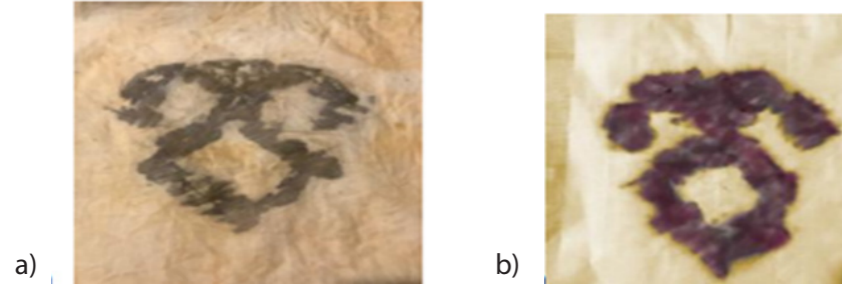
⁴ Detaylı bilgi için bkz. IF MODA EXPO: "Sürdürülebilir Doğal Boyalar ve Sanayi Uygulamalarından Örnekler web: <https://www.youtube.com/watch?v=iyUzDN42D2A>.

⁵ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.maritasdenim.com/sustainability.html>, <https://elyaf.com/heritage/>, <https://ficusinnovations.com/tr#sustainability>.

ile iç içedir. Halı, kilim, kumaş, tezhip, minyatür, ebru dersleri ve çalışmalarında boya, renk, desen çalışmaları sürekli aktif haldedir. Özellikle kitap sanatları ve halı, kilim, eski kumaş desenleri alanında çalışanlar gerektiği durumlarda uygulama yapacakları malzemeleri kendileri boyamaktadırlar. Bilimsel bir ortamda, doğru reçeteler ile hazırlanan çalışmalar kalıcı olacağı gibi doğru sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır. Ayrıca doğal boyama atölyesi ile doğal boyamacılık alanına ve kültürüne katkı sağlanacak, kültürümüzün önemli bir geleneği aslına uygun olarak devam ettirilecektir.

Teker (2011: 111)'a göre; ülkemizde Akdeniz, Atatürk, Çanakkale 18 Mart, Dokuz Eylül, Marmara, Mimar Sinan Güzel Sanatlar, Sakarya, Süleyman Demirel ve Yüzüncü Yıl Üniversiteleri Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinde doğal boya atölyeleri bulunmaktadır.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü bünyesinde ise; 2020 yılında Alt Yapı Projesi kapsamında "Bitkisel Boya Laboratuvarı" kurulmuştur. Proje öncesinde daha küçük ölçekte var olan doğal boyama atölyesinde uygulamalar ve çalışmalar yapılmaktaydı. Günümüz şartlarının gerekliliği dikkate alınarak ve daha kapsamlı projelere ev sahipliği yapmak adına donanımlı bir laboratuvara ihtiyaç duyulduğu anlaşılarak söz konusu laboratuvarın kurulması yönünde çalışmalar yapılmıştır. Geleneksel doğal boyama yöntemlerinin yanında ışık ve sürtünme haslıkları (mavi skala, gri-beyaz skala), pH metre gibi karşılaştırmalı testlerin yapılma imkanı doğmuştur. Ayrıca ekolojik baskı çalışmaları da yapılmaktadır. Gerek boyanmamış kumaş yüzeyine, gerekse doğal yöntemler ile boyanmış yüzeye ekolojik baskı uygulamaları da yapılan çalışmalar arasında yer almaktadır (Resim 1).



Resim 1: a) Safran bitkisi ile boyanmış kumaşa yaprak ile çekiçle baskı uygulaması
b) Safran bitkisi ile boyanmış kumaşa gül ile çekiçle baskı uygulaması (Şanlı ve Uzgidim, 2020: 1617)

Doğal boyama çalışmalarının dışında boyarmadde tespitinin bulunması yönünde analizler yapan üniversiteler de bulunmaktadır. Ege Üniversitesi Merkezi Araştırma Test ve Analiz Laboratuvarı Uygulama ve Araştırma Merkezi bünyesinde "Kromatografi ve Spektroskopi Laboratuvarı" faaliyet göstermektedir. Merkezde Yüksek Basıncılı Sıvı Kromatografisi (HPLC-DAD), Enerji Dağılımlı X-ışını Floresans Spektrometresi (XRF), Zayıflatılmış Toplam Yansıma - Fourier Dönüşümlü Kızıl Ötesi Spektrometresi (ATR-FTIR) cihazları ile analizler yapılmaktadır⁶.

Marmara Üniversitesi Teknoloji Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü bünyesinde ise; "Tekstil ve Yazma Eserler Konservasyon ve Restorasyon AR-GE Laboratuvarı" bulunmaktadır. Laboratuvar özellikle organik esaslı tarihi eserlerin konservasyon-restorasyon uygulamaları öncesi gerekli analizlerin yapılması yönünde çalışmalarını sürdürmektedir. Laboratuvar, yüksek teknolojili alt yapıya sahip olup mikro-tahribatsız analiz yöntemlerinden CILAB ve mikro analiz yöntemlerinden RP- HPLC- PAD (Reverse Phase High Performance Liquid Chromatography coupled to Photo Diode Array Dedection) yöntemleri ile etnografik ve arkeolojik objelerin hammadde, boyarmadde ve renk

ölçümü gibi analizlerini yapmaktadır. Böylece eserin hangi döneme ve hangi yörelerde üretildiği bilimsel veriler ile kanıtlanmaktadır⁷.

3.3. Enstitü ve Müze Bünyesinde Faaliyet Gösterenler

Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğüne bağlı olan "İstanbul Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü"nde taşınabilir kültür varlıklarının korunması, onarımı ve gelecek nesillere en doğru şekilde aktarılabilmesi amacıyla "Restorasyon Konservasyon Laboratuvarı" kurulmuştur. Ayrıca "İstanbul Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü Müzesi"de enstitü bünyesinde bulunmaktadır. Laboratuvarında özellikle organik eserlerin restorasyonu yönünde çalışmalar yapılmaktadır. Kurum bünyesinde tekstil eserlerin restorasyon ve konservasyon işlemlerinde iplik ve kumaşların boyanması için doğal boyama çalışmaları yapılmaktadır⁸.

4. SONUÇ

Teknolojik ilerlemelerin kullanımının yanı sıra çevreye ve insana zarar vermeden üretim yapabilme yaklaşımı her alanda uygulanabilir durumdadır. Özellikle tekstil alanında sürdürülebilirlik, koruma, doğallık, kültürel miras kavramları her zaman öncelik olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda geçmiş geleceğe koruyarak taşıma düşüncesi ile yeni çalışmalar ve araştırmalar her zaman gündemde olmuştur. Bu araştırmalardan biri de doğal boyama alanındadır. Doğal boya alanı deyince sadece boyama işlemleri değil, boyarmadde analizi, renk analizi gibi çalışmalar da bu alanın içinde anılır durumdadır. Laboratuvarlarda yapılan boyarmadde tespitleri için önce boyarmadde kaynağının türünün bilinmesi gerekmektedir. Bu tür tespitler için boyanın elde edildiği bitkinin, böceğin veya toprağın tekstil ürünlerinde nasıl ve ne şekilde, hangi boyama yöntemi ile kullanıldığını öğrenmek gerekir. Dolayısıyla bu çalışmalar bir bütündür.

Ülkemizde son yıllarda bu konuya ilgi iyice artmış ve çeşitli kurum bünyelerinde doğal boya atölyeleri ve laboratuvarları faaliyet gösterir hâle gelmiştir. Kültürel mirasın korunması ve aktarılması noktasında bu laboratuvarların önemi oldukça fazladır. Nitekim etnografik eserlerin restorasyonu ve konservasyonu için de renk analizi ve boyarmadde analizi sonuçlarına göre kumaş, iplik, kağıt vb. malzemeler boyanmaktadır. Dolayısıyla doğal boyama alanı yeni gelişmelere açık olan, geleneksel yöntemler ile teknolojik gelişmelerin bir arada çalıştığı, kültürel mirasın sürdürülmesine ve çevreye zarar vermeden üretim yapılmasına imkân sağlayan disiplinler arası bir alandır.

KAYNAKÇA

- Erdem İşmal, Ö. (2019). Doğal Boya Uygulamalarının Değişen Yüzü ve Yenilikçi Yaklaşımlar, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 22, 41- 58.
- İlter, M. (2015). Tekstil Üretimi ve Yardımcı Kimyasallar. İzmir: TMMOB Kimya Mühendisleri Odası.
- İmer, Z. (1999). Türklerin Dokuma Sanatında Boyacılık, Erdem Halı Özel Sayısı-II, 10 (29), 331-353.
- Şanlı, H.S., Kemer Gürsoy, G., Göksel Kabalcı, M. (2020). Kökboya (Rubia Tinctorum L.) Bitkisi ile Denizli-Buldan Bezine Doku Çalışmaları, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 6 (38), 2419-2431.
- Şanlı, H.S., Uzgidim, G. (2020). Ekolojik Baskı İle Elibelinde Motifi Uygulamaları, İdil, 9 (74), 1610-1622.
- Taş, E. (2019). Tekstil Hammaddelerinin Boyanmasının Tarihsel Gelişimi ve Boyarmaddeler, Turkish Studies Social Sciences, 14 (3), 1095-1120.

⁷ Detaylı bilgi için bkz. <http://konresargem.tem.teknoloji.marmara.edu.tr/hakkimizda/hakkimizda>

⁸ Detaylı bilgi için bkz. https://sabanciolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/restorasyon-ve-konservasyon_6693059.html; https://sabanciolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/muzemiz_2307656.html

⁶ Detaylı bilgi için bkz. https://egematal.ege.edu.tr/tr-4824/kromatografi_ve_spektroskopi_laboratuvari.html

- Teker, M.S. (2011). Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dallarında Eğitim Amaçlı Doğal Boya Laboratuvarı Kurmanın Gerekliliği, *Arış*, 5, 110-119.
- Torgan, E., Karadağ. R. (2017). Doğal Boyaların Günümüz Tekstillerinde Kullanımı ve Sürdürülebilirliği: Armagga Koleksiyonu, II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, 10-12 Mayıs 2017, 82-86.
- <https://arkeofili.com/2-500-yillik-pazirik-halisinin-sirri-cozuldu/>; Späth, A., Meyer, M., Huthwelker, T., Borca, C. N., Meßlinger, K., Bieber, M., ... & Fink, R. H. (2021). X-ray microscopy reveals the outstanding craftsmanship of Siberian Iron Age textile dyers. *Scientific reports*, 11(1), 1-7., 30.08.2021 tarihinde alınmıştır.
- <https://edirnekirmizisi.trakya.edu.tr/news/1--uluslararası-edirne-kirmizisi-e-sempozyumu-nun-ikinci-oturumunda-edirne-kirmizisinin-formulu--tarihi-ve-uretime-kazandırılması-konusuldu>, 30.08.2021 tarihinde alınmıştır.
- https://egematal.ege.edu.tr/tr-4824/kromatografi_ve_spektroskopi_laboratuvari.html, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- <http://konresargem.tem.teknoloji.marmara.edu.tr/hakkimizda/hakkimizda>, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- https://sabanciogunlasma.meb.k12.tr/icerikler/restorasyon-ve-konservasyon_6693059.html, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- https://sabanciogunlasma.meb.k12.tr/icerikler/muzemiz_2307656.html, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- <http://www.maritasdenim.com/sustainability.html>, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- <https://elyaf.com/heritage/>, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- <https://ficusinnovations.com/tr#sustainability>, 05.09.2021 tarihinde alınmıştır.
- <https://www.youtube.com/watch?v=iyUzDN42D2A>, 10.06.2021 tarihinde alınmıştır.

TARİHSEL DÖKÜMANLARI KULLANARAK GÜNCEL SANATA DEĞİNMEK TOUCHING CONTEMPORARY ART USING HISTORICAL DOCUMENTS

Ayşe KARABEY TEKİN

Dr. Arş Gör. ,Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü,
aysekrby@gmail.com

ÖZET

Maddi ve manevi kültür varlıkları binlerce yıl içerisinde doğup büyümüş ve geçmiş medeniyetler için evresini tamamlamış veya henüz gelişim aşamasında iken, şimdide varlığını sürdürme çabası içine girmiş ve toplumların yaşamış oldukları dönemin referanslarını içeren somut izdüşümlerini oluşturmaktadır.

Doğdukları coğrafya ve o bölgede yaşam sürmüş insanların yaşanmışlıkları hakkında bir çok argüman oluşturan eserlerin bugüne ulaşmış olanlarını tanımak ve tanışılmış olanlar ile geçmiş imgelemenin yanısıra ulaşılabilen yada ulaşılamayan bir çok eserin varlığının düşüncesi insan zihninin sınırlarını aşip güncel bilgilerin varlığı için yeni ufuklar açmaktadır. Gerek bugüne ait kültüre gerekse geçmiş kültürlerle ev sahipliği yapmış coğrafyalarda yaşanmışlıkların izini taşımış ve bugüne ulaşan izlerin uyandırdığı merak sanatçı için sanat dallarının artistik deneyimlerinin çıkış noktası olmaktadır. Bu bağlamda maddi ve manevi kültür varlıkları aracılığı ile geçmiş ve gelenek sanat içinde farklı disiplinlerin çıkış noktası olarak ayrı ayrı formlar içinde biraradılığı sağlayan eserlerin oluşması ile geçmişin güncel aynasını oluşturmaktadır. Ulusal ve uluslararası literatür taraması yapılarak oluşturulan çalışmada geleneğin sürekli yenilenen sanat anlayışı aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmada etnografik biçimlerin yansıması ve tarihsel dokümanları kullanarak güncel değinen ve geleneksel estetiğin yeni biçim dilini oluşturan Ayhan Tomak, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, İnci Eviner, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Balkan Naci, Murat Morova, Ekrem Yalçındağ gibi farklı disiplinlerden sanat pratikleri çerçevesinde sanatçıların üretimleri üzerinden geçmiş şimdi ve gelecek arasındaki bağ anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Varlıkları, Tarihsel Dokümantasyon, Etnografik Biçimler

ABSTRACT

Material and spiritual cultural assets were born and raised over thousands of years and have completed their phase for past civilizations, or while they are still in development, they are now struggling to survive and form concrete projections containing references to the period in which societies lived.

The idea of the existence of many works that are accessible or unattainable, as well as visualizing the past with those who have been introduced, which makes many arguments about the geography in which they were born and the experiences of the people who lived in that region, opens new horizons for the existence of current information. The curiosity evoked by the traces that have been created in the geographies that have hosted both today's culture and past cultures is the starting point of artistic experiences of the art branches for the artist. In this context, the past and tradition through material and spiritual cultural assets form the current mirror of the past with the formation of works that provide a combination in separate forms as the starting point of different disciplines within art. In this study, the connection between the past and the future is explained through the reflection of ethnographic forms and the artist works interpreted in different disciplines that form Ayhan Tomak, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, İnci Eviner, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Balkan Naci, Murat Morova, Ekrem Yalçındağ the new form language of traditional aesthetics, which touches on the current using historical documents.

Keywords: Cultural Assets, Historical Documentation, Ethnographic Forms

1.GİRİŞ

Maddi ve manevi kültür varlıkları geçmişe ve geleceğe dayanan sözlü, yazılı ve görsel olarak amaçları, malzemeleri, teknikleri, dokuları, yer ve zamanları gibi farklı parametreleri ile dönemin mimari, kültürel, sosyal, ekonomik ve sanatsal özellikleri hakkında bilgiler vermektedirler. Bu bağlamda her doküman veya yaşanmışlık olayların, nesnelerin ve söylemlerin kalıcılığına ve sürdürülebilirliğine göre değerlendirilmektedir. Şimdi ve geleceğe dâhil olmak, durumları ve koşulları doğru analiz etmek geçmişini doğru okuyabilmenin ve yorumlayabilmenin ön koşuludur.

Geleneğin güncel ile ilişkisinde özellikle 1970'li yıllardan itibaren etkileşimli alanların ele alındığı izlenmektedir. Geçmişin şimdi ve gelecekteki olabilir örnekleri karşılıklı ilişkilerin deneyimlerini kapsayan geniş bir anlatı diline sahip sanat pratikleri sanatçılar tarafından ayrı ayrı formlar içinde biraradılığı sağlayan eserlerin oluşması ile geçmişin güncel aynasını oluşturmaktadır.

Eserlerinde Ağaç yontu tekniği kullanan ressam ve heykeltıraş Ayhan Tomak, yaşamı bütüncül görme üzerine paylaşımlarını ağaçların diliyle aktarmaktadır. İnsanlığın kültürel hafızasında daima canlı olan geçmişe dair izler sanatçının çalışmaları üzerinde doğanın ritmini ve uyumunu malzemesine geçirdiği izlenmektedir (<https://www.ayhantomak.com/>).



Resim 1: "Şahmaran" 69 x 46 x 40 cm, 2013
 Kayın ve meşe ağacı (<https://www.ayhantomak.com/>)



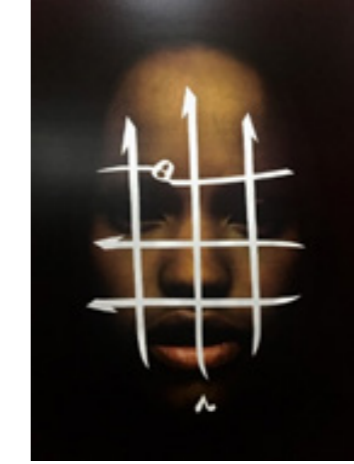
Resim 2: "Hayat Ağacı" 87 x70x 10 cm, 2012 Kayın
 (<https://www.ayhantomak.com/>)

Anadolu masallarında geçen "Şahmaran" eserinde (Resim 1) ağaç parçaları olarak meşenin, genç kayının ve yaşlı kayının birbirine geçişlerini sağlayarak kıvrımlı bir figür oluşturur ve gövdesindeki kurtçukların bıraktığı izlerden esinlenerek bu izleri devam ettiren yontularla hikâyesini tamamlar. "Hayat Ağacı" (Resim 2) çalışmasında ise henüz suyunu atmamış genç ağaçları kullanır ve eser tamamlanmış olsa da nemini atıp bir dengeye gelinceye kadar hareketliliğini sürdürür, simgesel olarak da hayatın canlılığını ifade eder (<https://www.ayhantomak.com/>).

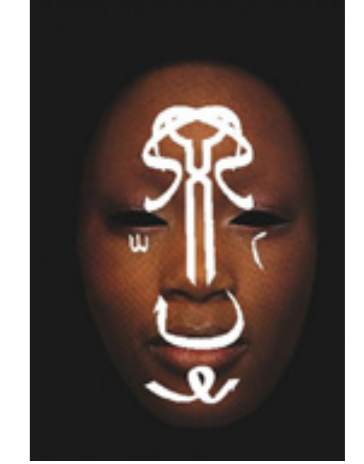
Geleneğin ve değer yargılarının yitip gittiği, medya ve teknoloji gibi nedenleri bir anlatım diline dönüştürürken bir taraftan da geleneği hatırlatan Balkan Naci İslimyeli kaligrafik dokuları çalışmalarına taşır. Batının teknolojisini Doğu'nun dönüştürülerek modernize edilen hat sanatıyla bir araya getirir. (Resim 3, 4, 5) Çalışmalarında sık sık kullandığı yazı ve onun ilgi alanına giren kaligrafi, yazı resimler olarak "alın yazısı" metaforuna dönüşür. Yazı bir iletişim aracı olarak Balkan Naci İslimyeli için umudu ve dayanışmayı temsil eder (Çuhadaroğlu, 2019: 38).



Resim 3: Afrika Kara Yazı
 (Çuhadaroğlu, 2019)



Resim 4: Afrika Kara Yazı
 (Çuhadaroğlu, 2019)



Resim 5: Afrika Kara Yazı
 (Çuhadaroğlu, 2019)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, modern Türk resminde var olan "yerel-evrensel" sanat tartışmasına Anadolu halk kültürü araştırmalarından edindiği sentezle yaklaşan bir sanatçı olarak Folklorik öğelerin modern sanata yön verebileceğini iddia ederek geleneksel öğelerin (Resim 6, Resim 7) tümüyle yerel bir duyarlılıkla içselleştirilmesi gerektiğini düşünmektedir. (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/gelenekten-cagdas_249.html)



Resim 6: Hayat Ağacı 1953, 71x70,
 kâğıt üzerine guaj
 (<http://www.artnet.com/>)



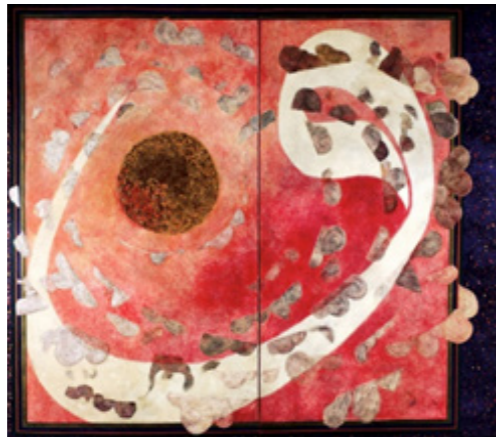
Resim 7: Kağrı Mozaik Panosu 1965
 (<https://www.kitaptansanattan.com>)

Motiflerin kendisi için bir alfabe olduğunu dile getiren Ekrem Yalçındağ İstanbul Modern Zanaat, Sanat ve Tasarım Platformu'nun oluşturduğu bir projede bir zanaatkâr ile iş birliği yapan sanatçı Jeff Koons'un "el işçiliğindeki kalite izleyiciye güven duygusu verir" görüşüne katılarak bu proje için sedefkâr ile (Resim 8) hem fonksiyonel hem de sanatsal değeri olan objeleri tasarlamak adına sedeften kol düğmeleri üretmiştir (https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/zanaattan-tasarima_125099).



Resim 8: Kol Düğmeleri Sedef (https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/zanaattan-tasarima_125099)

İslam minyatürü çizimlerinden tarih öncesi duvar resimlerine, kaligrafi kaynaklı uygulamalardan tek tanrılı dinlerin sembollerine uzanan form ve içerik arayışında kendine özgü bir dile sahip olan Erol Akyavaş bir dil geliştiriyor. Sanatçı Doğu-Batı sanat ve kültür dünyası arasında kurduğu kendine özgü sentezi ile dikkat çekmektedir (<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>).



Resim 9: Hallac-ı Mansur (<http://www.harftamircisi.com/anadolunun-van-gogh-erol-akyavas.html>)

“Herkes arkana dönüp kendin olmak ve bu yüzden acı çekmek veya ailenin gölgesi gibi kalıp kabullenmek arasındaki gidiş gelişler sırasında tanıştığı tasavvuf düşüncesi, Hallac-ı Mansur’un hayatı ve anlatıları Akyavaş için yol gösterici olur. Gölge olarak kalmayı seçerken Hallac-ı Mansur’un işaret ettiği gibi yüce bir varlığın gölgesi, parçası olup hiçlik alemine gölge olarak yansıma fikrini (Resim 9) eserlerine yansıtmaya başlar.” (<http://www.harftamircisi.com/anadolunun-van-gogh-erol-akyavas.html>)

Çalışmalarının merkezini desen oluşturan İnci Eviner çalışma pratiğinin başlangıç noktasını kağıt üzerine çizgi ile oluşturduğu dışavurumlar olarak tanımlamaktadır. Sanat tarihine ait alegori, ikonografi, illüstrasyon ve mitolojilerden güncel ideogram ve piktogramlara uzanan, sınırsız bir görsel dilin içerisinde gezinerek kendi sanat anlayışını her defasında daha da zenginleştirerek izleyiciye sunmaktadır (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/inci-eviner-retrospektifi-icinde-kim-var_1846.html).



Resim 10: Yeni Vatandaş (<https://www.inceviner.net/metin-yeni-vatandas.html>)

(Resim 10) “Temsili aşmanın bir yolu olarak duvar kâğıdı ve Türk çinilerinden ödünç aldığım stretejik kaynakları, bu motiflerin içinden çalışacak bir yapıbozumun (dekonstrüksiyon) aracı haline geldi. Süslemenin masum motiflerinde gizlenen ve Avrupa’nın politik sınırlarının dışında bırakılan bastırılmış kültürel farkları görünür kılmak için onlara hareket hakkı tanıdım. Bu zamansız donmuş imgeler video tekniğinin olanaklarıyla özgürleştiler.” <https://www.inceviner.net/metin-yeni-vatandas.html>

Geleneksel sanat estetiğini güncel kavramlar çerçevesinde melezleştiren, başkalaştıran ve böylelikle kendine ait görsel bir ikonografi (Resim 11) oluşturmuş olan Murat Morova yapıtları, geniş bir zamanı, geçmişte olanın ‘şimdi’de devam ettiği bilgisini, şimdide olanın dünü ve yarını da kapsayacağı görüşünü taşımaktadır (<https://www.artfulliving.com.tr/project/2210/murat-morovanin-gorsel-hikayeleri>).



Resim 11: Ravi: Deri Yırtıldı mı iç Tazelenir - Mesnevi 2018
 (<https://muratmorova.com/work/2018-ravi-deri-yirtildi-mi-ic-tazelenir-mesnevi/resimler>)

Süleyman Saim Tekcan geleneğin sürekliliği noktasında dikkat çeken önemli isimlerden biridir. Sanatçının evrensel kılan yerel bir geleneğe bağlılığı değil ona kattığı bireysel çoğaltmaları olmuştur. Sanatçının üslubu, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan "Hayvan Üslubu" (Resim 12) geleneğini Anadolu uygarlıklarının biçim zenginliği ile harmanlayıp baştan donatmasıdır (Kotan,2012:12).

"Kaynaklardan beslenme, coğrafyasının kültür katmanları arasındaki yolculuklarından esinlenmek, ister kişisel isterse kolektif bellekle taşınan unsurlar sanatı ile buluşur. Sanatın varlığındaki sorgulama ise bizi yeniden sanat yapıtının kaynağına sürükler ve bırakır. Tekcan'ın böylesi bir önermeyi oluşturmaktaki amacı, iki yola açılıyor ve bu yolları yeniden tek bir noktada topluyor. Birincisi kaynağından beslenen sanatçı oluşu, ikincisi ise kaynağını evrensel dile aktarabilen ve yıllarını zaman dizgesi olarak birinin bir diğeriyle ilintilendirilmesi prensibine sadık kalışıdır. Her iki yolun da birleştiği yön formların özgürleşmesidir. Moda temalar, bilindik detaylar, altı sır dolu anlamlardan daha çok belirgin bir üslup anlayışı ve içeriğine sıkı sıkıya bağlılık söz konusudur"(<https://www.artkolik.net/sergiler/suleyman-saim-tekcanin-dongusel-seyiri-1187>).



Resim 12: Döngüsel seyir (<https://www.artkolik.net/sergiler/suleyman-saim-tekcanin-dongusel-seyiri-1187>)

2. YÖNTEM

Ulusal ve uluslararası kaynaklardan literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur. "Literatür taraması, sadece akademik çalışmalarda değil, yenilikçi her alanda başvurulması gereken ilk adımlardan biridir. Gash bu süreci, belirli bir konuda yayınlanmış olabildiğince çok eserin derinlemesine ve sistematik olarak araştırılması ve belirlenmesi olarak tanımlamıştır" (Gash'den aktaran Köroğlu, 2015:61).

3. BULGULAR

Geçmiş ve geleneğin etkili ve yaygın olduğu coğrafyada derin kültürel etkinin her alanda hissedilmesi gibi sanat pratiklerine de yansımalarının kaçınılmaz gerçeği gözlemlenmiştir. Farklı disiplinlerden farklı sanatçıların pratiklerinde islam estetiği, kaligrafi, mitoloji, folklorik yansıtma, geleneksel algılayış durağan bir kalıp olarak değil aksine düşünsel bir birikimin köklü dili olarak aktarıldığı açıkça gösterilmektedir.

Ayhan Tomak, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, İnci Eviner, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Balkan Naci, Murat Morova, Ekrem Yalçındağ gibi farklı disiplinlerden sanat pratikleri çerçevesinde yapılan okumalar sanatçıların üretimleri üzerinden geçmiş şimdi ve gelecek arasındaki bağın özgün bir dil ile varlığını dile getirdiği gözlemlenmiştir.

4. SONUÇ

Sanat, görsel dili ile hayatı yalnızca göstermekle kalmayıp sürekli biçimde onu canlı tutmaya çalışan bir dil ile geçmiş, şimdi ve geleceğin güncel aynası olma görevini üstlenmektedir.

Yazılı sözlü ve görsel kültür yaşamış oldukları dönemin referanslarını içeren somut izdüşümlerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanatçıların kullanmış olduğu dil ile artık sanat zaman ve mekân olgusunun sınırlamaları olmadan ortaya çıkan pratikler güncel zamanın eşliğinde var olmaktadır. Oluşan pratikler geçmiş, şimdi ve gelecek aktarımının eşitlenmesi ile çok sayıda yaşantının ortağı olur. Ulusal ve uluslararası literatür taraması yapılarak oluşturulan çalışmada geleneğin sürekli yenilenen sanat anlayışı aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmada etnografik biçimlerin yansımaları ve tarihsel dokümanları kullanarak güncel değinen ve geleneksel estetiğin yeni biçim dilini oluşturan Ayhan Tomak, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, İnci Eviner, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Balkan Naci, Murat Morova, Ekrem Yalçındağ gibi farklı disiplinlerden sanat pratikleri çerçevesinde sanatçıların üretimleri üzerinden geçmiş şimdi ve gelecek arasındaki bağ vurgusu dikkat çekmektedir. Geçmişin farklı disiplinlerle buluşması fikri, geleneksel ve uygulanabilirliği yüksek olan dokusu, rengi, kimliğiyle tarih ile kaynaşarak sanat pratikleri aracılığı ile somut yeni anlamlara dönüşecektir. Böylece yeni formlarla buluşan gelenekte geçmiş ve geleceğin izleri sürülmeye çalışılacaktır.

5. KAYNAKLAR

- Çuhadaroğlu, G.F. (2019). "Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimiyeli'nin Sanatı", Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Kotan, Ç. (2012). "Süleyman Saim Tekcan'ın Eserleri Üzerinden Sanat Yaşamı", Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul
- Köroğlu, S.A. (2015). Literatür Taraması Üzerine Notlar Ve Bir Tarama Tekniği. İstanbul Teknik Üniversitesi GİDB Dergi 1. 61-69.

İnternet Kaynakları:

- <https://www.ayhantomak.com/> (Erişim: 19.08. 2021)
- https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/gelenekten-cagdas_249.html(Erişim: 19.08. 2021)
- <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>(Erişim: 19.08. 2021)
- https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/inci-eviner-retrospektifi-icinde-kim-var_1846.html. (Erişim: 27.08. 2021)
- (<https://www.artfulliving.com.tr/project/2210/murat-morovanin-gorsel-hikayeleri>). (Erişim: 27.08. 2021)
- <https://www.artkolik.net/sergiler/suleyman-saim-tekcanin-dongusel-seyiri-1187>) (Erişim: 27.08. 2021)
- https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/zanaattan-tasarima_125099 (Erişim: 19.08. 2021)

Görsel Kaynakları:

- **Resim 1.** <https://www.ayhantomak.com/> (Erişim:27.08.2021)
- **Resim 2.** <https://www.ayhantomak.com/> (Erişim:27.082021)
- **Resim 3, 4, 5.** Çuhadaroğlu,G.F.(2019). “Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- **Resim 6.** <http://www.artnet.com/artists/bedri-rahmi-ey%C3%BCbo%C4%9Flu/hayat-agaci-tree-of-life-yAY0ct3wBwF08oYj5Yawow2>(Erişim: 10.09. 2021)
- **Resim 7.** <https://www.kitaptansanattan.com/bedri-rahmi-eyuboglununun-karakoydeki-kagni-mozaik-panosu/>(Erişim: 10.09. 2021)
- **Resim 8.** https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/zanaattan-tasarima_125099 (Erişim: 11.09. 2021)
- **Resim 9.** <http://www.harftamircisi.com/anadolunun-van-goghu-erol-akyavas.html>(Erişim: 11.09. 2021)
- **Resim 10.** <https://www.inceviner.net/metin-yeni-vatandas.html>(Erişim: 11.09. 2021)
- **Resim 11.** <https://muratmorova.com/work/2018-ravi-deri-yirtildi-mi-ic-tazelenir-mesnevi/resimler> (Erişim: 11.09. 2021)
- **Resim 12.** <https://www.artkolik.net/sergiler/suleyman-saim-tekcanin-dongusel-seyiri-1187>) (Erişim: 11.09. 2021)

EL ÖRGÜSÜ ÇORAP GELENEĞİ VE ZEYNEP GÜLPINAR THE TRADITION OF HAND-KNITTED SOCKS AND ZEYNEP GÜLPINAR

Tahsin BOZDAĞ

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Plastik Sanatlar
tbozdag99@gmail.com

ÖZET

Anadolu birçok medeniyete yurt olmakla kalmayıp bir o kadar da eşsiz kültüre ev sahipliği yapmış kadim bir coğrafyadır. Türklerin yaşadığı bir bölge olan Sibiryada -Altay dağları eteklerinde- Pazırık kurganlarının beşincisinde bulunan atlı kültür mensubu atalarımızın kullandıkları eşyalar ve bu eşyaların her bir ayrıntısındaki hüner, sanat ve incelik timsali nesnelere bu kadim zenginliğin gün yüzüne çıkan en eski örnekleri olarak kabul edilir. Takdir edilmelidir ki dokuma eserlerindeki eşsiz sanat estetiği ve teknik açıdan üstünlük Türk dokuma kültürünün geçmişi hakkında bizlere derin bilgiler sunmaktadır. Türk dokuma kültürünün en zengin örneklerini barındıran Anadolu'da birçok dokuma türü mevcuttur. Bu dokuma türlerinden geniş bir konu, üslup ve teknik çeşitlilik sunan el örgücülüğü, Türk el sanatlarının önemli ve en eski sanat dallarından biridir. Anadolu'da geçmişten günümüze süregelen ve giyim kültürü içerisinde yer alan el örgüsü çoraplar asırlarca süregelen toplumun özünü, yaşayışını, dini inançlarını, duygularını, özelemlerini, gelenek göreneklerini ve sanatsal bakış açılarını eserlerine yansıtan usta ellerde bütünleşerek tarih sahnesinde önemli bir yer edinmiştir.

El sanatları içinde el örgüsü çoraplar; halkın geçmişle olan kültürel bağını güçlendiren, özlerinden kalan inanç, kültür ve estetik duyguları gelecek kuşaklara aktaran en önemli görsel sanat eserleri olarak varlığını sürdürmektedir. Halkın el sanatlarını kavraması ve kültürel değerleri hakkında bilinçlenmesine bağlı olarak, atalarının köy yaşamından kalan bu somut kültürel eserleri, günümüzde kimi özel günlerde kullandıkları, bunların, evlerde, müzelerde sergilenmesi için büyük bir çaba gösterdiklerine tanık olmaktayız. Bu çalışmada amaç, el örgüsü çorapların bir nebze de olsa hak ettiği değeri görmesi, bu somut kültürel mirasa emek veren kıymetli dokuyucuların tarihe not düşülmesi ve yeni kuşaklar nezdinde bu eşsiz sanat ürünlerinin hak ettiği ilgiyi görmeye başladığını kendilerine hissettirmektir.

Ülkemizin genelinde var olan el örgüsü çoraplar, Malatya, Adıyaman ve çevre illerde nadir olarak, son dokuyucuların ellerinde bizi karşılamaktadır. Bu çalışmada, el örgüsü çorap geleneğinin son ve köy sınırları içerisinde tek olan doksan yaşındaki Zeynep Gülpınar'ın ördüğü el örgüsü çorap örneği çerçevesinde; malzeme, teknik desen, renk ve kullanım özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanatı, Çorap, Örgü, Kültür

ABSTRACT

Anatolia is not only home to many civilizations, but also an ancient geography that has hosted so many unique cultures. In Siberia, a region where the Turks live, in the foothills of the Altay mountains, the belongings used by our ancestors who are members of the equestrian culture and the ingenuity, art and sophisticated objects in every detail of these items are regarded as the oldest examples of this ancient wealth. It should be appreciated that the unique artistic aesthetics and technical superiority in the woven works provide us with deep information about the history of Turkish weaving culture. There are many types of weaving in Anatolia, which contains the richest examples of Turkish weaving culture. Hand knitting, which offers a wide range of subject, style and technical diversity from these types of weaving, is one of the most important and oldest art branches of Turkish handicrafts. Hand-knitted socks, which were common in the past, but still exist in rural areas today, are basically shaped by master hands who accept that they are an effort to meet the needs of the tissue, to make use of their spare time, to earn income, and most importantly, to achieve spiritual satisfaction by keeping their culture alive.

Hand knitted socks in handicrafts; It continues its existence as the most important visual art works that strengthen the cultural bond of the people with the past and transfer the belief, culture and aesthetic feelings from their essence to future generations. Based on his understanding of the arts of the people and his awareness of his cultural values, we witness that these concrete cultural artifacts from the village life of his ancestors are used today on some special occasions and they make great efforts to exhibit them in houses and museums. The aim of this study is to make hand knitted socks see the value they deserve, even to a bit, the precious readers who put their efforts into this tangible cultural heritage are noted in history and make them feel that these unique art products are beginning to attract the attention they deserve in the eyes of new generations.

Hand-knitted socks, which exist throughout our country, rarely meet us in the hands of the last weavers in Malatya, Adıyaman and the surrounding provinces. In this study, within the framework of the hand-knitted socks sample knitted by ninety-year-old Zeynep Gülpınar, the last of the hand-knitted socks tradition and the only one in the village; material, technical pattern, color and usage properties were examined.

Keywords: Traditional Turkish Art, Socks, Knitting, Culture

Giriş

Dokuma konusunda kadim bir geleneğe vakıf olduğu bilinen Türklere ait eserler, MÖ. 8 ve 7. Yüzyılda Orta Asya'da yaşayan Hunlara ait Pazırık kurganında bulunmuştur. İkinci kurganda bulunan konç kısmı koçboynuzu motifli ile süslü yün çoraplar, ilk örnekler olarak değerlendirilmektedir. Bu eserler örme sanatının Orta Asya Türklerinin el dokuması alanında ne kadar geliştiklerinin bir göstergesi olarak ele alınmaktadır (Diyarbakirli 1969: 32).

Türkler Orta Asya'dan batıya doğru gittikleri her yere kültürlerini de taşımışlar, gidilen yeni coğrafyada var olan kültürel birikimi de özümseyerek, sanatlarını, özgün ve milli bir olguya ustalıkla dönüştürüp dokuma sanatını her zaman daha ileri noktaya taşımışlardır (Akpınarlı ve Arslan 2017: 17). Orta Asyada bulunan eserlerden sonra en eski örgü örneklerine ve bulgularına mısır mezar yerleşkelerinde rastlanmıştır. Başparmağı ayrı kırmızı yün çoraplar klasik örme örneklerini oluşturmuş eşsiz eserler olarak bugün Londra'da Victoria Albert Müzesi'nde sergilenmektedir (Tavman 1994: 112).

Tarih boyunca, bozkırlarda at süren Türklerle kadim olan dokuma sanatı ve bu sanatın incelikleri sadece halkın günlük ihtiyaçlarının karşılanması veya boş zamanların değerlendirilmesi gibi dar bir perspektifte düşünüp sığ bir bakış açısı içerisinde dokuma sanatının değerlendirmek mümkün değildir. Bu el sanatları Türk kültürünün dünya coğrafyasına ve kendi nesline aktardığı yegâne maddi ve manevi unsurların bir bütün halinde sunulmasıdır. Kültür toplumun düşünce, inanç ve değerleri ile birlikte her dönem değişen ve gelişen yapısıyla bir yaşam biçimidir. Bu bağlamda giyim, kuşam, yeme, içme, iletişim, saygı, sevgi, inanç, gelenek, görenek gibi hayatın her alanında insanların duygu ve düşüncelerinin yaşama yansıyan halidir (Göçer 2012: 50).

El sanatları köklü bir birikimin ve geçmişin tecrübesini yansıtmakla kalmayıp kültürel öz değerleri bünyesinde taşımaktadır. Bu anlamda değerlendirildiğinde el sanatlarının, varlığındaki doğal gelişmeler fayda bakımından ve kültür tarihimiz açısından büyük bir değer içermektedir. El sanatlarının birçoğu ve el örgüsü Anadolu'nun bazı yörelerinde ve köylerinde yaşam koşullarıyla birlikte dini inanışlar, çeyiz âdeti, özel günler ve düğün geleneğine bağlı olarak devamlılık arz etmiştir. Bu tür kültürel faaliyetler etnografi çalışmaları ile tarihe not düşülmüştür. Bilimsel bir açıklama çabasının bütünü olan etnografi, bir insan grubunu ya da bir grubun kültürünü anlamak ve betimlemek için nitel bir düşünceye dayanmaktadır (Kartarı 2016: 217).

Bu bağlamda, araştırma konusu olan grup ya da kültürün bütünü, bileşenlerini, aralarındaki ilişkileri, kültürün mensuplarının gözünden görüp onların kültür kodlarıyla açarak anlamayı içermektedir. Çalışmanın amacını oluşturan Anadolu'da yoğun olan el örgüsü çorapların benzer bir örneğinin bulunduğu kadim bir tarihe sahip olan el örgüsü çorap örücülüğünün son temsilcisini, el örgüsü çorapların yapım aşamasını ve motif özelliklerini teknik açıdan incelenmek çalışmanın konusu oluşturmaktadır.

1. El Örgüsü Çorapların Tarihi Gelişimi

En eski çorap örneği, Yale Üniversitesi'nde yer alan Dura Euro posta Fırat nehri kenarında bulunan H. 256'ya tarihlenen üç örgü çorap örneğidir. Londra Victoria ve Albert Müzenin de düz pamuklulardan dokunmuş, Kopt mezar kazılarında çıkarılmış çorap çiftleri vardır. 4 ve 5. yüzyıldan olan çorapların topuk ve burun(uç) kısımları bulunmaktadır. New -York Metropolitan Museum of Art'da Suriye'de örüldüğü düşünülen çoraplar vardır. Mısır'dan gelmiş olan ve 10-14 yüzyıllara tarihlenen örnek beyaz üzerine mavi geometrik motiflerle süslenmiştir. Bulunan örnekler örme sanatına tanıklık etmekte ve Anadolu ve çevresinde çorabın varlığına güçlü bir gösterge teşkil etmektedir (Diyarbakirli 1972: 14). El sanatları kapsamında yer alan örücülük sanatı; geniş konu, üslup ve tekniği ile el sanatlarında

oldukça önem arz etmektedir. Örücülük; sanat icrasında kullanılan araç ve gerece göre, el ve makine örücülüğü olarak iki başlıkta ele alınmaktadır.

El örücülüğü de araç ile yapılan ve araçsız yapılan örücülük diye ikiye ayrılmaktadır. Teknik malzeme gerektiren (araç) ile yapılan örücülük; kullanılan araç gereçlerin çeşitliliğine göre şiş, tığ, iğne, mekik ve firkete örücülüğü olarak alt dallara ayrılmaktadır. El örücülüğü tanımını şu şekilde yapabiliriz: Pamuk, yün, sentetik vb. elyaftan elde edilen iplik ve bitkisel materyallerin oluşturduğu ilmeklerin birbiri içerisinde geçerek meydana getirdikleri dokulardır. El örücülüğünün yaygınlık kazanmasında hammaddenin kolay temin edilmesi ve araç özelliğinin taşınabilir olmasından dolayı her yerde ve her zaman üretimi yapılabilmektedir. Yörede yapılan el örücülüğü sadece giyim ve aksesuarları olarak görülmemekte Türk insanının özellikle de kadınlarımızın duygularını, özlemlerini ve umutlarının motiflerle dışavurumsal bir ürün olarak eşsiz birer sanat eserine dönüşmektedirler (Akpınarlı ve Özkahveci 2006: 43).



Fotoğraf 1: Londra Victoria ve Albert Müzesi. socksaholic.com (E.t: 15.04.2021)

Adıyaman ili başpınar köyünde el örgüsü çorapların zor kış şartları ve zamanla bu çorapların yöre halkının değerli hissettikleri bir misafire hediye için dokunduğu bilgisi verildi. Yöredeki bu geleneğin temelinde bazı bölgelerdeki çorap renk ve desenlerine göre çeşitli inançlar geliştirilmiştir. Ak çorap hediye edilmesi aydın temennileri, siyah çorap hediye edilmesi olumsuz temennileri ifade etmiştir. Bir çorabın örgüsünde tabii olmayan atmalar ve çoraplar, evliler arasında geçimsizliğe neden olacağına, dul bir kadının erkek çorabı giymesinden, evlenmek istediği manası çıkartılmıştır. Bir çift çoraptan bir tekinin kaybolması veya çalınması, evli ise ayrılığa sebep olacağı gibi inanışlar yer almıştır (Barışta 1988: 6).

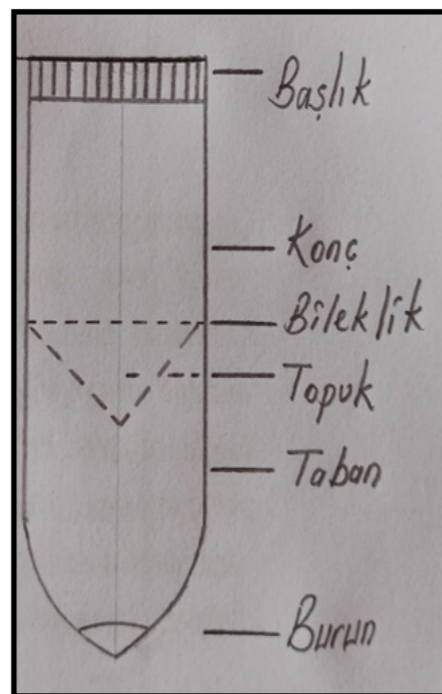


Fotoğraf 2: Londra Victorian and Albert Museum. socksaholic.com (E.t: 15.04.2021)

Çoraplardaki motiflerin muhabbet çengeli, ergen bıyığı, sarhoş yolu, ciğer deldi, kurt ayağı, incili küpe, sarhoş yolu, ergen bıyığı, dizi yılan gibi isimlerin yanı sıra bekarlar, evliler, dullar, kadınlar ve erkekler için ayrı ve özel çoraplar örülmüştür. Öyle ki birinin giydiği çoraba bakarak evlimi, dul mu, bekar mı olduğu anlaşılmaktadır (Önder 1995: 45).

1.1. Çorabın Bölümleri

Burun: Çorabın en uç kısmı olarak üçgen formda ayak parmaklarını çevreleyen kısımdır. Çoraplar genellikle bu kısımdan veya yörede lastik kısmı olarak tabir edilen konç kısmından örülmeye başlanır.



Fotoğraf 3: Çorap Bölümleri Çizim (T.Bozdağ Arşivi).



Fotoğraf 4: Çorap Bölümleri Burun Kısmı (T.Bozdağ Arşivi).

1.1.1. Taban: Burun veya yöre ağzıyla uç kısımdan yine yöredeki adıyla lastik (konç) kısmına kadar olan ayağın alt taban bölgesini oluşturan bölgedir.



Fotoğraf 5: Çorap Taban Bölümü (T.Bozdağ Arşivi).

1.1.2. Topuk: Yöre ağzıyla toparlak (topuk) denilen çorabın lastik (konç) kısmı ile taban arasında çorabın sırt yüzeyinde yer alan kısımdır. Ayağın bitim noktasını oluşturan topuk bölgesini sarar.



Fotoğraf 6: Çorap Topuk Bölümü (T.Bozdağ Arşivi).

1.1.3. Lastik(Konç): Bilinen adı konç olan yörede lastik denilen istenilen uzunlukta örülen çorabın kaymaması ve düzgün durması için örülen kısımdır.



Fotoğraf 7: Çorap Lastik Bölümü (T.Bozdağ Arşivi).



Fotoğraf 8: Çorap Ön Yüz (T.Bozdağ Arşivi).



Fotoğraf 9: Çorap Arka Yüz (T.Bozdağ Arşivi).

2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1. Materyal

Bu araştırma, el örgüsü çorapların son temsilcilerinden olan doksan yaşındaki Zeynep Gülpınar'ın, yün hammadde kullanarak yaptığı çoraplar, teknik, desen ve araç gereç özelliği bakımından inceleyerek, bu sanatın günümüzdeki durumunu saptamak amaçlanmıştır. Bu araştırmanın materyalini köyünde, kendi yetiştikleri hayvanların yünlerinden, tamamen geleneksel yöntemlerle elde edilen, yün iplik kullanımıyla yapılmakta olan ürünler oluşturmaktadır. Yörede; söz konusu hammadde, el örgüsü çorapyapımında kullanılırken; geçmiş tarihlerde düz dokuma ürünlerindedeki kullanıldığı görülmüştür. El örgüsü çorapların yapımında kullanılan hammaddeler ile ilgili Türkçe literatür taranmış elde edilen bilgiler konu başlıkları adı altında incelenmiştir.

2.2. Yöntem

Gerekli bilgilere ulaşmak için Zeynep Gülpınar'ın hayatını idame ettirdiği köyüne gidilmiştir. Araştırma konusu olan Zeynep Gülpınar'ın, yün hammadde kullanarak yaptığı çoraplar, kendisinin bu sanatı öğrenme süreci, teknik bilgileri öğrenilip kayıt altına alınmıştır. El örgüsü çorap geleneğiyle ilgili kaynak kişilerden, yerel yönetimlerden ve devlet kuruluşlarından bilgi alınmıştır. Kaynak kişilerle görüşmeler yapılmış ve konu ile ilgili yayınlanmış olan makaleler değerlendirilmiştir. El örgüsü çorapların teknik, desen ve renk özellikleri ise subjektif değerlendirme yöntemi ile tespit edilmiştir.

3. ARAŞTIRMA BULGULARI

3.1. Zeynep Gülpınar'ın Hayatı ve El Örgüsü Çorap Geleneği

Geleneksel kültürle yapılmış iki göz evinin eyvanında sedir üstünde oturmuş şekilde, elinde dokumaya devam ettiği çoraplarıyla bizi karşılıyor Zeynep teyze. 1930 yılında Adıyaman ili Bulam köyün de doğmuş. Zeynep teyze bu olayı heyecan ve üzüntü içinde anlatıyor. Annesine doğum tarihini sorduğunda, doğum yılında Adıyaman ilinde bir çığ olduğunu ve bu çığda yedi kişinin hayatını kaybettiğini, kendisinin bu olayın gerçekleştiği tarihte dünyaya geldiğini üzüntüyle söylemektedir. Bu doğa olayını, köyün ileri gelenlerinden emekli belediye memuru Mütessip Söylemezden ve belediye kayıtlarındaki araştırmalardan da doğruladık. Zeynep teyze örgü ve dokuma geleneğini annesinden annesinin ise ananesinden öğrendiğini ve bu geleneğin yaşamlarının doğal bir parçası olduğunu dile getirdi. Bahar aylarında yaylaya göç ettiklerini, burada besledikleri koyunların yünlerini kullandıklarını anlatıyor. Babasının koyunları kırkım zamanında kırktığını, annesinin bu yünleri taşı (tokaç)denilen ağaçtan yapılan uç kısmı geniş aletle döverek yıkadığını, sonra onları güneşe karşı serip kurumasını beklediklerini ve bunun, kendisi ve diğer çocuklar için büyük bir oyun gibi olduğunu ifade ediyor. Kuruyan yünlerin; dut ağacı veya söğüt ağacından kesilen, baş tarafı kalın, uç tarafı inç düz bir sopayla düz bir zeminde dövüldüğünü ifade ediyor. Yayladan köye dönüldüğünde bu yünlerden elde edilen iplikleri annelerinin ve diğer kadınların iplerinin imece usulü ile büyük kazanlarda çeşitli bitkilerle boyandığını anlatıyor. Günümüzde bu işleri yapacak kişilerin kalmadığını, kendisinin de yaşlılıktan dolayı bu işleri yapamadığını, yünü satın aldıklarını ama hâlâ diğer bütün örgü aşamalarını kendisinin yaptığını büyük bir neşe içinde anlatıyor.



Fotoğraf 10: Zeynep Gülpınar (T.Bozdağ Arşivi).

Zeynep teyze bu bilgileri verirken de bir taraftan temiz yünleri eline alıp yün tarağından yünleri tarayıp iği büyük bir ustalık ve hızla döndürüyor. Bu pratikliğe ve ustalığa nasıl ulaştığını sorduğumuzda "Her gün yaptığım iş bu." diyor. El örgüsü çoraplarında neden renk kullanmadığını sorduğumuzda anne ve ninelerinin de bu çoraplarda renk kullanmadıklarını, sadece düz dokuma yaptıklarında doğal malzemelerle (ceviz kabuğu, sütleğen vb...) boyadıkları ipleri kullandıklarını ifade ediyor. Beş şiş kullanarak ördüğü çorapları artık sadece sevdiğine hediye etmek için ve atarına olan özlemlerini yâd etmek için yaptığını gözleri dolarak ifade ediyor.

3.2. El Örgüsü Çorapta Kullanılan Malzeme ve Materyaller

3.2.1. Yün

Anadolu'da yün, koyun besleyen ailelerde, evlerde üretilmekte; koyunu bulunmayan aileler ise yün satın almakta veya hazır, fabrika ipliği kullanmaktadırlar. Ancak yün, genellikle ailenin kendi beslediği koyunlardan elde edilir. Yünün, yapısı nedeniyle, boyayı kısa sürede bünyesine alır. Yünün haslık derecesi (sürtünme ve güneş ışınlarına karşı dayanma gücü), diğer dokuma malzemelerine göre, daha yüksektir. Yünden elde edilen iplikler halıya sağlık, esneklik ve yumuşaklık verir (Deniz 2000: 60).



Fotoğraf 11: Yün İşlemi (T.Bozdağ Arşivi).

El örgüsü çorapların tamamında koyunlardan kırkım yaptıkları yünleri kullanmışlardır. Dokumada, muhtelif miktarda keçi kılı da kullanmışlardır. Yaylada besledikleri koyunların kırkım zamanı, (kırkım ay'ı) diye nitelendirdikleri dönemlerde kırkım makası denen, büyük ve geniş ağızlı makaslar yardımıyla koyunların kırkımı gerçekleştirilir. Yünler bol suda veya dere kenarında tokaç yardımıyla vurularak temizlenip yağından arındırılır. Temiz yünler; düz bir zemine veya gerdirilen ip üzerinde kurutulur, fazla güneşe maruz bırakılmaz. Kuruyan yünler eğriyecek ipe göre ayrıldıktan sonra kullanım için temiz ve kuru bir yerde muhafaza edilir.

3.2.2. Yün Tarağı

Taramada kullanılan tarakların muhtelif şekilleri vardır. Umumî olarak genellikle kalın bir tahtanın ortasına veya uç tarafına, kısa dil'ine muvazi olarak çakılmış iki sıra, ucu sivri çelikten mamul çubuklardan ibarettir (Eşberk 1939: 134). Kemik saplı ve demir dişli bir alettir (Deniz 1998: 61). Kalın bir tahtanın ortasına veya uç tarafına, kısa kenarlarına paralel olarak çakılmış iki sıra, ucu sivri çelikten yapılmış çubuklardan meydana gelmiştir (Yandımata 1984: 422).



Fotoğraf 12: Yün Tarağı (T.Bozdağ Arşivi).

3.2.3. İğ

İnsan elinden sonra kullanılan ilk büküm aleti iğdir. Bu aletle yün eğirmek için, evvele hazırlanmış olan sümeklerden birinden münasip miktarda sağılarak önce elle biraz eğrilir ve bunun ucu için mihveri üzerine bağlanır. Diğer tarafı helezoni sarılarak miğferin uç tarafına ilmiklenir. Uygulanan teknik ile ağırşak kısmı aşağı gelmiş olan iğ, sağ ellin baş ve şahadet parmağı ile suretle döndürülür. Sol el ilede başlık üzerindeki sümekten miktarı kâfi yün alınır. İğ dönerken yün eğrilmeye başlar. Arada başparmak yardımıyla ipliğin her tarafının muntazam eğrilmesine dikkat edilir. İğe sarılan eğrilmiş ipliğe sırçan denir (Aytaç 1982: 6).



Fotoğraf 13: İğ (T.Bozdağ Arşivi).



Fotoğraf 14: Ahşap Parça, İğ, Şiş, Yün Tarak (T.Bozdağ Arşivi).

3.2.4. Şişler

Bir ucu sivri şişler: 30 - 35 cm uzunluğunda bir ucu sivri diğer ucu ilmekler kaçmasın diye topuzlu olan, inceden kalına göre 2 ila 35 mm arasında numaraları bulunan, bir çift halinde satılan araçlardır. Piyasada çelik, plastik, alüminyum, tahta ve bambudan yapılmış çeşitleri bulunmaktadır. Bir ucu sivri şişler örgü örmek rahat ve kolay olduğundan en çok tanınan ve tercih edilen şişlerdir (Atay 1987: 45).

İki ucu sivri şişler: Halk arasında sınık veya beş şiş diye bilinmektedir. Plastik, alüminyum ve üzerine nikel kaplanmış çelikten yapılırlar. Boyları 12- 20 cm arasındadır. İki ucu sivri şişler çorap, eldiven, gibi yuvarlak örülmesi gereken eşyaların örülmesinde kullanılmaktadır (Dinçsoy ve Ayla 1967: 20).

Yuvarlak şişler: 14 cm uzunluğunda iki kısa şiş birbirine şiş kalınlığında misina ile bağlanarak yapılan numaraları 2,5 ila 7 mm arasında değişen değerler alan araçlardır. Yuvarlak şişler yuvarlak örülmesi gereken işlerde kullanılmakta ayrıca düz örülmesi gerekenlerin ölçülerinin aynı olmasını sağlamaktadır (Akpınarlı 2000: 20).



Fotoğraf 15: Şişler (T.Bozdağ Arşivi).

3.3. Zeynep Gülpınar'ın Ördüğü Çorapların Genel Özelliği

Çorap ayağa giyilen, baldırın yarısına ya da dize kadar çıkarılan, dış etkenlerden korunmak, aynı zamanda giysiyi tamamlamak amacıyla kullanılan ve pamuk, yün, sentetik vb. elyaflardan elde edilen ipliklerin şiş aracı yardımıyla oluşturduğu ilmeklerin birbiri içerisinden geçerek meydana getirdikleri dokumalardır (Arlı 1980: 28). Zeynep teyze bu çorapları, geçimlerini hayvancılık ve tarımla sağladıkları için zor hava şartlarından dolayı ev halkına annelerinin ve kendilerinin bu çorapları ördüklerini söyledi. Günümüzde ise bu sanatı genelde hediye amaçlı devam ettirdiğini ve bunun onun için bir alışkanlık olduğunu, çorap dokumadan vakit geçiremediğini ifade etmektedir. Bu çoraplar incelendiğinde, bunların yapımında beş şiş kullanıldığı tespit edilmiştir. Örgü tekniği olarak, ters yüz örgü ve ajur

tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Tek renkli (krem) yapılırken, yörede eskiden çok renkli çorapların da dokunduğu kaynaklarda tespit ediliyor. Çorapların konç ve bilek kısımlarında ters yüz tek renkli lastik örgü uygulanmıştır. Beş şişle uygulanan, başlama tekniği incelendiğinde: 1) Burundan başlayarak, eşit aralıklarla dönerek arttırma 2) Burundan başlayarak, sadece yan ilmeklerden arttırma tekniğinin uygulandığı tespit edilmiştir.



Fotoğraf 16: Zeynep Gülpınar'ın çorapları (T.Bozdağ Arşivi).

3.3.1. Çorapların Ölçüleri

Ördüğü çorapların boyunu sorduğumuzda genelde hep aynı boylarda ördüğünü geçmişte çorap boyutlarının farklı ebatlarda yapabildiklerini ama artık hep elindeki mevcut örnekteki gibi yaptığını ifade ediyor. Çorabın konç yüksekliği; 21 cm ile 45 cm arasında, taban boyları, 23 cm ile 29 cm arasında ayak genişlikleri ise 8cm ile 12 cm. arasında değişen boyutlarda olduğunu ifade etmektedir. Zeynep teyze bize bu ölçüleri el yordamıyla yöre ağzıyla karış olarak ifade etmiş olduğundan bunu ölçü birimine çevirdik.



Fotoğraf 17: Çorap burun ve lastik kısımları (T.Bozdağ Arşivi).

3.3.2. Çoraplardaki Motif Özellikleri

Çorapların, orta kısmında, örgü motifi kullanılarak boyuna yerleştirilerek dikine bir kompozisyon oluşturulmuş. Çorabın konç kısmından başlayarak sağlı sollu şaşırtmalarla çengel motifi kullanılarak kompozisyon dikine bir simetriyle devam ettirilmiştir. Söz konusu motifler; kötü gözün etkisini yok etmek amacıyla kullanıldığı gibi; dişil ve eril kavramları arasında bir köprü anlamında da kullanılagelmiştir. Nakışlı Anadolu çoraplarında "gönül çengeli" adını almıştır. Kadının kocasına ördüğü çorapta ve genç kızın sevgilisine ördüğü çorapta çiftin birbirine bağlılığını sembolize eder (Erbek 2002: 102).



Fotoğraf 18: Çorap motif detay (T.Bozdağ Arşivi).



Fotoğraf 19: Çorap motif detay (T.Bozdağ Arşivi).

Zeynep teyze motifleri annesinden öğrendiğinden onların ise annelerinden ve köye gelen başka kadınlardan motifleri öğrendiğini ifade ediyor. Yörede çengel motifine "teşi", kanca dedikleri örgü motifine ise gelişi güzel, düz yol dediklerini öğreniyoruz.

Sonuç

Kadim medeniyetimizin en güzel sözsüz dili olan dokuma sanatı aslında dünyadaki sanat estetiğinin bir yansımasıdır. Yüzyıllardır kendilerini sanatın çağcıl kaynağı olarak adlandıran Batı toplumunu, sanatın kaynağı ve bu kaynağın kültürle olan ilişki arayışı kültür ve sanat tarihleri adına kendilerini oldukça meşgul etmiştir. Türk dokuma sanatı kültürü, pazırık kurganındaki eşsiz eserler, çağcıl toplumlara verilebilecek nihai bir cevap niteliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra Türk Sanatının gelişim sürecindeki belgelendirilemeyen sanat eserleri; sanatın temelini oluşturduklarını sanan Batılı zihinlerde oldukça hayranlık uyandırmıştır. Bu konuda Alman Rönesans ressamı Albrecht Dürer'in şöyle bir sözü de bu konudaki görüşümüzü destekler: "Sanat gerçekten doğada olduğu için, onu kim alabilirse ona sahip olur." der usta ressam. Tarih boyunca doğayla hem hal olmuş, doğanın dilini adeta özüne ilmik ilmik işlemiş Türk halkı bunu en güzel şekilde dokuma diline dönüştüren yegâne bir medeniyet timsalidir tarihte. Dünyada el sanatları olgusunun sanayi devrimi ile hızla yok olma süreci, el sanatlarını dar bir perspektif ve coğrafyada hayat bulması noktasında oldukça zor bir döneme taşımıştır. Hızla ilerleyen makine kültürü; el sanatlarında üretim hızı bakımından oldukça faydalı olsa da, el becerisiyle şekillenen doğal sanatsal üretime oldukça zarar vermiştir. Tarihsel süreçte yaşanan teknolojik gelişmeler, sanat algısında büyük değişikliklere yol açmakla kalmayıp onları, üreten bireyden hızla tüketen bir bireye dönüştürmüştür. Bu hızlı teknolojik dönüşüme ayak uydurma çabası, bireyleri sanat anlamında özlerinden koparmış, sanatta taklitçi bireyler haline getirmeyi başarmıştır. Kendi öz değerlerimiz içinde var olan geleneksel kültürümüz, temsili el sanatları, hem sanatsal bağlamda hem de el üretimi noktasında günümüz şartlarına yenik düşmüştür.

Bu araştırmada, yok olmaya yüz tutulmuş el örgüsü çorap geleneğinin az sayıdaki temsilcilerinden biri olan köyünde yaşam süren, el örgüsü çorap geleneğinin son temsilci Zeynep Gülpınar ve

el örgüsü çorap örnekleri belgelenmiş ve bu anlamda eksikliği hissedilen bilimsel bir doküman hazırlanmıştır. Bölgede el örgüsü çorap geleneği ve bu çoraplardaki motiflerin yöresel adları, yapım tekniği, bu kültürün taşıdığı değer gittikçe önemini yitirmektedir. El sanatlarının pek çok dalında olduğu gibi çorap örücülüğü sanatında da değişen yaşam koşullarına, değer algısına bağlı olarak, çok zor koşullar içinde bu örücülük sanatı ayakta kalma çabası içindedir. Örücülük sanatının korunması ve gelecek kuşaklara birer somut kültürel miras olarak aktarılması sağlanmalıdır. Geçmişte yapılan ürünleri korumak, üretim yöntemlerini araştırıp, arşivlemek gerekmektedir. Teknolojinin sunduğu imkânlardan faydalanarak gelenekselliğini kaybetmeden yeniden üretimi yapılmalıdır. Her yörenin el sanatlarının tanıtımı için yayınlar yapılmalı, halkı bilinçlendirilerek, somut kültürel varlıklarımızın korunması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, F. ve Arslan, P. (Kasım, 2017). Dokumacılığın Yerel Kalkınma Projeleri İle Yaşatılması Örneği; Üzümlü Dastar Dokumalar. IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Sempozyumunda sunuldu, İzmir.
- Akpınarlı, F ve Özkahveci, G. (2006). Samsun İli El Örücülüğünün Teknik, Motif ve Kompozisyon. Ordu.
- Akpınarlı, F. (2000). "Motiflerin Dili," Motif Dergisi, s. 20.
- Arlı, M. (1990). Köy El Sanatları. Ankara: Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Atay, A. (1987). Örücülük Kitabı, Milli Eğitim Basımevi. Ankara.
- Aytaç, Ç. (1982). Orta Dereceli Kız Teknik Okulları El Dokumacılığı Temel Ders Kitabı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,
- Barışta, Ö. (1988). Türk El Sanatlarından El Örgüsü Çoraplar. Ankara: Erdem Yayınevi.
- Dalyan, G. (2007). Adıyaman Tarihi. Ankara : Yeni Reform Yayınevi.
- Deniz, B. (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Deniz, B. (1998). Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim- Cicim-Zili) . Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Dinçsoy, S. (1967). Polat Ayla, Örgü İşleri. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Diyarbakirli, N. (1969). Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru. İstanbul: Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri.
- Diyarbakirli, N. (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları,
- Erbek, M. (2002).Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara: Dumat Ofset Yayınevi.
- Ergüder, A. A. (2007) Çoruh Vadisinde Düz Dokumalar. Ankara: Kariyer Matbaacılık.
- Eşberk, T. (1939). Türkiye'de Köylü El Sanatlarının Mahiyeti ve Ehemmiyeti. Ankara: Yüksek Ziraat Enstitüsü Çalışmalarından Sayı 44, Recep Ulusoğlu Basımevi.
- Göçer, A. (2016). Dil-Kültür İlişkisi ve Etkileşimi Üzerine. Ankara: Türk Dili Yayını.
- Kartarı, A. (2016). Kültür, Farklılık ve İletişim. Kültürlerarası İletişimin Kuramsal Dayanakları. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Yusuf Halaçoğlu, " Adıyaman", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul 1988, s.377-379.
- Önder, M. (1995). Antika ve Eski Eserler Kılavuzu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Özdoğan, M. (1977). Aşağı Fırat Havzası 1977 Yüzev Araştırmaları, ODTÜ Aşağı Fırat Projesi seri 1. No 2, İstanbul: ODTÜ Keban Ve Aş ağı Fırat Havzası Projeleri Müdürlüğü, s. 97.
- Taşdemir, M. (1999). XVI. yy'da Adıyaman (Behisni, Hısn-ı Mansur, Gerger, Kahta) Sosyal ve İktisadi Tarihi. Ankara .
- Tavman, M. (1994). The Development Of FlatBed Machine TechnologyAndKnittedFabric Design. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).TheUniversity of Manchester /Institute of ScienceandTechnology, Department of Textiles. England.
- Figen Yandımata, Halı Teknolojisi, I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu,30 Şubat- 1 Mart 1983, İzmir, s. 422.

KAYNAK KİŞİLER

- Mehmet GÜLPINAR, Başpınar Köyü, 72 Yaşında
- Hüseyin SÖYLEMEZ, Başpınar Köyü, 80 Yaşında
- Fatime SÖYLEMEZ, Başpınar Köyü, 70 Yaşında
- Zeynep GÜLPINAR, Başpınar Köyü, 90 Yaşında
- Yusuf SÖYLEMEZ, Başpınar Köyü, 40 Yaşında

GELENEKSEL BİR İŞLEME TEKNİĞİ OLARAK SARMA VE 20. YÜZYILA AİT DEKORATİF SARMA ÖRNEKLERİ

SARMA AS A TRADITIONAL EMBROIDERY TECHNIQUE AND EXAMPLES OF 20TH CENTURY DECORATIVE SARMA

Mine CAN

Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu
mine.can@kocaeli.edu.tr

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Türk işleme sanatının geleneksel bir tekniği olan sarma iğnesinin, halk işleme örnekleri üzerinde uygulanış biçimi ve estetik özelliklerini belirlemektir. Çalışma saha taramasına dayalı betimsel bir araştırma olup, araştırmanın örneklem grubunu Kocaeli yöresine ait 22 adet sarma tekniği ile işlenmiş ürün oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplama aracı olarak bilgi formu kullanılmıştır. İncelemeye alınan ürünlerin fotoğrafları çekilmiş ve ürünlerin teknik ve estetik özellikleri ayrıntılı olarak incelenerek bilgi formlarına kaydedilmiştir. Elde edilen veriler uygun görülen konu başlıkları altında tablolaştırılarak istatistiksel yöntemlerle değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Sarma tekniği ile işlenmiş ürünlerin kırlent, yatak takımı, bohça, peçete, tepsi ve masa örtüsü, kaşıklık, şase, sedir takımı gibi çeşitli kullanım amaçlarına uygun dekoratif eşyalar olarak hazırlandığı anlaşılmıştır. Ürünlerde işleme gereci olarak çoğunlukla pamuk kökenli iplikler, dokumalarda ise pamuk kökenli veya keten kumaşların kullanıldığı belirlenmiştir. İşlemede düz ve verev sarmanın dolgunuz olarak uygulandığı ve bu tekniklerin bir arada kullanımının oldukça yaygın olduğu anlaşılmıştır. İşlemede çok sayıda renk kullanılmakla birlikte, ebruli renkler sıklıkla tercih edilmiştir. Ürünlerin tamamında bitkisel kaynaklı motifler kullanılmıştır. Kompozisyon düzenlemelerinin yarıya yakınında tek motiften oluşan düzenlemelerin kullanıldığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, el sanatları, işleme, sarma.

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the aesthetic characteristics of the sarma needle, which is a traditional technique of Turkish processing art on folk processing samples. The study is a descriptive study based on field scanning and the sample group of the study consists of 22 products processed by sarma techniques belonging to the Kocaeli region. The data form was used as a data collection tool in the research. Photos of the products were taken and the technical and aesthetic characteristics of the products were examined in detail and recorded in the information forms. The data obtained were tabulated under appropriate subject headings and evaluated and interpreted by statistical methods.

It is understood that the products processed by sarma technique are prepared as decorative items suitable for various purposes such as swallows, bedding, bundles, napkins, trays and tablecloths, spoons, chases, cedar sets. It has been determined that cotton origin yarns are mainly used as processing equipment in the products and cotton origin or linen fabrics are used in the weaving. It is understood that flat and decanter sarma is applied without filling in the processing and the use of these techniques together is quite common. Although a large number of colors are used in the processing, ebruli colors are often preferred. Plant-derived motifs were used in all of the products. It was understood that arrangements consisting of a single motif were used near half of the composition arrangements.

Keywords: Textile, handicraft, embroidery, sarma.

1.GİRİŞ

Türk işlemleri çokzengin ve köklü bir geçmişe sahiptir. Türk işleme sanatının kaynakları incelendiğinde; Orta Asya, İslam, Eski Anadolu Uygarlıkları gibi güçlü kaynaklardan beslenerek, doğu-batı kültürleri ile olan ilişkilerle yayıldığı anlaşılmaktadır. Türkler Anadolu'ya gelirken kendilerinden önce yaşayan Hun, Göktürk ve Uygurlar ile komşu kültürlerin işlemeciliğinden elde ettikleri izlenimleri, doğu ve İslam düşüncesinin görüşleri ile birleştirerek zengin bir sentez oluşturmuşlardır (Barışta, 1995: 3). Türklerin Anadolu'ya gelmesi ile başlayan süreçte ise yeni bir kişilik kazanan Anadolu ve çevresi işlemeciliği; Selçuklu dönemi, Anadolu Beylikler dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde gelişerek bir saray sanatı olma noktasına kadar yükselmiştir. Türk işleme sanatı Osmanlı İmparatorluğu döneminde en parlak devrini yaşamıştır. Bu dönemde üç kıtada hüküm süren Türkler, kültürlerini gittikleri her yere götürmüşler ve oralardaki halkların sanatlarından da etkilenerek işleme sanatını çok yaygın bir hale getirmişlerdir. Sarayı kendisine örnek alan halk ve çarşı kesiminde de işleme sanatı geleneksel olarak devam etmiştir. İşleme sanatı endüstriyel gelişmelere bağlı olarak yeni bir kişilik kazanmış ve günümüze kadar gelmiştir (Barışta, 1984: 1). Bu süreç incelendiğinde Türk işlemlerinin sadece motif ve kompozisyon özellikleri bakımından değil, işlemede kullanılan teknikler bakımından da oldukça zengin bir çeşitliliğe sahip olduğu gözlenmiştir. Ancak günümüz insanının sabır gerektiren işlere karşı eskisi kadar ilgi göstermiyor olması, pek çok el sanatının karşı karşıya olduğu gibi işleme sanatının özgün tekniklerinin unutulmasına ve yok olmasına neden olmaktadır. Bu nedenle Türk el sanatları ve işleme sanatına yönelik araştırmalar, kültür tarihimizin gizli kalmış değerlerini tanıtmak ve belgelemek adına oldukça önemlidir.

Türk işleme sanatının geleneksel bir tekniği olan sarma iğnesinin, halk işleme örnekleri üzerinde uygulanış biçimi ve estetik özelliklerini belirlemek üzere yapılan bu araştırmanın örneklem grubunu tesadüfi yöntemle seçilmiş 22 adet ürün oluşturmaktadır. Ürünler arasında 5 adet kırlent, 4 adet yatak takımı, 3 adet bohça, 3 adet peçete, 2 adet tepsi örtüsü, 2 adet masa örtüsü, 1 adet şase, 1 adet kaşık ve 1 adet sedir takımı bulunmaktadır. Ürünlerin tamamı 20. yüzyıla ait halk işleme örnekleri olup Kocaeli yöresine aittir. Saha taramasına dayalı betimsel bir araştırma olan bu çalışmada, ayrıca sarma tekniği ile ilgili literatürden elde edilen bilgilere de yer verilmiştir. Araştırmada veri toplama aracı olarak bilgi formu kullanılmıştır. İncelenen ürünlerin fotoğrafları çekilmiş ve ürünlerde kullanılan gereç özellikleri, teknik, renk, motif kaynakları ile kompozisyon özellikleri ayrıntılı olarak incelenerek bilgi formlarına kaydedilmiştir. Elde edilen veriler uygun görülen konu başlıkları altında tablolaştırılarak istatistiksel yöntemlerle değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

1.1.Sarma tekniğinin tarihçesi hakkında genel bilgi

Anadolu topraklarında bilinen en eski sarma örnekleri M.Ö. 750-300 yılları arasında varlıklarını sürdüren Friglere ait olduğu belirlenmiştir. Ankara'da yapılan Frig kazılarında bulunan bazı kumaş parçaları üzerinde iplik çekilerek yapılmış antikalar, sarma sıraları ve ajur çeşitlemelerinin uygulandığı belirlenmiştir (Barışta, 1995: 4).

Araştırmalarda Uygur döneminden kalan Murtuk ve Bezeklikteki mabet duvar resimlerindeki figürlerin giysileri incelenmiş ve İslam dininin kabulünden önceki giyim ve giyimi bezeyen işlemler konusunda bilgilere ulaşılmıştır. Şal yakası, ön ortası ile tiraz bordürleri işlemlerle bezemiş ve eteğinin ucu ince bir suyla çevrilmiş elbiseler, bu dönemde işlemin varlığını ortaya koymuştur. Bitkisel ve geometrik bezemelerle işlenmiş bu elbiselerde sarma iğnesinin uygulandığına dair bilgiler verilmektedir (Barışta, 1995: 10; Berker, 1981: 4).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde zirve noktasına ulaşan Türk işleme sanatının 16. yüzyıla ait örnekleri incelendiğinde, bir üründe kullanılan teknik sayısının genellikle ikiyi geçmediği ve en yaygın uygulanan teknikler arasında, özellikle kenar baskılarında sarma çeşitlemelerinin uygulandığı

belirtilmektedir. Sarma, 17 ve 18. yüzyıllarda da beğeni kazanan ve sıklıkla kullanılan teknikler arasında yer almıştır (Barışta, 1999: 22-78). Osmanlı İmparatorluğu döneminde işlemler günün moda ve süslenme alışkanlığına göre çok geniş bir uygulama alanında kullanılmıştır. Bu dönemde peşkir, uçkur, çevre, nihali, ayna örtüsü, yorgan yüzü v.b. eşyaların yanı sıra, giysiler ve giysilerin tamamlayıcı parçaları üzerinde de sarma iğnesinin işlendiği örnekler rastlanmıştır. Döneme ait yemeni, pabuç ve çizmelerin sarma tekniğiyle kılıptan kullanılarak işlendiği tespit edilmiştir. Aynı şekilde genellikle yazılı motiflerle ve tuğralarla bezenen sancaklar üzerine motiflerin sarma tekniğinde ve sırma kullanılarak işlendiği belirtilmiştir (Sürür, 1976: 20). 19. yüzyıl sarma örneklerinde ise uygulamalarda doğaya gerçekçi bir üslupla yaklaşımlar gösterildiğine dair bilgiler mevcuttur (Apak vd., 1997: 49). Cumhuriyetin ilanından sonra kurulan Kız Sanat Okullarında Fransa'dan getirilen eğitim uzmanlarının etkisiyle nakış eğitim programlarında yer almış ve bu dönemde geleneksel işlemler arasında sarma en yaygın uygulanan tekniklerden birisi olmuştur (Barışta, 1984: 17-18; Barışta, 1994: 305).

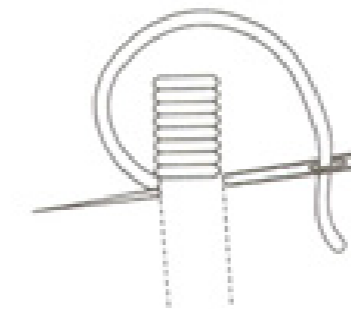
1.2. Sarma tekniği ve uygulama biçimleri

Sarma, çizilen desenin sınır çizgileri üzerinde karşılıklı olarak iğnenin bir noktadan batırılıp bir noktadan çıkarılması ile uygulanan serbest bir işleme türüdür (Barışta, 1999: 223).

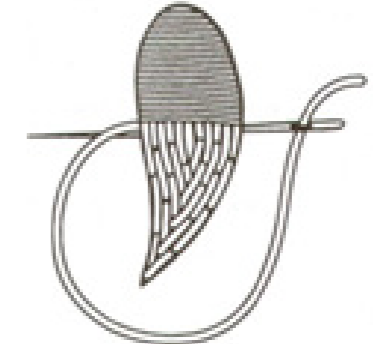
Sarma, Türk işlemleri arasında çok sık kullanılan bir iğne tekniğidir. Beyaz veya renkli ipliklerle ya da sim, sırma veya klaptan gibi metal iplikler kullanılarak, çeşitli dokumalar veya deri üzerine uygulanan örneklerine rastlanır. Desen çizgileri üzerinden karşılıklı düz veya verev hatlar halinde işlenmesi yüzünden sarma adını aldığı düşünülmektedir. Bu teknikte en çok dikkat edilmesi gereken husus, motifin sınırını taşmadan sık ve muntazam sıralar halinde işleme yapılmasıdır (Berker ve Durul, 1970: 29).

Sarma, Türk işi tekniğinde dolgulu ya da dolgusuz, düz ya da verev olarak uygulanır. Ayrıca basit nakış iğne teknikleri ile birlikte kullanılarak karışık iğne teknikleri de elde etmek mümkündür. Bunların dışında sarma, beyaz işin temel iğne teknikleri arasındadır. Aplikede tutturma iğnesi olarak sıkça kullanılmaktadır. İşleme sanatında çok geniş bir uygulama alanına sahip olan sarma, Antep işinde de kullanılmaktadır. Dival işinin kendine özgü işleme tekniği de bir tür sarma çeşididir.

Sarma yaparken arada boşluk kalmayacak şekilde iplikler yan yana gelmeli ve asla üst üste binmemelidir (Şekil 1). Kenarları çok düzgün olmalıdır. Düz sarma yaparken orta çizgisine dik açı oluşturacak şekilde çalışılmalı, yuvarlak veya kavisli şekillerde iğne iç kısma daha sık, dış kısma ise daha seyrek batırılmalıdır (Özcan, 1994: 71).



Şekil 1. Düz sarma (Köklü, 2002: 60)



Şekil 2. Dolgulu sarma (Köklü, 2002: 97)

Sarma, Türk işi ve beyaz iş teknikleriyle işlenen ürünlerde genellikle alt dolgusu yapılarak uygulanır (Köklü, 2002: 94). Dalgulu sarma yapmak için desenin altını nakış teyeli adı verilen bir tür kabartma yöntemiyle yükseltmek gerekir. Nakış teyeli alttan bir iplik, üstten ise 0,5 cm. uzunluğu geçmeyen atımlarla yapılan bir tür oyulgama tekniğidir. İlk sıra tamamlandıktan sonra her defasında bir iplik içeriye kayılarak desenin orta kısmına doğru yükseklik artırılır. Böylece desen üzerinde kabarıklık elde edilmiş olur (Şekil 2).

2. BULGULAR

Bu bölümde araştırma kapsamında incelenen 22 adet sarma teknikleriyle işlenmiş ürünün teknik ve estetik özelliklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

2.1. Ürünlerde kullanılan gereçler

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleme, dokuma ve kenar temizlemelerinde kullanılan gereçler incelenerek tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Ürünlerde kullanılan gereçlerin dağılımı

Ürünlerde Kullanılan Gereçler	İşleme		Dokuma		Kenar temizleme	
	n	%	n	%	n	%
Pamuk kökenli iplik	16	72,72	-	-	9	40,90
İpek kökenli iplik	6	27,27	-	-	4	18,18
Pamuklu dokuma	-	-	8	36,36	-	-
İpekli dokuma	-	-	6	27,27	-	-
Keten dokuma	-	-	8	36,36	-	-
Makinede dikişi ile	-	-	-	-	8	36,36
Belirsiz	-	-	-	-	1	4,54
Toplam	22	100	22	100	22	100

Tablo 1 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleminde %72,72'sinde pamuk, % 27,27'sinde ise ipek kökenli ipliklerin kullanıldığı anlaşılmıştır. Ürünlerin % 36,36'sının pamuk liflerinin, % 36,36'sının keten liflerinin, % 27,27'sinin ise ipek liflerinin kullanıldığı dokumalardan hazırlandığı belirlenmiştir. İncelenen ürünlerin % 40,90'nının kenar temizliğinde pamuk kökenli, % 18,18'inde ipek kökenli iplik kullanılarak yapıldığı tespit edilmiştir. Ürünlerin % 36,36'sının kenar temizliği makinede dikiş tekniğiyle yapılmış olup, bir ürünün ise kenar temizleme tekniği kesilmiş olduğu için belirsizdir.

2.2. Ürünlerde kullanılan teknikler

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan ana işleme ve kenar temizleme tekniklerine ait veriler incelenerek tablo 2'te sunulmuştur.

Tablo 2. Ürünlerde kullanılan tekniklerin dağılımı

Kullanılan teknikler	Ana işleme		Kenar temizleme	
	n	%	n	%
Düz sarma	6	27,27	5	22,72
Verev sarma	7	31,81	-	-
Düz ve verev sarma	9	40,90	-	-
Dikişle temizlenmiş (makinede)	-	-	8	36,36
Tığ oyası	-	-	5	22,72
Tığ danteli	-	-	2	9,09
İğne oyası	-	-	1	4,54
Belirsiz	-	-	1	4,54
Toplam	22	100	22	100

Tablo 2 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin % 40,90'ında düz ve verev sarmanın birlikte kullanıldığı, % 31,81'inde verev sarmanın, % 27,27'sinde ise düz sarmanın tek başına uygulandığı tespit edilmiştir. Ürünlerde yardımcı işleme tekniği olarak en fazla sap işinin kullanıldığı, bunu makine dikişi, çöp işi, gölge işi, tohum işi gibi diğer basit nakış iğne tekniklerinin takip ettiği görülmüştür. Sadece bir üründe ise pul işi ile yapılmış süslemeler mevcuttur. İncelenen ürünlerden ikisinin makinede işlendiği tespit edilmiştir. Makinede sarma tekniği ile işlenmiş ürünlerde ise yardımcı iğne tekniği olarak filtre, puan ve delik işinin kullanıldığı belirlenmiştir.

2.3. Ürünlerde kullanılan renkler

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleminde ve zemininde kullanılan renklere ait veriler incelenerek tablo 3'te sunulmuştur.

Tablo 3. Ürünlerde kullanılan renklerin dağılımı

Renkler	İşlemede		Zeminde	
	n	%	n	%
Ebruli yaprak yeşil	5	22,72	-	-
Ebruli bordo	5	22,72	-	-
Ebruli sarı	4	18,18	-	-
Lacivert	4	18,18	-	-
Pembe	4	18,18	2	9,09
Yaprak yeşili	3	13,63	-	-
Ebruli mor	3	13,63	-	-
Beyaz	2	9,09	11	50
Bej	2	9,09	7	31,81
Sarı	2	9,09	-	-
Kahverengi	2	9,09	-	-
Mavi	2	9,09	1	4,54
Ebruli lacivert	2	9,09	-	-
Ebruli kahverengi	2	9,09	-	-
Kırmızı	1	4,54	-	-
Turuncu	1	4,54	1	4,54

Tablo 3 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleminde % 22,72 oranlarında ebruli yaprak yeşili ve ebruli bordo, % 18,18 oranlarında ebruli sarı, lacivert ve pembe, % 13,63 oranlarında yaprak yeşili ve ebruli mor, % 9,09 oranlarında beyaz, bej, sarı, kahverengi, mavi, ebruli lacivert ve ebruli kahverengi, % 4,54 oranlarında kırmızı ve turuncu rengin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ürünlerin zemininde kullanılan renkler incelendiğinde ise % 50'sinde beyaz, % 31,81'inde bej, % 9,09'unda pembe, % 4,54'ünde mavi ve diğer % 4,54'ünde turuncu rengin tercih edildiği belirlenmiştir.

2.4. Ürünlerde kullanılan motif kaynakları

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan motif kaynaklarına ait veriler incelenerek tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Ürünlerde kullanılan motif kaynaklarının dağılımı

Motif kaynakları	n	%
Bitkisel	17	77,27
Bitkisel ve geometrik	3	13,63
Bitkisel ve nesneli	1	4,54
Bitkisel ve yazılı	1	4,54
Toplam	22	100

Tablo 4 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin % 77,27'sinde bitkisel kaynaklı, % 13,63'ünde bitkisel ve geometrik kaynaklı, % 4,54'ünde bitkisel ve nesnel kaynaklı ve diğer % 4,54'ünde ise bitkisel ve yazılı motiflerin birlikte kullanıldığı anlaşılmıştır.

2.5. Ürünlerde kullanılan kompozisyon türleri

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan kompozisyon türlerine ait veriler incelenerek tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5. Ürünlerde kullanılan kompozisyon türlerinin dağılımı

Kompozisyonlar	n	%
Tek motiften oluşan düzenlemeler	9	40,90
Bir merkeze doğru yönlendirilmiş	6	27,27
Bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş	6	27,27
Düzensiz sıralamalarla düzenlenmiş	1	4,54
Toplam	22	100

Tablo 5 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerde ana motiflerin % 40,90'ında tek motiften oluşan düzenlemeler, % 27,27'sinde bir merkeze yönlendirilmiş, % 27,27'sinde bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş, bir üründe ise düzensiz sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar şeklinde uygulandığı tespit edilmiştir.

2.5. Araştırma kapsamında incelenen sarma tekniği ile işlenmiş ürünlere ait görseller



1. Örnek: Bohça



2. Örnek: Bohça



3. Örnek: Tepsi örtüsü



4. Örnek: Peçete



5. Örnek: Yatak takımı (Kesilmiş)



6. Örnek: Tepsi örtü



7. Örnek: Yatak takımı



8. Örnek: Yatak takımı



14. Örnek: Kirlent



15. Örnek: Kirlent



9. Örnek: Yatak takımı



10. Örnek: Yatak takımı



16. Örnek: Peçete



17. Örnek: Peçete



11. Örnek: Bohça



12. Örnek: Masa örtüsü



13. Örnek: Masa örtüsü



18. Örnek: Kirlent



19. Örnek: Kirlent



20. Örnek: Sedir takımı



21. Örnek: Kırilent



22. Örnek: Kaşıklık

3. SONUÇ

Türk işleme sanatının geleneksel bir tekniği olan sarma iğnesinin, halk işleme örnekleri üzerinde uygulanış biçimi ve estetik özelliklerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, Kocaeli yöresine ait 20. yüzyıla tarihlendirilmiş toplam 22 adet ürün incelenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin kırilent, yatak takımı, bohça, peçete, tepsi ve masa örtüsü, kaşıklık, şase, sedir takımı gibi çeşitli kullanım amaçlarına uygun dekoratif eşyalar olarak hazırlandığı anlaşılmıştır. Ürünlerde kullanılan gereçler incelendiğinde, işlemede çoğunlukla pamuk kökenli ipliklerin, dokumalarda ise pamuk kökenli veya keten kumaşların kullanıldığı belirlenmiştir. Bu ürünlerin kullanım alanları incelendiğinde kırilent, yatak takımı, masa örtüsü, peçete vb. olması sebebiyle bu tür iplik ve kumaşların sağlam ve sık yıkanmaya elverişli olması nedeniyle tercih edildiğini söylemek mümkündür. Aynı şekilde kenar temizleme işlemi yapılan ürünlerde de genellikle aynı iplik türünün tercih edildiği gözlenmiştir. İpek kumaşlardan hazırlanan ürünlerde ise işlemlerin mutlaka ipek kökenli ipliklerle yapıldığı tespit edilmiştir.

İşlemlerde düz ve verrev sarmanın dolgunsuz olarak tek başına uygulandığı anlaşılmakla birlikte, her iki tekniğin bir arada kullanımının da oldukça yaygın olduğu görülmüştür. Ürünlerde yardımcı işleme tekniği olarak en fazla sap işinin kullanıldığı, bunu makine dikişi, çöp işi, gölge işi, tohum işi gibi diğer basit nakış iğne tekniklerinin takip ettiği belirlenmiştir. Sadece bir bohça üzerinde pul işi ile yapılmış süslemelere rastlanmıştır. İncelenen ürünlerden ikisinin makinede düz sarma tekniği ile işlendiği tespit edilmiştir. Makinede sarma tekniği ile işlenmiş ürünlerde ise yardımcı iğne tekniği olarak filtre, puan ve delik işinin kullanıldığı belirlenmiştir. Ürünlerin kenar temizliği makine dikişi, sarma tekniği, tığ oyası gibi tekniklerle yapılmıştır. Sarma tekniğinin ana motiflerin işleminin dışında kenar temizleme işleminde de kullanılmış olması dikkat çekicidir.

İşlemlerde çok sayıda renk kullanılmakla birlikte ebruli yaprak yeşili, ebruli bordo, ebruli sarı, lacivert ve pembe en çok tercih edilen renklerin başında gelmektedir. Bu renkleri daha az oranlarda ebruli mor, beyaz, bej, sarı, kahverengi, mavi, ebruli lacivert, ebruli kahverengi takip etmektedir. İşlemlerde özellikle ebruli renklerin sıklıkla tercih edilmiş olduğu gözlenmiş olup, kırmızı ve turuncu gibi canlı ve parlak renklerin ise çok az kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen ürünlerin tamamında bitkisel kaynaklı motifler kullanılmıştır. Geometrik, nesnel ve yazılı motiflerin, bitkisel motiflerle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Kompozisyon düzenlemelerinin yarıya yakınında tek motiften oluşan düzenlemelerin kullanıldığı anlaşılmıştır. Bunu bir merkeze

doğru yönlendirilmiş ve bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar takip etmektedir. İşleme kompozisyonlarında ürünün genel yapısı ve kullanım alanına göre motiflerin yerleştirildiği anlaşılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde dikkat çeken bir diğer özellik ise geleneksel Türk işleme sanatında sıklıkla tercih edilen kenar suyu uygulamalarının incelenen ürünler arasında oldukça az kullanılmış olmasıdır. Sadece iki yatak takımında kenar suyu uygulandığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Apak Sevüktekin, M., Onat Gündüz F. ve Öztürk Eray, F. (1997). Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Yayın No: 362. Ankara: Minpa Matbaacılık.
- Barışta, H. Ö. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Basımevi. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Kültür Dairesi Yayınları: 55.
- Barışta, Ö. H. (1994). Selçuklu Dönemi İşlemleri Üzerine. IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri, 25-26 Nisan. Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Barışta, Ö. H. (1995). Türk İşleme Sanatı Tarihi. (2. Baskı). Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayın No:1. Ankara: G.Ü. İletişim Fakültesi Basımevi.
- Barışta, Ö. H. (1999). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemleri. (1. Baskı). T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları / 2342. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Berker, N. (1981). İşlemler. Topkapı Sarayı Müzesi: 6. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden.
- Berker, N., Durul, Y. (1970). Türk İşlemlerinden Örnekler, Ak Yayınları, Türk Süsleme Sanatları serisi: 1. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Köklü, H. (2002). El İşlemleri. İstanbul: Turan Ofset. YA-PA Yayın Pazarlama San. ve Tic. A.Ş.
- Özcan (Tuğtaş), F. (1994). Türk Nakışları Öğretim Yaprakları. Ankara: Önder Matbaacılık.

**GELENEĞİN USTALARINA (AĞAÇ İŞÇİLİĞİ VE AHŞAP OYMACILIĞI)
SAMSUN'DAN BİR YAŞAYAN İNSAN HAZİNESİ ÖNERİSİ: YÜKSEL KORKMAZ**
A LIVING HUMAN TREASURE PROPOSAL FROM SAMSUN TO THE MASTERS OF
THE TRADITION (WOODWORKING AND WOODCARVING): YÜKSEL KORKMAZ

Mücahit YILDIRIM

Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Coğrafya Bölümü
mucahit.yildirim@samsun.edu.tr

ÖZET

UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras envanteri içerisinde yer alan ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması yönünde önemli bir uygulama sahası olarak değerlendirilen geleneksel meslekler ve el sanatlarından "ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı", günümüzdeki son temsilcileri vasıtasıyla yaşamaya ve yaşatılmaya devam etmektedir. Her ne kadar geleneksel üretim şekli teknolojik gelişmelerin gölgesinde kalsa da, son yıllarda halk tarafından ilgi gören ve rağbet edilen bir sektör haline gelen ahşap malzeme ürünleri, hem sağlıklı olması hem de estetik görünümü sayesinde birçok sahada kendine kullanım alanı bulmaktadır. Kültürel mirasın korunması ve aktarılması kapsamında önemli bir alanı oluşturan geleneksel meslekleri icra ederek bilgi, beceri ve tecrübeleriyle bu alana katkı sağlayan ve "yaşayan insan hazineleri" olarak nitelendirilip mesleğin son temsilciliğini üstlenen geleneğin ustaları ise, kültürel mirasın en önemli tanıtıcıları olarak değerlendirilmekte, tespit edilmeleri ve sayılarının artırılması son derece önemli görülmektedir. Bu yönde yapılan araştırmalar ve saha çalışmaları da, saklı kalmış kültürel hazinelerin ortaya çıkarılması amacıyla birçok bilim dalı tarafından konu edilmekte, kendi yöntem ve teknikleri doğrultusunda çalışma kapsamına alınmaktadır.

Bu çalışmada, Samsun ili Tekkeköy ilçesinde ikamet edip, ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı mesleğini icra ederek bilgi, beceri ve tecrübelerini sanata dönüştüren Yüksel Korkmaz'ın mesleğe ve mesleğin kültürel mirasın aktarımına katkısına yönelik bakış açısının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca ustanın, yaşayan insan hazinelerinden biri statüsü kazanabilmesi için gerekli şartları sağlayıp sağlamadığının ortaya çıkarılması da çalışmanın amaçlarından birini teşkil etmektedir. Bu doğrultuda, meslek temsilcisinden görüşme yöntemi uygulanmak suretiyle elde edilecek veriler, betimsel veri analizi ile yorumlanacak ve tespit edilen bulgular neticesinde ustanın yaşayan insan hazineleri statüsünde değerlendirilmesine yönelik öneride bulunulacaktır. Bunun yanı sıra çalışmanın, Samsun ilinde ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı mesleğinin yaşatılması ile kültürel miras ve kültür turizmi alanlarında aktif olarak kullanılabilmesi amacıyla şehre katkısı açısından potansiyelini ortaya çıkarması açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Somut Olmayan Kültürel Miras, Geleneksel Meslekler, Ağaç İşçiliği ve Ahşap Oymacılığı, Yaşayan İnsan Hazineleri, Geleneğin Ustaları, Samsun

ABSTRACT

"Woodworking and wood carving", one of the traditional professions and handicrafts, which is included in UNESCO's intangible cultural heritage inventory and considered as an important field of application for the transfer of cultural heritage to future generations, continues to live and survive through its last representatives today. Although the traditional way of production remains in the shadow of technological developments, wood material products, which have become a sector that attracts attention and demand by the public in recent years, find themselves in many fields thanks to their healthy and aesthetic appearance. The masters of the tradition, who contribute to this field with their knowledge, skills and experience by performing traditional professions that constitute an important area within the scope of the protection and transfer of cultural heritage, and who are described as "living human treasures" and undertake the last representative of the profession, are considered as the most important promoters of cultural heritage, their identification and increasing their numbers is considered very important. Researches and field studies conducted in this direction are also discussed by many disciplines in order to reveal the hidden cultural treasures and are included in the scope of the study in line with their own methods and techniques.

In this study, it is aimed to evaluate the perspective of Yüksel Korkmaz, who resides in the Tekkeköy district of Samsun province and transforms his knowledge, skills and experiences into art by performing the profession of woodworking and wood carving, on the contribution of the profession and the transfer of cultural heritage. In addition, one of the aims of the study is to reveal whether the master meets the necessary conditions to gain the status of one of the living human treasures. In this direction, the data to be obtained by applying the interview method from the professional representative will be interpreted with descriptive data analysis and as a result of the findings, a proposal will be made for the evaluation of the master in the status of living human treasures. In addition, it is thought that the study will contribute to the survival of the woodworking and woodcarving profession in Samsun and to reveal its potential in terms of contribution to the city in order to be used actively in the fields of cultural heritage and cultural tourism.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Traditional Craftsmanship, Woodworking and Wooden Carving, Living Human Treasures, Masters of Tradition, Samsun

GİRİŞ

Somut olmayan kültürel miras kavramı, 2003 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı (UNESCO) genel kurulunda kabul edilerek; 2006 yılında ise Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğuna Dair Kanun" un (Resmi Gazete, 2006: 26056) onaylanması ile Türkiye'de yürürlüğe girmiştir (Arioğlu, 2006: 186-187). Somut olmayan kültürel miras kavramı içerisinde koruma altına alınan birçok unsur ve uygulama bulunmaktadır. Türkiye'de somut olmayan kültürel miras envanteri kapsamında toplam 35 grup içerisinde yer alan 297 unsur yer almaktadır ve 164 toplam kayıt sayısı (il envanterleri/yerel uygulamalar dâhil genel toplam 1.264) içermektedir. Envanter içerisinde yer alan gruplardan biri de "geleneksel el sanatı ustalığı (geleneksel zanaatkârlık)" grubu (Grup kodu: 1.002) içerisinde yer alan "ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı" (Unsur kodu: 1.002.02) dir. Türkiye envanterinde ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığına kayıtlı 13 adet unsur bulunmaktadır. Bu unsurlara yönelik el sanatı ve zanaatkârlığına ait geleneksel meslekler ve envantere alındıkları şehirler Tablo 1'de gösterilmektedir (URL1).

Tablo 1. Ağaç İşçiliği ve Ahşap Oymacılığına Yönelik Ulusal Envanter Unsurları

Grup Adı	Grup Kodu	Unsur/Meslek Adı	Unsur Kodu	Kayda Alınan Şehir
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/46.01	Kahramanmaraş
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Külekçilik	1.002.02/46.02	Kahramanmaraş
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Fığla bardağı yapımıcılığı	1.002.02/07	Antalya
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/33	Mersin
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ağaç işçiliği	1.002.02/80	Osmaniye
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ağızlıklık/ Çubukçuluk	1.002.02/58	Sivas
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/63	Şanlıurfa
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ağaç oymacılığı	1.002.02/74	Bartın
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/69	Bayburt
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ağaç işlemeciliği	1.002.02/55	Samsun
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/60	Tokat
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/11	Bilecek
Ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı	1.002	Ahşap oymacılığı	1.002.02/34	İstanbul

UNESCO'ya göre (2003); "toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar" olarak tanımlanan somut olmayan kültürel miras kapsamında koruma altına alınan kültürel unsurlardan biri de geleneksel meslekler ve zanaatlardır. İnsanlık tarihi kadar eski olan meslekler, icra edildiği coğrafi mekânın fiziki ve beşeri özelliklerini yansıması açısından da önemli bir kültürel miras olarak görülmektedir. Süreç içerisinde çeşitli sebeplere bağlı

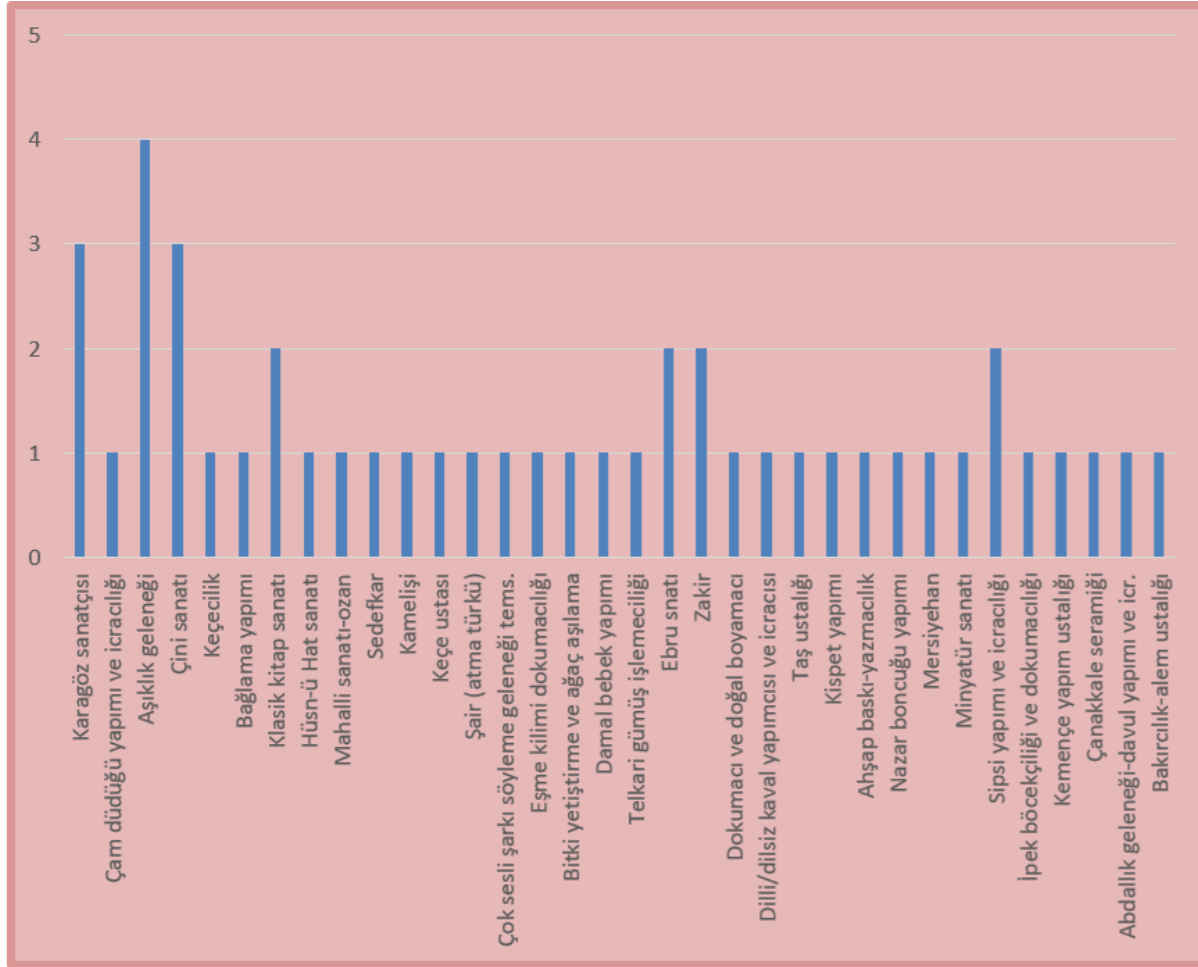
olarak kaybolmasına veya değişime uğramasına rağmen (Tez, 2016: 41), günümüzde mesleğin son temsilcileri tarafından hayata tutunmaya çalışılmaktadır. Bu açıdan da geleneksel meslekler, somut olmayan kültürel miras kapsamı altında koruma altına alınmış ve hem meslek, hem de mesleği icra eden usta ve zanaatkârlar açısından kültürel koruma alanı olarak değerlendirilmiştir.

Somut olmayan kültürel mirasın belli unsurlarını yaşatan ve gelecek kuşaklara aktaran, geleneksel mesleklerin son temsilcileri olan el sanatları ustası ve zanaatkârlar, "yaşayan insan hazineleri" olarak adlandırılmaktadır. Yaşayan insan hazineleri uygulaması, icra edilen mesleğin temel felsefesini, değerlerini ve inceliklerini gelecek nesillere aktarmak ile UNESCO tarafından yürütülen ve unutulmaya yüz tutmuş meslekleri yaşatmaya çalışan kişilerin resmen tanınıp korunmasını amaçlamaktadır (Dursun ve Karahan, 2019: 58). UNESCO, yaşayan insan hazineleri sistemini; giriş, yaşayan insan hazinelerini kurma elemanları, sürdürülebilir koruma önlemleri ve yaşayan insan hazineleri ulusal sistemlerini oluşturma yardımı başlıklarını taşıyan dört bölüm ve bunlara bağlı on üç alt başlıktan oluşan "yaşayan insan hazineleri ulusal sistemlerini kurma yönergesi" ile yürütmektedir (Oğuz, 2008: 7). Somut olmayan kültürel mirasın belli başlı unsurlarının sürdürülmesi ve yeniden yaratılmasına yönelik bilgi ve beceriye sahip olan insanların ortaya çıkarılmasını ifade eden (Sani ve Ahmad, 2017) yaşayan insan hazineleri uygulaması, özel bir yeteneğe sahip olan kişilerin zanaatlarını resmi olarak tanıtmayı, gelecek nesillere aktarmayı ve üye ülkeler içerisinde teşvik etmeyi hedeflemektedir (Kasapoğlu, 2018). Buna göre her ülke, oluşturduğu uzman kişilerce belirlenmek üzere kendi kültürel ve sosyal yapısına uygun bir şekilde geleneksel meslekleri icra eden mesleğin son temsilcilerini tespit ederek ulusal envanterini oluşturmaktadır.

Türkiye'de de bu uygulama Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından oluşturulan uzman kişilerden meydana gelen komisyon aracılığıyla yürütülmekte ve envanter hazırlanmaktadır (Oğuz, 2009: 6). Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından belirlenen ve 7 maddeden oluşan bu ölçütler şu şekilde sıralanmaktadır (URL2):

1. Ustalığını 10 yıldır icra ediyor olması,
2. Sanatını usta-çırak ilişkisi ile öğrenmiş olması,
3. Bilgi ve becerisini uygulamadaki üstünlüğü,
4. Konusunda ender bulunan bilgiye sahip olması,
5. Kişi veya grubun yaptığı işe kendini adanmışlığı,
6. Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini geliştirme yeteneği (sanatının toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi),
7. Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini çırağa aktarma becerisi (çırak yetiştirmiş olması).

Genel Müdürlük tarafından yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda belirlenen ölçütleri sağlayan mesleğin son temsilcileri, "yaşayan insan hazineleri ulusal envanteri" ne dâhil edilmekte ve bu unvana sahip olmaktadır. 2021 Yılı Ağustos ayı itibarıyla Türkiye'de yaşayan insan hazineleri ulusal envanterine kayıtlı 45 meslek icracısı bulunmaktadır (URL 2). Çeşitli mesleklere ait yaşayan insan hazineleri temsilcisi bulunmasına rağmen, ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı alanına yönelik bir yaşayan insan hazinesi henüz envantere yer almamaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Türkiye'deki yaşayan insan hazinelerinin mesleki dağılımları

Bir milletin geçmişten günümüze kadar yaşanmışlığını ortaya koyarak değerler birikimi olarak değerlendirilen el sanatları (Akin, 2018: 242), insanların çeşitli ihtiyaçlarının giderilmesi amacıyla süreç içerisinde geliştirilen ve doğal ve beşeri çevre koşullarına göre şekillenerek kültürünü yansıtan sanatsal ürünleri kapsamaktadır (Özcüre ve Yavuz, 2006: 168). Binlerce yıllık bir geçmişe sahip olup birçok medeniyetle etkileşimde bulunan ve kendi kültürüyle bu etkileşimi bir araya getirmek suretiyle zengin bir sentez oluşturan (Can, 2013: 260) Türk kültürü, el sanatları açısından da zengin bir ürün çeşitliliğine sahiptir. Farklı hammadde kaynaklarının kullanılması sonucunda bakırcılık, çinicilik, dokumacılık, kilimcilik, taş işlemeciliği, ebru sanatı, yorgancılık gibi birçok el sanatı ortaya çıkmıştır. Bu el sanatlarından biri de, aynı zamanda bir mesleğe de dönüşen ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığıdır.

Ahşap, estetik olması ve kolay işlenebilirliğinin yanı sıra doğada kolay bir şekilde bulunabilmesi açısından araç, gereç ve eşya yapımında tercih edilen bir malzemedir. Özellikle orman varlığı açısından zengin olan bölgelerde ahşap işleri yaygın olarak yapılmakta ve ahşap malzeme kullanılmaktadır. Sadece araç, gereç ve eşya yapımında değil; aynı zamanda mimaride de kullanılan ahşap malzemeler, yerel mimari örneklerinde oldukça estetik yapıların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Samsun ilinin Tekkeköy ilçesinde ikamet eden ve somut olmayan kültürel miras envanteri kapsamındaki "geleneksel el sanatı ustalığı (geleneksel zanaatkarlık)" grubu içerisinde

yer alan "ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı" mesleğini icra ederek el sanatları ve zanaatkarlığında bir örnek teşkil eden Yüksel Korkmaz ustanın, mesleki bilgi ve tecrübelerinin ortaya çıkarılması ile kendisinin "yaşayan insan hazineleri" kapsamında değerlendirilmesine dair öneride bulunmaktadır. Bu doğrultuda, Yüksel Usta ile kendi atölyelerinde görüşme gerçekleştirilmiş ve mesleği ile ilgili bilgi ve tecrübelerine yönelik bilgiler alınmak suretiyle nitel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bir konunun derinlemesine incelenerek kavranmasına yardımcı olan nitel araştırmalar, farklı sorularla gerçeği ortaya çıkararak muhatap olduğu kişiye öznel bir bakış açısı tanımaktadır (Karataş, 2015: 63). Yapılan görüşme yazılı olarak ve ses kayıt cihazı ile kayıt altına alınmış, ortaya çıkardığı eserlerin fotoğraflanmış ve görseller oluşturulmuştur. Yaşayan insan hazinesi olabilmesi kapsamında gerekli olan şartlar doğrultusunda yaşayan insan hazinesi statüsünde sayılabileceği yönünde uygun olup olmadığı tespit edilmeye çalışılarak bu statüde sayılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Araştırma kapsamında ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı alanında geleneksel mesleğini icra etmeye devam eden Samsun ili Tekkeköy ilçesinde yaşayan Yüksel Korkmaz, 1963 yılında Samsun ili Ayvacık ilçesine bağlı olup 2008 yılında yapılan referandum sonucunda Amasya ili Taşova ilçesine bağlanan Sofualan köyünde dünyaya gelmiştir. Denizden yüksekliği 700 m. olan Sofualan köyü, bir orman köyüdür ve köy halkı geçimini ormancılıkla sağlamaktadır. Yüksel Korkmaz da, küçük yaşından itibaren babasının ve dedesinin yanında ormancılık faaliyetlerinde bulunmuş, ormancılık faaliyetleri esnasında mesleğin inceliklerini ve ustalığını öğrenerek kendini bu alanda yetiştirmiştir. Usta çırak ilişkisi içerisinde bu mesleği edindiğini belirten Yüksel Usta, çocukken bile köylerinde ahşap ev yapımlarında babasına, dedesine ve diğer ustalara yardım ederken, elinin yatkınlığına ve becerisine ustaların hayret ettiğini dile getirmektedir. Bu beceri için Yüksel Usta, "Orman köylüsü sanatkârdır. El becerileri orman köylülerinde hep vardır. Şehir merkezine uzak olan orman köylerinde insanlar, kendi ihtiyaçlarını ve sorunları kendileri bir şekilde çözmek zorundadır. Bu nedenle de ellerindeki en önemli hammadde olan ağaç ve ahşap işlemesi ile ilgili kendilerini geliştirmişler ve bu alanda üstün beceri sahibi olmuşlardır" şeklinde açıklama yapmaktadır. Köyde kullanılan yapı ve araç gereçler incelendiğinde de ahşaptan yapılan cami, ev ve çeşitli araç gereçleri görmek mümkündür (Foto 1).



Foto 1. Bir orman köyü, Sofualan (URL1).

Yüksel Usta, çocukluğu ile başlayan ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı becerisini meslek haline getirmiş ve 1990 yılında ilk atölyesini açarak ahşap işlerine ticari olarak başlamıştır. 1997 Yılında Samsun ili Kirazlık Mevkii'nde bulunan sanayi sitesinde daha büyük bir atölyede çalışmalarına devam etmiş ve 1998 yılında ise mülkü kendisine ait olan Samsun Organize Sanayi Bölgesi'ndeki atölyesine geçerek çalışmalarına burada devam etmiştir. 2006 Yılına kadar bu atölyede çalışmalarını sürdürürken meydana gelen ve can kaybıyla sonuçlanan bir kaza neticesinde ticari hayatına son vererek sevdiği mesleğine tam anlamıyla yönelmiş ve ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı alanında çalışmalarına yön vermiştir. Günümüzde 3 çalışma atölyesi bulunan Yüksel Usta, kendi evinin alt katında bir depo ve sergi alanı oluşturmuş, ürettiği ürünleri bu sergi alanında sergilemektedir (Foto 2, Foto 3). Yüksel Usta, ilgisi ve isteğini becerisi ile buluşturarak çocuk yaşlarda başladığı ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı mesleğinde yaklaşık 16 yıl ticari anlamda, 15 yıl da kültürel mirasın yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması anlayışı içerisinde ticari olmadan sürdürmüş ve icra etmeye de devam etmektedir. Halen Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından belgeli sanatçı olarak il envanterinde yer alan Yüksel Usta, mesleğini icra etmeye başlamasıyla birlikte göstermiş olduğu gayret ve özveri neticesinde sırasıyla çiraklık, kalfalık ve ustalık belgelerini de almaya hak kazanmıştır.



Foto 2. Ahşap ürün deposu

Atölye, depo ve sergi alanlarında yapılan incelemelerde, ürettiği ürünlerin kullanış amaçlarının çeşitliliği, işleme detayları ve estetik açıdan görünümünün üst düzeyde olduğu görülmektedir. Çok farklı amaçlara hizmet etmeye yönelik olarak ortaya çıkarmış olduğu ürünlerin işlenmesi ve ürünlerin en ince ayrıntılarına kadar düşünülmüş detaylarının ahşaba işlenişi, Yüksel Usta'nın meslekte edinmiş olduğu bilgi ve becerisini ne kadar yansıttığını da ortaya koymaktadır. Ev ve iş yerinde kullanılabilir türde araç gereçler ve mobilyalar, günlük yaşamda kullanılan aletler ve malzemeler, süs eşyaları, takılar ve hayvan figürleri ortaya çıkarılan ürün çeşitliliğini göstermektedir. Birçok alanda kullanılmaya yönelik olarak üretilen ahşap ürünleri, bilgi ve becerinin ahşaba yansımalarının yanı sıra, sahip olunan bu bilgi ve becerilerin geliştirilerek toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içerdiğini de ortaya koymaktadır.



Foto 3. Ahşap ürün sergi odası

Günümüzde ev ve süs eşyası olarak kullanmada rağbet gören bir malzeme olan ahşaptan yapılan ve halkın kullanımına sunulan birçok eşya, usta tarafından tasarlanmakta ve üretilmektedir (Foto 4, Foto 5, Foto 6). Ürettiği ürünlerin aynı zamanda şehir ve ülke ekonomisi açısından da bir karşılığı olduğunu söyleyen Yüksel Usta, mesleğin ekonomik boyutunu şu şekilde ifade etmektedir.

“Bu mesleğin turizm ve tasarım boyutu da bulunmaktadır. Ortaya çıkarılan ürünlerin katma değeri oldukça yüksektir. Bu anlamda Türkiye’de pilot bölgeler seçilmeli ve bu bölgelerde çeşitli projeler hayata geçirilmelidir. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri ile birlikte işbirliği yapılmak suretiyle orada öğrenim gören öğrencilere bu uygulamalı olarak öğretilmeli, onlara staj yapma imkânı sağlanmalı ve eğitim verilerek sertifika sahibi olmaları sağlanmalıdır. Eğitim alan bu öğrenciler de kendi memleketlerine giderek özellikle orada bulunan orman köylerindeki kadınlara ve diğer istekli olan kişilere yönelik kurslar düzenlemeli, eğitimler vermeli ve ülke geneline bu eğitimler yayılmalıdır. Özellikle kadınlar, el becerileri yüksek oldukları için bu mesleği rahatlıkla yapma potansiyeline sahiptirler. Böylece kendi geçimleri sağlamaya yönelik meslek sahibi olacaklar ve ülke ekonomisine katkıda bulunacaklardır. Bir akademi kurularak bu sistem rahatlıkla hayata geçirilebilir. Köylerimiz buna müsait mekânlar barındırıyor. Atıl durumda bulunan okul, sağlık ocağı gibi mekânlar, köylerde sanat okulu olarak, sanat akademisi olarak kullanılabilir”



Foto 4. Ahşap ev eşyası ve malzemeleri

Yapılan görüşmede Yüksel Usta, ülkesine ve gençlere çok faydalı olmak istediğini ve kendini bu işe adanmış olduğunu belirtmektedir. Kendi açısından her türlü fedakârlığa hazır olduğunu söylerken, kültürel mirasın yaşatılması ve aktarılması konusundaki adanmışlığını da şu şekilde ifade etmektedir.

“Ben bu vatana faydalı bir vatandaş nasıl olabilirim? Ne yapabilirim? Gençlere, gelecek nesillere ne bırakabilirim? Benden sonraki nesle mesleğimi ve kültürel mirası aktarabilirsem eğer, en mutlu kişi ben olurum. Ancak ben kendimi ifade edemiyorum. Benim rahatsızlığım şu. Yetkililer etkinliklerde bize ufak bir yer gösteriyor ve burada satış yapın diyorlar. Hâlbuki biz sanatkârız, tüccar değil. Sanatın ve sanatçının değeri bilinmiyor. Benim derdim ürünlerimi satmak değil, gelecek nesillere ulaştırmak, meslek erbabı yetiştirmek”



Foto 5. Ahşap dekorasyon ürünleri

Yüksel Usta, sadece üretim ile ilgili değil, doğaya olan sevgi ve ilgisiyle de bilgi ve beceri sahibi olduğunu ortaya koymaktadır. Doğadan elde ettiği hammadde seçiminde dahi ağaç zarar vermeden, kurumuş ve çürümüş olan kaynakları kullandığını ve atık orman ürünlerini tercih ettiğini dile getirmektedir. Ormanda sürekli gezindiğini ve urlu ağaç aradığını, bir urlu ağaçtan binlerce ürün elde edilebileceğini belirtmektedir. Hem hammadde elde edilmesi hem de ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı konusunda sahip olduğu bilgi ve tecrübeler, Yüksel Usta'nın sıradan bir marangoz veya ahşap işlemecisi olmadığını göstermektedir.

Çıracak yetiştirme konusunda ise, ticari olarak mesleği icra ettiği dönemde birçok kişi yetiştirdiğini, hatta bu kişilerden bu meslekte emekli olanlar dahi olduğunu belirtmektedir. Ancak çıracak yetiştirme konusunda bir takım düşünceleri ve şartları olduğunu söyleyerek şunları ifade etmektedir.

“Mesleğin, kültürel mirasın yaşatılması konusunda çok önemli bir yeri olduğunun farkındayım. Bu nedenle bu farkındalık gençler arasında da olmalıdır. Gençler veya bu mesleği öğrenmek isteyenler, ekonomik olarak yaklaşmamalıdır. Bu iş gönül işidir, fedakârlık işidir. Sanat açısından bakılmalı, para kazanmak maksadıyla olmamalıdır. Bu nedenle, bir nebze olsun ekonomik durumu iyi olan kişiler tarafından meslek icra edilip yaşatılmaya çalışırsa daha kalıcı ve sürdürülebilir olur. Bu işi ekonomisi biraz iyi olanlar daha iyi yaparlar. Çünkü geçimini sağlayacak bir meslek değil bizim mesleğimiz”



Foto 6. Ahşap hayvan figürleri ve bastonlar

SONUÇ

Kültürel mirasın tespit edilmesi, tescil edilmesi, korunması ve yaşatılarak gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında yapılan çalışmalara destek veren UNESCO, somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesine taraf olan ülkelere bir takım sorumluluklar yüklemektedir. Somut olmayan kültürel mirasın yaşatılması ve aktarılması bağlamında geleneksel meslekler ve icracıları da, kültürel mirasın önemli bir parçası olarak çalışmalara konu olmaktadır. Bu meslekler arasında hammaddesi ağaç olan “ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı” mesleği de, özellikle orman varlığı bakımından zengin olan bölgelerde yer alan bir meslek dalı olarak dikkati çekmektedir. Samsun ili de, bulunduğu konum itibarıyla orman varlığı açısından zengin olması nedeniyle ahşap işleri ile uğraşan birey sayısının fazla olduğu yerleşmelerden birisidir. Araştırmaya konu olan ve ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı mesleğini yaklaşık 30 yıldır icra eden Yüksel Korkmaz da, Samsun’da bu mesleği sürdürerek gelecek kuşaklara aktarmakta oldukça ilgili ve kendini bu konuya adanmış bir sanatkârdır. Bu çalışmada, Yüksel Korkmaz’ın “ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı” mesleğini icra eden bir meslek sahibi olarak “yaşayan insan hazinesi” ulusal envanterine aday olabileceği ve liste kriterlerine uygunluğu incelenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, yaşayan insan hazineleri ölçütlerini yedi başlık altında toplamaktadır. Yapılan inceleme ve görüşmeler neticesinde, meslek sahibi kişinin bu ölçütleri karşılayacak özelliklere sahip olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Araştırmaya konu olan Yüksel Korkmaz, çocukluğundan başlayarak ahşap işleri ile meşgul olmaktadır. Yaklaşık 15 yıl ticari olarak, son 15 yıl ise kültürel mirasın bir parçası olduğu bilinci ile ticari amaç gütmeyen bu mesleği icra etmektedir. Ölçütlerin birinci maddesi olan “ustalığını 10 yıldır icra ediyor olması” maddesine göre ustanın çok daha uzun yıllardır mesleğini icra ettiği anlaşılmaktadır. Bu mesleği babası ve dedesinden öğrenmiş olması ise “sanatını usta-çırak ilişkisi ile öğrenmiş olması” maddesini karşılamaktadır. Usta ile yapılan görüşmeler neticesinde ve atölye ve sergi odalarında yapılan incelemelerde, ağaç işçiliği ve ahşap ile ilgili oldukça fazla bilgi ve becerisi olduğu gözlenmektedir. Ürettiği ürünler yansıtmış olduğu becerisi ürünlerdeki ayrıntı ve işlemlerde fark edilmektedir. Özellikle hayvan figürleri ve süs eşyalarındaki ayrıntılar ve ince işçilik dikkati çekmektedir. Göstermiş olduğu bu ustalık “bilgi ve becerisini uygulamadaki üstünlüğü” ölçütünü sağladığı yönünde bir sonuca ulaştırmaktadır. Yüksel Ustanın hem atölyelerinde hem de arazide yapmış olduğu çalışmaları ve incelemelerine yönelik vermiş olduğu bilgiler, mesleğin icrasındaki “ender bulunan bilgiye sahip olması” ölçütünü karşılamaktadır. Doğadan hammaddenin nasıl ve nerelerden toplanması gerektiği ve doğaya zarar vermeden bu işin gerçekleştirilmesine yönelik vermiş olduğu bilgiler, bu sonucu vermektedir. “Kişinin yaptığı işe kendini adanmışlığı” ölçütü konusunda Yüksel Usta’nın görüşmeler esnasında takındığı tavır ve söylemleri önemli bir gösterge olarak düşünülmektedir. Kültürel mirasın bir parçası olan mesleği icra etmesinin bilincinde, gelecek kuşaklara bu mesleği ve sanatı nasıl daha kalıcı bir şekilde aktarabilirim? sorusunu kendisine hayat felsefesi olarak yansıttığını ifade etmektedir. Ürettiği ürünleri ticari bir kaygı taşımadan ürettiğini ve bunları satmak istemediğini, satmaya kıyamadığını belirtmesi de yine kendisini bu mesleğe adanmış bir göstergesi olarak görülmektedir. “Bilgi ve becerilerini geliştirme yeteneği (sanatının toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi)” ölçütü ise, Yüksel Usta’nın hayata geçirmek istediği projelerinde görülmektedir. Nitekim mesleğin korunması ve yaşatılmasına yönelik bir akademi kurmak istemesi, üniversitelerin güzel sanatlar bölümleriyle işbirliği yapmak istemesi ve akademide eğiteceği öğrencilerin kendi memleketlerinde bu mesleği başta kadınlar olmak üzere istekli olan tüm bireylere öğretme hayali sanatını toplumla buluşturabilecek nitelikte bir proje olarak düşünülmektedir. Bunu yaparken ekonomik getiri potansiyelini de düşünerek şehir ve ülke ekonomisine yapacağı katkıyı düşünmesi de sanatını toplumla buluşturacak bir düşünce olarak anlaşılmaktadır. “Bilgi ve becerisini çırağa aktarma beceri (çırak yetiştirmiş olması)” ölçütünü de sağlamış olduğu görülmektedir. Ticari anlamda bu mesleği icra ettiği yıllarda birçok çırak yetiştirdiğini, hatta bu çırakların usta olarak emekli olma hakkı kazandığını beyan etmektedir. Ayrıca çırak yetiştirme konusunda ekonomik kaygılarla değil de sanatın ve mesleğin değerini bilen kişilere yönelik eğitim verilmesi ve çırak yetiştirilmesi gerektiği yönündeki fikirleri de çırak yetiştirirken mesleğin de hak ettiği konumda devam etmesi gerektiği mesajını vermektedir.

Sonuç olarak, Yüksel Korkmaz ustanın, “ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı” mesleğinin icracısı olarak Türkiye’deki yaşayan insan hazinesi ulusal envanterinin tüm ölçütlerini sağladığı ve bu listeye dâhil edilmesi gerektiği tespit edilmiştir. Bu tür sanatçı ve zanaatkarların tespit edilip listelenmesi, kültürel mirasın korunması bağlamında önem arz etmektedir. Ancak bu tür çalışmaların sayıları artırılmalı ve sadece “ağaç işçiliği ve ahşap oymacılığı” alanında değil, diğer tüm meslekler bazında araştırmalar genişletilmelidir. Araştırmalar sonucunda yapılacak olan tespit ve tesciller, kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması noktasında kültürel korumayı daha etkin kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akın, A. (2018). El Sanatlarının Turizme Etkisi: Gaziantep Örneği. AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18 (3), 241-263.
- Arioğlu, İ. E. (2006). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi TBMM’de Kabul Edildi. Milli Folklor, 66, 186-187.

- Can, M. (2013). Geleneksel Türk El Sanatlarının Turizme ve Ekonomiye Katkısı. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi 5 (2): 259-266.
- Dursun, M. T. ve Karahan, S. (2019). UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesine Öneri: Örücü ve Ağaç Oymacı Üzerine Bir Değerlendirme. Journal of Travel and Tourism Research 14 (2019) 56-71.
- Kasapoğlu Akyol, P. (2018), Convention For The Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage: Experience of Turkey”, Research and Development on Social Sciences, Jagiellonian University Institute of Public Affairs.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi, 1(1), 62-80.
- Oğuz, Ö. (2008). UNESCO ve Geleneğin Ustaları. Milli Folklor, 77, 5-10.
- Oğuz, M. Ö. (2009). Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir? Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Özcüre, G. ve Yavuz, C. (2006). El Sanatları Ürünlerinin Bulunduğu Yöreye Sosyo-Ekonomik Etkileri ve Katkıları (Ordu İli Örneği). Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu. Çanakkale.
- Resmi Gazete (2006). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulduğuna Dair Kanun. Kanun No. 5448, Kabul Tarihi. 20 Ocak 2006, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/01/20060121-1.htm> (Erişim Tarihi. 12.08.2021).
- Sani, N. A. ve Ahmad, Y. (2017) Shifting from cultural practitioners to Intangible Cultural Heritage (ICH) inheritors: Issues, challenges and approaches in the Malaysian's Living Human Treasure System. Safeguarding Cultural Heritage: Challenges and Approaches, 104.
- Tez, Z. (2016). Meslekler Tarihi (Eskiçağdan Günümüze Zanaatsal ve Sanatsal Uğraşlar). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- UNESCO. (2003). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi. 17 Ekim 2003, Paris.

İnternet Kaynakları

- URL1.<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-279417/somut-olm-kult-miras-turkiye-ulusal-envanteri.html> (Erişim Tarihi. 12.08.2021).
- URL2.<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazinelere-ulusal-envanteri.html> (Erişim Tarihi. 09.08.2021).
- URL3. <https://www.facebook.com/sofualan/>

VİDALA DERİLERE YAYGIN OLARAK UYGULANAN FİNİSAJ TÜRLERİ

TYPES OF FINISHING WIDELY APPLIED TO CHROME TANNED UPPER LEATHERS

Eser EKE BAYRAMOĞLU

Prof.Dr.,Ege Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Deri Mühendisliği Bölümü
eserekebay@gmail.com, eser.eke@ege.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Sultan ÇİVİ

Doktora öğrencisi, Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Deri Mühendisliği Anabilim Dalı
sultancivi@gmail.com

ÖZET

Vidala deriler genel olarak saraciye ve ayakkabı üretiminde yaygın olarak kullanılan büyükbaş derilerdir. Vidala üretiminde finisaj işlemi ile ürün çeşitliliği sağlanabilmekte ve katma değer arttırılabilmektedir. Finisaj işlemi; tabaklama sonrası derilere nihai rengini, parlaklık-matlık, yumuşaklık ve çeşitli desenlerin uygulanması gibi görsel ve dokunsal özelliklerin yanı sıra su geçirmezlik, ışık haslığı, sürtme haslığı ve çeşitli çözücülere karşı dayanıklı olma gibi performans özellikleri sağlayabilen üretim basamağıdır. Vidala derilere oldukça çeşitli finisaj işlemleri uygulanmaktadır. Bu işlemler kullanılan yöntem ve kimyasal madde içeriğine göre farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmada vidala derilere uygulanan en yaygın finisaj türlerine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Finisaj, vidala, deri

ABSTRACT

Chrome tanned upper leathers are bovine leathers that are widely used in the manufacture of leather goods and shoes in general. Chrome tanned upper leather production with the finishing process , product diversity can be achieved and added value can be increased. The finishing process is; It is the production step that provides visual and tactile properties such as the final color, brightness-dullness, softness and application of various patterns to the leathers after tanning, as well as performance properties such as water resistance, light fastness, rubbing fastness and resistance to various solvents. A wide variety of finishing processes are applied to chrome tanned upper leathers. These processes differ according to the method used and the chemical substance content. In this study, the most common types of finishing applied to chrome tanned upper leather will be discussed.

Keywords: Finishing, chrome tanned upper leathers, leather

GİRİŞ

Ham derinin kullanılabilir formda bir materyale dönüşmesini sağlayan deri endüstrisi, oldukça çeşitli kullanım amaçlarına sahip (giysilik, ayakkabılık, saraciyelik, döşemelik, çeşitli aksesuarlar vb.) mamul ürünlerin üretiminde rol oynamaktadır. Bu ürünlerden biri de vidala olarak adlandırılan, büyükbaş hayvan derilerin kullanıldığı ve genellikle ayakkabılık-saraciyelik mamuller elde etme amaçlı üretilen materyallerdir. Bu ürünler işlenirken bir dizi mekanik ve kimyasal uygulamalara tabi tutulmaktadır. Ham deriler bu işlemlerle son tüketicisinin kullanımına uygun hale gelmektedir. Bu sürecin son basamağı olan finisaj işlemiyle derilere çeşitli yüzey ve performans özellikleri kazandırılmaktadır. Bu özellikler; renk, parlaklık-matlık, elde bırakılan his (yağlı, kaygan, ipeksi vb.), çeşitli desenler, ışık haslığı, sürtme haslığı vb. olarak sıralanabilir. Ürün ve uygulama çeşitliliği açısından finisaj işlemi vidala üretiminde ayrıca bir önem arz etmektedir. Gelişen ve değişen moda uygun vidala deriler üretmek için yoğun emek ve zaman harcayan üreticilerin yaratıcı fikirleri sayesinde vidala deri üretiminde birçok finisaj türü uygulanmaktadır. Bunlardan en çok kullanılanları; napa, pull up, crazy horse, rugan, antik, krek, açma, nubuk, süet ve desen baskılı deriler türündeki uygulamalar olarak sıralanabilir. Bu ürünler sadece görünüm açısından değil aynı zamanda kullanılan yöntem, kimyasal ve mekanik işlemler, zaman ve maliyet yönünden de çeşitli farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmada vidala derilerin finisaj işlemine yer verilirken, vidala finisajında kullanılan bu yaygın yöntemlere tek değinilecek ve örnek uygulamalarla anlatılacaktır.

VİDALA FİNİSAJI

Finisaj İşlemleri

Deri üretiminin son aşaması olan finisaj işlemi, son üründe uygun özelliklerin elde edilmesi görevini üstlenmektedir. Finisaj uygulamalarıyla derinin yüzey kusurları azaltılır veya yok edilirken parlaklık, his, renk uyumu, renk efektleri, ton, doku ve çeşitli desenlerle görünümü iyileştirilmiş olur (Winter vd.,2015).

Finisaj işleminin amacı, derinin doğal özelliklerini geliştirmek ve kusurlarını kapatmaktır. Finisaj işleminin deri yüzeyine homojen bir şekilde mekanik olarak uygulanması gerekir. Bunun için akrilik, poliüretan ve diğer film oluşturucu sentetik polimerler, yağlar, vakslar, kazeinler, selüloz esterleri gibi doğal ve sentetik kimyasal karışımlarından oluşan çözeltiler hazırlanır. Renk verici olarak anilin boyalar ve pigmentler kullanılır (Beghetto vd.,2013).

Saydam, mat, desenli vb. birçok finisaj çeşidi bulunmaktadır. Bu kadar farklı özellikte materyaller üretmek için uygulanan finisaj işlemindeki önemli unsurlar; hazırlanan deri, kullanılan kimyasallar ve çalışma sistemleri olarak sıralanabilir (Winter vd.,2015).

Finisaj işlemi pistole (sprey makinası), roller coat, kafide, perde, akıtma gibi makinalarda yapılmaktadır. Baskı uygulamaları düz veya merdane ütü makinalarında gerçekleştirilmektedir (Dikmelik, 2013).

Finisaj işlemiyle derinin estetik özellikleri geliştirilirken, her türlü dış etkene karşı koruma da sağlanmış olur. Bu nedenle deri mamullerinin finisaj formülasyonu ve uygulama yöntemleri çeşitli farklılıklar gösterir. Örneğin püskürtme esasına dayalı pistole makinası için hazırlanan formülasyonların viskozitesi daha düşükken, deriye malzemeyi rulo silindirler arasından geçirmek suretiyle tatbik edilen roller coat makinası için hazırlanan formülasyonların viskozitesi daha yüksektir (Alonso,2005).

Finisaj işlemi dolgu katı (astar kat), boya katı (renklendirme) ve apre katı olmak üzere üç kattan oluşmaktadır. Dolgu katında deri yüzeyi finisaj işlemine hazırlanmaktadır, boya katında ise renklendirme yapılmaktadır. Apre katı parlaklık, matlık ve dayanım özelliklerini geliştirmektedir. Bütün katlar tamamen uygulanmayabilir fakat apre katı her zaman uygulanır (MEGEP,2011).

Vidala Derilere En Çok Uygulanan Finisaj Türleri

Güncel moda uygun ve değişen ihtiyaçları karşılamak üzere vidala deri kullanıcılarına üreticiler tarafından farklı alternatifler sunulmaktadır. Bu ürünler, uygulanan yöntem ve kullanılan kimyasallar bakımından farklılıklar içermektedir. Aşağıda bu finisaj türlerine yer verilmiştir.



Şekil 1: Çeşitli türdeki vidala deriler

Napa

Ciltli ve cilt yüzeyinden finisaj katı uygulanmış deri türüdür. Finisaj çözeltilerinin içeriği, kullanılacak deri yüzeyinin bozuk olup olmamasına göre değişir. Cilt kusurlarını kapatmak için yoğun pigment içerikli pigment finisajı uygulanır. Cilt düzgün ve temizse sadece renk vermek amacıyla anilin boyaların kullanıldığı anilin finisajı uygulanır. Pigment miktarı daha az olacak şekilde hazırlanan çözeltilerin hafif olarak uygulandığı semi-anilin finisajı, az kusurlu derilerde kullanılmaktadır (Çolak, 2010).

Pull up

Pull-up deriler, çekildiğinde veya gerildiğinde renk değiştirecek şekilde üretilmiş materyallerdir. Bu etki, özel yağlar ve/veya vakslarla deriye tatbik edilerek elde edilir (Bacardit, 2009).Soğuk veya sıcak pull up yağ ve/veya vaks karışımları roller coat makinası yardımıyla deriye nüfuz ettirilir. Gece boyu dinlendirilen derilere sıcak pres uygulaması yapılarak pull up efekti sağlanmış olur (Sarı, 2000).



Şekil 2: Pull up deri

Crazy Horse

Pull up derilere görünüm, uygulanan kimyasallar ve yöntem bakımından benzerlik gösteren Crazy horse derilere, pull up derilerden farklı olarak finisaj uygulamasından önce cilt yüzeyinden zımpara işlemi yapılır. Bu işlemle çekme etkisiyle ortaya çıkan renk açıklık ve koyuluğu daha belirgin hale gelmektedir ve etkisi daha uzun süre devam etmektedir (Sarı, 2000).

Rugan

Rugan deri, yüksek parlaklığa sahip, pürüzsüz, plastik benzeri bir görünümündedir. Genellikle, bu parlaklığı elde etmek için deriler, kalın bir çapraz bağlı solvent bazlı poliüretan (PU) kat ile kaplanır (Olle vd., 2014). Günümüzde solvent bazlı sistemlerin yanı sıra, su bazlı poliüretan maddeler de kullanılmaktadır. Rugan üretimine başlamadan önce deri yüzeyinin zımpara ile düzeltilmesi gerekmektedir. Son zamanlarda çift tonlu, metalik renkli ya da pull up etkili ruganlar da üretilmeye başlanmıştır (Bacardit vd., 2008).

Antik

“Yakma” veya “Burnish” olarak da adlandırılmaktadır. Sürtmeden kaynaklanan ısı ve basınç etkisiyle kararma ve parlama özelliğine sahiptir. Bu özellikleri kazandırmak için kararma efekti veren vakslarla çeşitli binderler (yapışkan polimer maddeler) ve anilin boyalar karıştırılarak oluşturulan finisaj formülasyonları uygulanmaktadır. Bu finisaj türünde pigment gibi örtücülük sağlayan kimyasallar kararma etkisini engellediği için ya hiç kullanılmamaktadır ya da finisaj çözeltisine az miktarda eklenmektedir (Dikmelik,2013).

Krek

İrili ya da ufaklı kreğ (kırılma) efektine sahip derilerdir. İşlemden önce deri yüzeyi zımparalanır. Kırılma efekti oluşturmak için kazein ve akrilik binderlerden faydalanılmaktadır. İşlem bitiminde efekt elde edilinceye kadar deriler kuru dolapta döndürülmektedir.

Açma

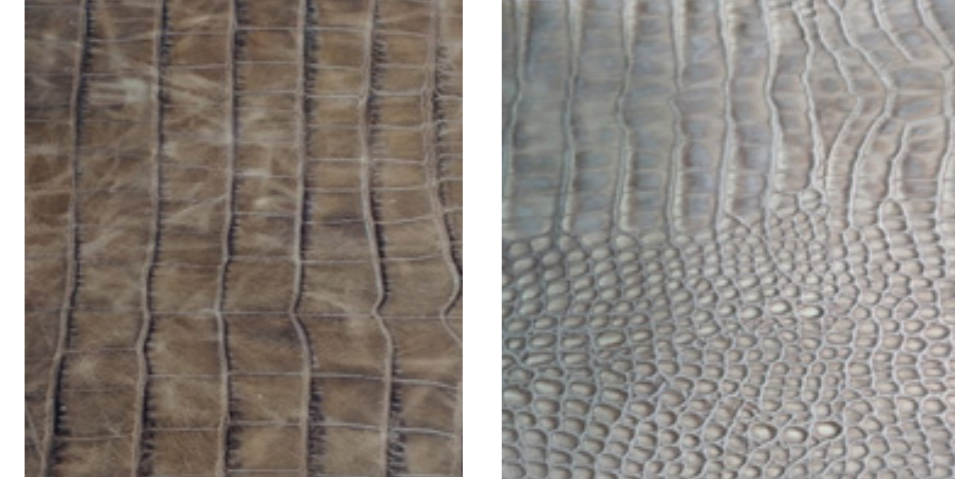
Diğer adı Florantik olan bu derilerin yüzeyinde, sürtünme etkisiyle oluşturulan çeşitli bölgelerde farklı renk tonları vardır. Arada bir koruyucu kat uygulanmak suretiyle üst üste iki farklı renge boyanan deriler, ayakkabı dikildikten sonra bir makine yardımıyla alttaki rengin ortaya çıkarılması işlemine tabi tutulur. Böylece iki farklı tona sahip görünüm elde edilmiş olur.

Nubuk ve Süet

Derinin hayvanla temas etmeyen ve cilt yüzeyi olarak adlandırılan kısmının hafif zımparalanması sonucu oluşan deriler “Nubuk” olarak adlandırılmaktadır. Nubuk üretilecek derilerin cilt kısmı çok düzgün yapıya sahip, yara izi, hastalık vb. içermemelidir. Genellikle cildi bozuk olduğu için hayvanla temas eden et yüzeyinden zımparalanan deriler ise “Süet” olarak isimlendirilmiştir. Her ikisinde de kafide görünümü elde edilmek istenir. Bu derilere sadece renk vermek amacıyla su-anilin boya karışımı püskürtülmek üzere finisaj uygulanmaktadır.

Desen Baskı

Düz veya merdaneli ütü makinalarına çeşitli desenlere sahip plakaların ya da silindirlerin takılarak, sıcaklık ve basıncın etkisiyle bu desenin deri yüzeyine kazandırılmasıyla “Desen Baskılı” deriler üretilmektedir. Kullanılan desene göre değişmekle birlikte, etkiyi arttırmak için işlem sonunda kuru dolap da uygulanabilir.



Şekil 3: Desen baskılı deriler

Uygulama Örnekleri

Finisaj formülasyonları ve uygulanan yöntemler “Reçete” denilen dosyalarla kayıt altında tutulmaktadır. Her uygulamanın reçetesi farklıdır. Aşağıda 2 farklı reçete örneği ile vidala deri finisajının nasıl uygulandığı anlatılmıştır.

Örnek-1

Deri Tipi:	Vidala (Zımparalı)						
Finisaj Tipi:	Rugan						
	FORMÜL						NOILAR
ÜRÜN	1	2	3	4	5	6	
Dolgu Bindei	300-350						
Dolgu Penetratörü	50-100						
Su	500-600	0-200					
Pigment		200					
Basecoat Kompoundu		1000					
Rugan PU			1000				
Anilin			0-50				
Çapraz B. (aziridin)			10				

Rugan deri üretimine zımpara işlemiyle başlanır. Kırıksık rugan üretilmeyecekse derideki her türlü katlanma ve kırışmayı önlemek amacıyla dolgu katı uygulanarak başlanır. Derinin bu çözeltiyi çok iyi bir şekilde bünyesine alması gerekir. Su, dolgu binderi ve penetratörden oluşan karışımdan bol miktarda olacak şekilde roller coat makinası yardımıyla uygulanır. Üst üste dümdüz istiflenen deriler bir gece bu durumda bekletilir. Ertesi gün tekrar zımpara yapılan deriler bu işlemin ardından boyanır. Son olarak rugan görünümü veren poliüretan kat uygulanır.

Örnek-2

Deri Tipi:	Vidala						
Finisaj Tipi:	Napa						
ÜRÜN	FORMÜL						NOTLAR
	1	2	3	4	5	6	
Pigment	100	100					
Mikronbinder	200						
Orta sert binder	120	200					
Vaks	100	50					
Nikrosetuloz lak			100				
Silikon tuşe			10				
Su	500	400					
Siyah anilin	100	100					
Penetrator	20						
Tiner			200				

Burada kullanılan derinin cilt rengi düzgün ve homojen olmadığı için astar katında anilin boya, pigment, çeşitli binderler ve su karışımı pistole makinasında uygulanmıştır. Ardından pigment, binder, vaks ve sudan oluşan karışımdan gerekli miktarda püskürtülmüştür. Binderler deriye renk veren pigmentin bağlanmasını, vakslarsa binderlerin fazla yapışkanlığının önlenmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Son olarak apre katında koruyucu cila , tuşe ve tiner karışımı uygulanmıştır. Burada kullanılan cila suda çözünmediği için tiner ile karıştırılmıştır. Fazla miktarda polimerik madde kullanımından kaynaklanan plastik hissini önlemek için tuşe kullanılmıştır. İşlem bitiminde ve boya katında ütü (press) uygulamasıyla kullanılan maddelerin deriyle bütünleşmesi sağlanmıştır.

SONUÇ

Saraciye ve ayakkabı üretiminin önemli bir parçası olan vidala deriler oldukça çeşitli finisaj işlemlerine sahiptir. Deri el sanatlarıyla uğraşanlar da vidala deriyi fazlaca kullanabilmektedir. Modaya uygun ve farklı ihtiyaçları karşılayacak biçimde yapılan vidala üretimi, her üründe olduğu gibi ürünün değerini arttırmaktadır. Kullanılan teknikler, yöntemler ve kimyasallar ürün çeşitliliğine göre farklılaşmaktadır. Bu çalışmada vidala derilere uygulanan en yaygın finisaj türleri ayrı ayrı ele alınarak uygulama örnekleri verilmiştir. Son zamanlarda bu yöntemlerin bir veya birkaçının birlikte kullanıldığı farklı çalışmalar da yapılarak yeni finisaj türleri geliştirilmeye başlanmıştır. Bu yöntemler geliştirilerek veya yenilenerek kaliteli vidala üretimine katkı sağlamış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Winter, C., Schultz, M. E. R. ve Gutterres, M. (2015). Evaluation of Polimer Resin and Films Formad by Leather Finishing. Latin American Applied Research, 45, 213-217.
- Beghetto, V., Zancanaro, A., Scrivanti, A., Matteoli, U. ve Pozza, G. (2013). The Leather Industry: A Chemistry Insight Part I: an Overview of the Industrial Process, Sciences at ca Foscari, 1, 13-22.
- Dikmelik, Y. (2013). Deri Teknolojisi. İzmir. Sepici Kültür Hizmeti Yayınları-4.
- Alonso, S., Torres, M. L. ve Fuente, E. B. D. L. (2005). Rheology Aspects of Leather Finishing Formulations. Chem. Eng. Comm., 192, 839-854.
- MEGEP, (2011). Derilerde Yüzey Boyama. Ankara, MEB.
- Çolak, S. (2010). Deri Teknolojisi dersi yayımlanmamış ders notları.
- Sarı, Ö. (2000). Deri Üretim Teknikleri-3 dersi yayımlanmamış ders notları.
- Olle, L., Bou, J., Shendrik, A. ve Bacardit, A. (2014). Sustainable solvent-free finishing of patent leather using carbonyl-functional resins, Journal of Cleaner Production, 65, 590-594.
- Bacardit, A., Olle, L., Morera, J.M., Bartoli, E., Cuadros, R. ve Cobos, M. (2008). Study of Aqueous Patent Leather Finish with a Pull-up Efect. Jalca, 14, 102-111.

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN İŞLEMELİ DERİ ESERLER EMBROIDERED LEATHER WORK IN ANKARA ETHNOGRAPHY MUSEUM

Melda ÖZDEMİR

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi El Sanatları Bölümü
melda.ozdemir@hbv.edu.tr

Emine ODABAŞI

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi El Sanatları Bölümü
emine.odabasi@hbv.edu.tr (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Türk El sanatları içerisinde, Türk kültürünün zengin örneklerini yansıtan sanat dallarından biri dericiliktir. Uygarlık tarihini başlatan ilk insanlar örtünmek için deriyi kullanmışlardır. Bu yüzden derinin tarihi insanın tarihine kadar dayanmaktadır.

Derinin sağlamlığı ve koruyucu özelliğinden dolayı giysilerde, seccadelerde, çadırlarda, at koşumlarında, ok ve yay torbalarında, silah kını, kalkan gibi savaş eşyalarında, eyer-semer yapımında, cami kapı perdeleri ile sanduka örtülerinde, günlük kullanım eşyaları olan nihale, tepsi, kap, kese, çanta, cüzdan, tulum, çizme, ayakkabı, matara, muhafaza gibi pek çok üründe kullanılmıştır. Bunların örnekleri yurt içi ve yurtdışındaki müzelerde sergilenmektedir.

Bu çalışmada; Ankara Etnografya Müzesinde bulunan 11 adet işlemeli deri eser inceleme altına alınmıştır. Bu eserlerin kullanım alanı, çeşidi, ait olduğu dönem, envanter numaraları, boyutları, ürünlerde kullanılan; gereç, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Süsleme, İşleme, Nakış, El sanatı, Deri

ABSTRACT

Among the Turkish Handicrafts, one of the branches of art reflecting the rich examples of the Turkish culture is leather trade. Ancient people who started the history of civilization used leather for clothing. Therefore the history of leather is as old as the history of humanity.

Due to its solidity and protective property, leather has been used in most products such as clothes, prayer rugs, tents, horse strappings, war wares like bow and arrow bags, gun sheath and shields, saddle and pack-saddle making, mosque curtains and sarcophagus covers and daily life wares like tablemats, trays, pots, pockets, bags, purses, jump suits, boots, shoes, water bottles and reservations. Their examples are exhibited in museums both inland and abroad.

This study examined 11 leather handiwork in Ankara Ethnography Museum. The study determined the areas of usage, types, periods, inventory numbers and sizes of these work and the properties like material, technic, color, motif and composition used in the products.

Keywords: Ornamentation, Handiwork, Embroidery, Handicrafts, Leather

1. GİRİŞ

El sanatlarının içerisinde insanlığın var olduğu zamandan bu yana değerini kaybetmeyen, uygulanma alanı çok geniş yelpazelerden birisine sahip olan dericilik sanatı, insanların temel ihtiyaçlarından olan örtünme ve barınmayı karşılamak amacı ile ortaya çıkmıştır.

Deri dayanıklı bir materyal olması sebebiyle tarih boyunca çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Toplumların göçler ile birbirleriyle etkileşimleri sonucunda deri, zanaatkarlar tarafından farklı kullanım amaçları için çeşitli formlarda işlenerek üretilmiştir.

Yeryüzünde bozulmadan günümüze kadar gelebilen deri ürünlerin ilk örneklerine Mısır'da rastlanmıştır. Doğa koşullarının elverişliliği bu nesnelere 3500 yıl bozulmadan günümüze gelebilmesini olanaklı kılmıştır. Burada yapılan mezar kazılarında, mumyalar yanında pek çok deriden yapılmış eşyalara (su, süt kapları, kemerler, pabuçlar) rastlanmıştır. Buzullar altındaki kurganlarda deri eşyalar bozulmadan kalabilmişlerdir (Yıldız, 1993: 38). Bu buluntuların örnekleri Leningrad Hermitage Müzesinde sergilenmektedir (Yelmen, 1998: 221).

Anadolu'da dericilik önemli bir sanat kolu olduğunu gösteren pek çok örnek verilebilmektedir. Bunların başında; parşömen derisinin Anadolu'da bulunması yer almıştır. Dünya yazılı tarihinde papirüsten sonra en meşhur yazı yazma aracı parşömen derisidir (Sakaoğlu, Akbayar ve Yelmen 2002: 26).

Türklerin dericiliğin ve deri sanatının ilerlemesinde ve yayılmasında özel bir yeri olduğu ve İslamiyet'ten önceki yaşamda torba, tulum, at koşumları, çadır, çizme, ayakkabı gibi gündelik kullanım eşyaları dayanıklı ve kolay taşınabilen deriden yaptıkları araştırmalardan anlaşılmaktadır (Odabaşı, 2021: 12).

Osmanlı imparatorluğu zamanında ince işçilik ve güzel süslemeleri ile dikkati çeken deri üzerine işlemeli Kuran kapları, çantalar, ayakkabılar, heybeler, orduda kullanılan kıyafetler, askeri malzemeler kalkanlar gibi bugün pek çok eser yurt içi ve yurt dışı müzelerinde sergilenmektedir (Güler ve Özdemir, 2004: 81). Ayrıca çeşitli müzelerde bulunan savaş elbiseleri, deri hurçlar, çok sayıda kitap ciltleri dericilik sanatının ne derece önemli olduğunu göstermektedir (Soluk, 2013: 1).

Osmanlı Döneminden günümüze kalan deri eserlerden dericiliğin bu dönemde altın çağını yaşadığı anlaşılmaktadır. Tarih boyunca bir el sanatı olarak ilkel usullerle çalışan ve basit işlemler halinde bulunan dericilik sanatı Türklerde başlayıp gelişme göstererek, bir sanat haline gelmiş ve ilerleyip yayılmıştır (Demilel, 1998: 22).

Geçmişten günümüze kadar kalan deri ürünler antika olarak görülmektedir. Geçmiş hakkında bilgi vermekle beraber bu bilgiler doğrultusunda yaşanmışlıklara ışık tutmanın yanı sıra dünden bugüne tüm el sanatlarında olduğu gibi deri eserler en değerli ve kıymetli mirastır. Bu eserlerin korunması, saklanması ve gelecek kuşaklara gösterilip aktarılması önemli bir husustur. Ankara Etnografya Müzesi Cumhuriyet döneminde müze olarak planlanıp yapılan ilk devlet müzesidir. Mimari açıdan Anadolu ve İlk Çağ Mimarisi ile Cumhuriyet Dönemine kadar olan dönemlerden özellikler yansıtmaktadır. Etnografya Müzesi Türk İslam Dönemine ait, halkın yaşantısını yansıtan Etnografik eserlere sahip bir müzedir ve 4 Kasım 1927'de açılmıştır (İnternet). Günümüzde de bu müzede çeşitli eserler yer almakta ve sergilenmeye devam etmektedir. Müze içerisinde sergilenen Türk Kıyafetleri, İşleme Eserler, El Dokumaları, Maden Eserler, Sünnet Odası, Türk Kahvesi, Cam ve Çini, Silahlar, El Yazmaları, Ahşap Eserler, Taş Eserler ve Takı bölümü olmak üzere 12 adet koleksiyon bulunmaktadır. Bunun dışında farklı bölümlere ait sergi alanında sergilenmeyen birden çok eserlerde depoda yer almaktadır. Deri eserler müze içerisinde kıyafetler üzerinde kullanılan eşya, silah korumaları, el yazmaları ve bölümleri

tamamlayan vitrinlerde bulunmakta olup giyim aksesuarlarının yanı sıra ev aksesuarlarında da görülmektedir. Yapılan araştırmada Ankara Etnografya Müzesi koleksiyonunda bulunan 11 adet işlemeli deri eserlerin; kullanım alanı, çeşidi, ait olduğu dönem, envanter numaraları, ürünlerde kullanılan; gereç, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri açısından değerlendirme yapılmıştır.

2. Ankara Etnografya Müzesi'nde Bulunan İşlemeli Deri Eserler

Deri, kumaş gibi dikilebilen, tahta cam gibi sertleşebilen, kâğıt gibi yapıştırılabilen, hamur gibi form verilebilen, iplik gibi inceltip örülebilene, tezgâhlarda dokunabilene, ince işçiliklerin uygulanabileceği en kalın ve geniş yüzeyleri kaplayabilene doğal bir maddedir (Erdal, 2004: 50).

Dericiliğin ve deri sanatının ilerlemesinde ve yayılmasında Türklerin özel bir yeri olduğu belirtilmektedir. Türkler deriyi işleyip ihtiyaca cevap verebilecek fonksiyonlar kazandırmıştır. Orta Asya'dan çok zengin bir deri teknolojisi ile yayıldıkları tespit edilmiştir. Orta Asya'da Hun Pazırık kurganlarından çıkarılan keçenin yanında aplike hayvan motifleri ile benzeri deriden eğer örtüleri, yaygılar, kap-kacak ve özellikle kırmızı tulumları, madeni aplike kemerler, deri elbiseler ile kenarları kürklü kaftan ve çizmeler, savaş araç-gereçleri, derinin kullanım alanları ve süslemeleri hakkında bilgi vermektedir (Aslanapa, 2011: 17).

Osmanlı döneminden günümüze ulaşan ve her biri ayrı bir sanat haline gelen eserler kültür ve sanat değeri açısından kalıcı ve anlamlı belgelerdir. Bugün bu eserler yurt içi ve yurt dışı müzelerinde sergilenmektedir. Araştırma kapsamında Ankara Etnografya Müzesinde bulunan işlemeli deri çantalar, muhafazalar ve terlikler incelenmiştir.

2.1. İşlemeli Deri Eserlerde Kullanılan İşleme Teknikleri

İnsanlar ilk çağlardan itibaren günümüze kadar farklı malzemelerden yararlanarak çeşitli teknikler geliştirmiş ve deri eşyaların süslemesinde kullanmışlardır. Bu teknikler, Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı Dönemleri gibi Türk tarihinin önemli evrelerinde, çağının özelliğini yansıtmak biçimde gelişmiştir. Deri süsleme sanatında pek çok teknik kullanılmasına rağmen en fazla işleme teknikleri ile süslenmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen işlemeli deri eserler; dival işi, basit nakış iğne teknikleri, aplike ve pul tutturma teknikleri işleme teknikleri ile süslenmiştir.

2.1.1. Dival İş (Maraş İş) Tekniği

Yüzü ve tersi birbirinden farklı, üstte çok sayıda sim ipliğin bir arada kullanılarak yüzünden sarma, tersinden hiristo teyeli görüntüsü oluşturulan bir işleme çeşididir. Bu teknik dokuma iplikleri kapatılarak yapılan iğnelere; atma iğneleri grubunda yer almaktadır.

Deseni kartondan özel bıçağı ile oyularak hazırlanıp, kumaşa yapıştırılan ve kartona gerilen, cülde denilen özel tezgâhta üstten, çok katlı sırma veya sim ile alttan mumlanmış iplikle karşılıklı tutturularak yapılan bir işleme türüdür (Markaloğlu, 1996: 6).

Dival işinin iğne teknikleri: İncelenen eserlerde dival işi iğnelere; düz sarma, verrev sarma, yarmalı sarma, balıksırtı, teknikleri uygulanmış ve teknikler ile ilgili bilgiler aşağıda açıklanmıştır.

Düz sarma: Dival işinin en çok kullanılan tekniklerinden biridir. Desen üzerinde yapılacak sarmanın yönünü bozmamak ve birleşme noktalarında başarılı bir sonuç elde etmek için sarmanın yönü işleme kartonu üzerinde hafif bir biçimde çizilmelidir.



Resim 1: Düz Sarma



Resim 2: Düz Sarma Tekniğinin Arka Görüntüsü

Verev sarma: Dival işinde daha çok bordürlerde kullanılan bir tekniktir. Bu teknik düz sarma iğne tekniğinin verev olarak yapılmasından meydana gelmektedir (Odabaşı, 2021:66).



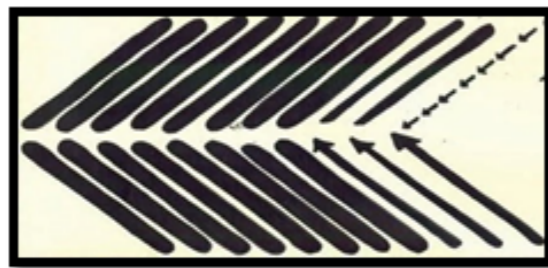
Resim 3: Verev Sarma

Yarmalı sarma: Dival işinde sık kullanılan tekniklerden biridir. Geniş desenlerin daha düzgün ve rahat işlenmesini sağlamak, yaprak motiflerinin damarlarını belirginleştirmek ve işlemeye estetik bir görünüm katmak amacıyla, sarmanın yarmalı olarak yapılmasından oluşur (Köklü, 2002: 139).



Resim 4: Yarmalı Sarma

Balıksırtı: Dival işinde balıksırtı görüntüsü, tek yönlü ya da çift yönlü verev sarma yapılarak verilebilmektedir.



Resim 5: Balıksırtı

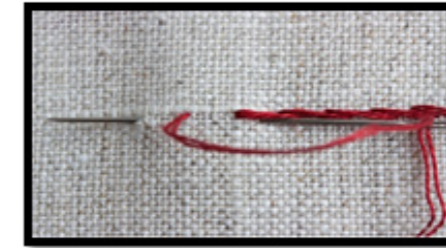
2.1.2. Basit Nakış İğne Teknikleri

İşlemeye yeni başlayanların kolayca yapabilecekleri tekniklerdir. Tek ya da birkaç iğne tekniğinin bir arada kullanılması ile meydana getirilen iğne tekniklerinden oluşmaktadır. Yapımı çok vakit almayan kolay bir teknik olması nedeni ile her türlü üründe, özellikle gündelik kullanılan ürünlerde rahatlıkla uygulanabilir (Köklü, 2002: 51).

Makine dikişi, çöp işi, oyulgama, demet iğnesi, sap işi, hiristo teyeli, gölge işi, eğrelti otu iğnesi, balıksırtı, battaniye iğnesi, zincir iğnesi, papatya iğnesidir.

Araştırma kapsamında incelenen eserler üzerinde sap işi, makine dikişi ve hiristo teyeli teknikleri uygulanmış ve teknikler ile ilgili bilgiler aşağıda açıklanmıştır.

Sap işi: En sık kullanılan iğne tekniklerindedir. İğne ardı olarak ta isimlendirilmektedir. Tersinden makine dikişi görüntüsü elde edilir.



Resim 6: Sap İş

Makine dikişi: Genellikle ürünlerin kenarında kullanılır. İş tamamlamak için yapılan bir tekniktir. Tersinden sap işi görüntüsü elde edilir.



Resim 7: Makine Dikişi

Hiristo teyeli: Genellikle ürünlerin kenarlarını süslemek için kullanılmaktadır.



Resim 8: Hiristo Teyeli

Düz sarma: Çok eski zamanlarda günümüze kadar kullanılan bir işleme tekniğidir. İşleme yapılan malzemenin yan yana sıralanması ile oluşur. Arada boşluk kalmaması için iğne bir önceki sıranın hemen yanına batırılması gerekmektedir (Art Of Embroidery, 2010: 74-76).

2.1.3. Aplike Tekniği

Halk arasında 'kapama' yama işi ismiyle bilinen bu iğne kumaşın üzerine başka kumaştan hazırlanmış motifin tutturulması ile yapılır. Aplike, bir kumaş üzerinde desen oluşturmak için farklı şekillerde kesilen kumaş parçalarının anlamlı bir bütün oluşturarak çeşitli dikiş teknikleriyle sabitlenmesidir. Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânu Lugâti't-Türk adlı eserinde applike yerine yama kelimesini kullandığını görülmektedir (Dıvrak, 2010: 33).



Resim 9: Aplike

2.1.4. Tel Sarma Tekniği

Tel kırma tekniği ile kullanılan malzeme yönünden aynı özelliğe sahiptir. Bu özellik hiç iplik ve renk kullanılmadan sadece özel iğnesi ve telle çalışılmasıdır. Tel sarma iplik ile yapılan sarmanın tel ile yapılmasıdır. Bu teknik dokuma iplikleri üzerinden yürütülerek yapılan iğne tekniklerinden, serbest stil iğneler grubunda yer alır.



Resim 10: Tel Sarma İğnesi



Resim 11: Tel Sarmada Kullanılan Tel

2.1.5. Pul Tutturma

Pulların kumaş üzerine tutturulması ile yapılan bir işleme tekniğidir. Bir şeyi güzelleştirmek ve daha zengin göstermek amacıyla objenin üzerine ilave edilen malzeme veya işlemler olarak tanımlanabilir (Anonim, 1993: 8).



Resim 11: Pul Tutturma

2.2. İşlemeli Deri Eserler Çeşitleri

2.2.1. Çanta

Osmanlılar döneminde altın çağını yaşamış olan deri sanatı, özellikle saray atölyelerinde, saray için üretilen deri örneklerinde üstün başarı göstermiştir (Özdemir, 2004:2). İnce işçilik ve güzel süslemeleri ile dikkati çeken bu örnekler arasında yer alan çantalar, günümüze ulaşan, sanat değeri taşıyan, kalıcı ve anlamlı belgelerdir. İstek ve ihtiyaca göre farklı boylarda yapılan, içine çeşitli eşyaları taşımaya yarayan giyim aksesuarlarının önemli bir parçası olan çanta, yapımında modeline göre değişen incelik ve sertlikte deri kullanılmaktadır (Öncü, 1968: 2).

Fotoğraf 1'de 153630 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye satın alma yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi çanta dikdörtgen ve torba formundadır. Çantanın eni 26,5 cm, boyu ise 35 cm'dir. Çantanın içi krem rengi dokuma bez ile astarlanmış olup, ağız kısmına kendi renginde deri şerit geçirilmiş ve büzülerek kapatılmıştır. Çantanın ön ve arka yüzü; yapraklardan oluşan bitkisel bezeme kahverengi deriden simetrik olarak applike edilmiştir.



Fotoğraf 1: Çanta

2.2.2. Mektup Çantası

Osmanlı döneminde, işlevi çeşitli evrakları saklamak olan mektupluk ve evrak çantaları da kullanılmıştır. Bu çantaların süsleme tekniklerinde dival işi, sarma, gibi teknikler kullanılmıştır.

Fotoğraf 2'de 17910 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 22.10.1964 tarihinde devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine sarı deri çanta dikdörtgen formundadır. Çantanın eni 20 cm, boyu ise 22 cm'dir. Çantanın kapağı; yuvarlak, çizgi ve baklava dilimlerinden oluşan geometrik bezeme

ile atlamalı sıralamalarla düzenlenen kompozisyon sarma tekniğinde işlenmiştir. İşlemesinde bordo, sarı, yeşil, beyaz renkte ipek iplikler kullanılmıştır. Motiflerin etrafı sarı renkli ince sırımdan sap işi tekniği ile gözenmiştir. Çantanın ucundan üç kalın deri parçası sarkıtılmış ve bunların arasına ince deri renginde sırımlarla saçaklar eklenmiştir.



Fotoğraf 2: Mektup Çantası

Fotoğraf 3'te 17900 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 22.10.1964 tarihinde devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine sarı deri çanta dikdörtgen formludur. Çantanın eni 60 cm, boyu ise 61 cm'dir. Çantanın kapağı; üç uzun dilimden, kenarları ise iki küçük dilimden oluşan geometrik bezeme ile atlamalı sıralamalarla düzenlenen kompozisyon sarma tekniğinde işlenmiştir. İşlemesinde kırmızı, bordo, sarı, yeşil, krem rengi pamuk iplikler kullanılmıştır. Motiflerin etrafı krem rengi ince sırımdan sap işi tekniği ile gözenmiştir. Çantanın ucundan üç kalın deri parçası sarkıtılmıştır.



Fotoğraf 3: Mektup Çantası

Fotoğraf 4'te 5940 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait siyah deri çanta dikdörtgen formludur. Çantanın eni 31 cm, boyu ise 49,5 cm'dir. Çantanın kapağı zarf şeklinde dilimli olup, içi iki gözden oluşmaktadır ve uzun bir sapı vardır. Çanta içi desenli kahverengi deri ile astarlanmıştır. Çantanın ön yüzü ve kapağı; fiyonktan oluşan nesneli bezemeden çıkartılan kıvrım dallar, papatyalar, yapraklardan oluşan bitkisel bezeme simetrik olarak dival işi tekniğinde altın sarısı sim iplik ile işlenmiştir. Kompozisyonun kenarlarında dal, yaprak ve mine çiçeklerinden oluşan bitkisel bezeme bağlantılı sıralamalarla bordür şeklinde dival işi tekniği

(düz sarma, verev sarma, yarmalı sarma, balıksırtı) ile işlenmiştir. Bu bordür iki sıra ince sarma içinde yer almıştır. Aynı kompozisyon çantanın sapı üzerine de işlenmiştir.



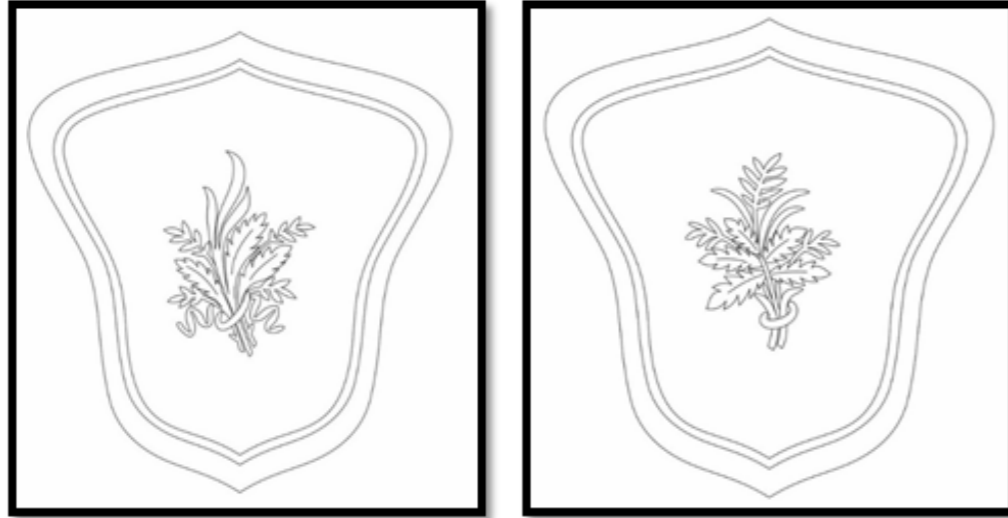
Fotoğraf 4: Terhis Çantası

2.2.3. Muhafazalar: Deri Türklerin yaşamında oldukça önemli yer kaplamaktadır. Orta Asya'dan itibaren her alanda deriden yapılmış birçok ev eşyası kullanılmıştır. Bu alanda yiyecek, içecek kaplarını korumak amaçlı muhafazalar, taslar, çeşitli alanlarda kullanılan çantalar, kitap korumak amaçlı cilbentler, berber takımları, yastıklar, hamam taşı, bardak gibi çeşitli eserler yapılmıştır.

Fotoğraf 5'te 5885 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 10.12.1927 tarihinde devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait siyah deri muhafaza lale formludur. Muhafazanın eni 19,5 cm, boyu ise 21,5 cm'dir. Muhafazanın ön yüzü ve kapağı; kurdeleden nesneli bezemenin içine kurdeleden buket nesneli bezemenin içinden çıkartılan şekilde kıvrım dallar ve yapraklardan oluşan bitkisel bezeme bir merkezde yer alan düzenleme olarak dival işi tekniğinde (düz sarma, verev, balıksırtı) gümüş beyazı sim iplik ile işlenmiştir. Muhafazanın kenarı ince sarma ile çevrelenmiş ve kenarı suzeni tekniği ile tamamlanmıştır.



Fotoğraf 5: Çanta Muhafazası



Çizim 1: Çanta Muhafazası Desen Çizimi

Fotoğraf 6'da 1548 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye satın alma yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi deri muhafaza yuvarlak formudur. Muhafazanın çapı 14 cm'dir. Arkasında uzun tutturma kayışı mevcuttur, iki kattan meydana gelmiş ve iki parça eşit aralıklarla ince deri parça ile bağlanarak birleştirilmiştir. Muhafazanın ortası; yuvarlak geometrik bezemen, içine bitkisel bezemeden oluşan rozet çiçeğin etrafı yıldız çiçeğinden oluşan nesneli bezeme bir merkezde yer alan kompozisyon dival işi tekniğinde (verev sarma) altın sarısı sim iplik ile işlenmiştir. Kompozisyonun kenarlarına üç yapraktan oluşan bitkisel bezeme bir merkeze yönlendirilmiş dört adet kompozisyon dival işi tekniğinde (verev sarma) yerleştirilmiştir. Muhafazanın kenarlarına sap işi tekniği ile tamamlanmıştır. Sap uzunluğu: 42 cm'dir.



Fotoğraf 6: Tas Muhafazası

Fotoğraf 7'de 1549 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye satın alma yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi deri muhafaza yuvarlak formudur. Muhafazanın çapı 12 cm'dir. Muhafaza dört parçadan oluşmaktadır ve parçalar çırpma dikişi ile birbirine birleştirilmiştir. Parçaların her birinin üzeri; bir buketin içinde dallar, yapraklar ve mine çiçeklerinden oluşan bitkisel bezemeden oluşan simetrik kompozisyon dival işi tekniğinde işlenmiştir. Muhafazanın ortası; yuvarlakta oluşan

geometrik bezeme ortasında mine çiçeğinden oluşan bitkisel bezeme ve onun etrafında yıldızdan oluşan nesneli bezemeden bir merkezde yer alan kompozisyon dival işi tekniğinde (düz sarma, verev sarma) altın sarısı sim iplik ile süslenmiştir. Kompozisyonun kenarları sap işi tekniği ile çevrilmiştir.



Fotoğraf 7: Tas Muhafazası



Çizim 2: Tas muhafaza desen çizimi

Fotoğraf 8'de 14990 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 18.06.1952 tarihinde satın alma yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi deri muhafaza dikdörtgen formudur. Muhafazanın eni 7 cm, boyu 11 cm'dir. Ana gövde ve kapaktan olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Muhafazanın ön yüzü; kıvrım dal, yapraklar ve güllerden oluşan bitkisel bezeme simetrik kompozisyon dival işi tekniğinde işlenmiştir. Muhafazanın üst kısmı; yaprak ve dallardan bitkisel bezeme ve Osmanlıca "Yadigar Maraş" ibaresi olan yazılı bezemeden oluşan bir merkezde yer alan kompozisyon dival işi tekniğinde (düz sarma, verev sarma, yarmalı sarma) altın sarısı sim iplik ile işlenmiştir. Muhafazanın alt ve üst kısmının kenarları üçgen geometrik bezemeden düzenli sıralamalarla kompozisyon susma tekniği ile çevrilmiştir. Kompozisyon taba rengi deriye işlenerek kadife üzerine applike edilmiştir.



Fotoğraf 8: Gözlük Muhafazası

2.2.4. Terlik:

Tabanı köseleden, üstü deri ya da diğer malzemelerden yapılabilen, genellikle evde giyilen farklı biçimlerde ayakkabılardır (Gargı, 2000: 53). Geçmişte Hıristiyan kadınlar sokağa çıkarken; Museviler mavi, Rumlar siyah, Ermeniler kırmızı terlik giymişlerdir. Arkası ve yanları tamamen açık, ayağın ön kısmını örten terlikler ile yanları ve arkası kapalı olan türleri de vardır (Koçu, 1996: 228). Eskiden terlikler dallardan, ağır kumaşlardan yapılı ve üzerlerine inci işlenirdi. Üzerlerindeki süslemeler sökülüp satıldığından elde kalmamış, bir tanesi Topkapı Sarayı Müzesi'nde ulaşabilmiştir. Sultan Mecit sultanlarına ait meşin üzerine pırlanta işlenmiş bir terlikte bozularak pırlantası satılmıştır (Büngül, 1939: 88).

Fotoğraf 9'da 4559 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi deri terlik burnu ve topuk kısmı sivri, ortasında daralmış forma sahiptir. Terliğin eni 7 cm, boyu 24 cm'dir. Üst kısmında geniş bir bandı bulunmaktadır. Bandın üzeri; dikdörtgen geometrik bezeme içine bir merkezde yer alan kompozisyon ve tabanın kenarı; tel sarma tekniği tekniğinde altın sarısı yassı tel ile işlenmiştir. Orta kısmı; yukardan aşağı doğru bir çizgi içinde tel sarma tekniği mevcut olup, alt kısmı; dalgalanıp yukarı doğru düzleşen bir düzlem doğrultusunda ve hemen yanında üç adet kısa verrev çizgilerden geometrik bezeme sarma tekniğinde yer almaktadır.



Fotoğraf 9: Terlik

Fotoğraf 10'da 17921 Envanter Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 22.10.1964 tarihinde devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı Dönemine ait kahverengi deri terlik burnu ve topuk kısmı sivri, ortasında daralmış forma sahiptir. Terliğin en ölçüsü bulunmamakla birlikte boyu 24 cm'dir. Üst kısmında geniş bir bandı bulunmaktadır. Bandın üzeri; dikdörtgen geometrik bezemenin içinde tel sarma yapılmış olup, tabanın kenarında deriden dikişler yer almaktadır. Orda kısmı; terliğin formuna uygun şekilde oyulgama dikişi yapılmış, burun kısmında ve her iki yanına altın sarısı yassı tel ile tel sarma tekniği yapılmıştır. Taban ve band kenarında bordo, yeşil, sarı, beyaz renkli ipliklerle püskül mevcuttur.



Fotoğraf 10: Terlik

Fotoğraf 11'de 28412 Numarasına ait eser, 30 Temmuz 2018 tarihinde incelenmiş olup, müzeye 19.07.2012 tarihinde devir yolu ile gelmiştir. Eserin ait olduğu döneme ait envanter kaydı bulunmamaktadır. Terliğin eni 10 cm, boyu 25 cm'dir. Osmanlı Dönemine ait taba rengi deri terlik kapalı uçlu ve ucu üçgen formudur. Terliğin ön yüzü; dal ve yapraklardan oluşan bitkisel bezeme düz sarma tekniğinde ve taban içi; elips geometrik formun içinde lalelerden oluşan bitkisel bezeme bir merkezde yer alan kompozisyon simetrik olarak verrev sarma tekniğinde altın sarısı sim iplik ile işlenmiştir. Kompozisyonların kenarları verrev sarma tekniği ile çevrelenmiş olup, pul ile süsleme tamamlanmıştır.



Fotoğraf 11: Terlik

3. ARAŞTIRMA BULGULARI

Araştırmada kapsamında Ankara Etnografya Müzesinden 11 adet deri işlemeli eser elde edilmiştir. Bu eserin kullanım alanları, çeşitleri, ait olduğu dönem, işleminde, zeminde ve diğer alanda kullanılan gereçler, işleminde kullanılan teknikler, işleminde ve zeminde kullanılan renkler, motif özellikleri ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir.

Elde edilen verilere göre; işlemeli deri eserlerinden 4 adet çanta, 3 adet terlik, 2 adet tas muhafaza, 1 adet çanta muhafaza ve 1 adet gözlük muhafaza, olduğu saptanmıştır. Envanter kayıtlarında bu eserlerin ait olduğu döneme ilişkin bilgiye rastlanmamıştır.

Eserlerin işleminde; 5 adetinde sim iplik, 3 adetinde yassı tel, 2 adetinde deri, pamuk iplik, pul, sırm, 1 adetinde ise ipek iplik, deri iplik kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eserlerin zemininde; 10 adetinde deri, 1 adetinde ise kadife kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen eserlerde diğer gereçler, tamamlayıcı malzeme olarak kullanılmış olup metal toka, püskül, deri şerit, dokuma bez, deri astar olduğu tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen deri eserlerin işleminde; dival işi iğne tekniklerinden, 7 adet düz sarma tekniği, 4 adet verrev sarma tekniği, 2 adet yarmalı sarma tekniği ve balıksırtı tekniği, basit nakış iğne tekniklerinden; 4 adetinde sap işi tekniği, 3 adet düz sarma ve makine dikişi, 1 adet hiristo teyeli tekniği, tel sarma tekniğinde; 1 adet düz sarma ve verrev sarma tekniklerinin, 2'şer adetinde ise aplike ve pul tutturma tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bilgilere göre; deri üzerine dival işi tekniklerinden, düz sarma, verev sarma, yarma sarma, balıksırtı iğnelerinin, basit nakış iğne tekniklerinden; düz sarma, sap işi, makine dikişi, hiristo teyeli tekniklerinin, tel sarma tekniklerinden; düz sarma, verev sarma tekniklerinin ayrıca applike ve pul tutturma tekniklerinden toplam 12 iğne tekniği ile eserlerin süslenildiği tespit edilmiştir.

Eserlerin işleminde; 7 adetinde altın sarısı, 3 adetinde sarı ve yeşil, 2 adetinde krem rengi, 1 adetinde ise taba, kahverengi, kırmızı, bordo, beyaz, gümüş beyazı renklerinin, zeminde; 5 adetinde kahverengi, 2 adetinde sarı ve siyah, 1 adetinde ise mor kullanıldığı tespit edilmiştir.

Elde edilen verilere göre; eserlerin işleminde çoğunlukla altın sarısının kullanıldığı bunu sarı, yeşil ve krem renginin takip ettiği görülmekte olup, 10 adet farklı renk kullanıldığı anlaşılmıştır.

İncelenen eserlerin zemininde kahverengi, sarı, siyah ve mor kullanılan renkler arasındadır. Eserler zemininde 4 farklı renkte deri, 1 adet ise mor kadife kullanıldığı görülmüştür. Zeminde kadife kumaş kullanılan eserlerin üzerine yapılan işlemlerin önce derinin üzerine işlendiği daha sonra kenarından kesilerek zemin üzerine applike edildiği anlaşılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen eserler; bitkisel, geometrik, nesneli ve yazılı bezemeler ile süslenildiği görülmüştür. Eserlerde kullanılan bitkisel bezemelerden; 7 adet yaprak, 3 adet kıvrım dal ve dal, 1'er adet ise mine çiçeği, rozet çiçeği, yıldız çiçeği ve gül motifinin, geometrik bezemelerden; 3 adet çizgi, 2 adet yuvarlak, dikdörtgen ve baklava dilimi, 1 adet ise elips motifinin, nesneli bezemelerden; 1'er adet kurdele, fiyonk ve yıldız motifinin, bir adet ise yazılı motifin kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen eserlerde tek başına bir bezemenin kullanılabilirdiği gibi çok sayıda bezemenin bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yazılı bezeme bitkisel bezeme ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen eserlerde; 5 adet simetrik ve bir merkezde yer alan düzenlemelerden oluşan kompozisyon, 2 adet atlamalı sıralamalarla düzenlenen kompozisyon, 1 adet düzenli sıralamalarla düzenlenen, bağlantılı sıralamalarla düzenlenen ve bir merkeze yönlendirilmiş kompozisyonun kullanıldığı anlaşılmıştır.

4. SONUÇ

Dericilik ilk çağlardan itibaren insanoğlunun taş ve ağaçtan sonra en çok kullandığı malzeme olmuştur. İnsanların zamanla deri işlemeyi öğrenmesiyle gelişmiş ve sanat ürünü olma özelliğine kavuşmuştur. Böylece deri ürünler insanoğlunun evrimine paralel olarak giyim, çadır, dekorasyon ve sanat eserleri gibi pek çok alanda yerini almıştır.

Derinin pek çok alanda tercih edilmedi, kullanışlı, koruyucu olması, istenilen her forma sokulabilmesi ve üzerine her türlü süsleme tekniğinin rahatça uygulanmasındandır.

Osmanlılar döneminde altın çağını yaşamış olan deri sanatı, özellikle saray atölyelerinde, saray için üretilen deri örneklerinde üstün başarı göstermiştir. İnce işçilik ve güzel süslemeleri ile dikkati çeken bu örnekler, kitap kapları, hurçlar, değişik sandıklar, kaseler, giyim eşyası, kalkanlar, eyer ve at koşum takımları, kesici alet kılıfları, kapı perdeleri, karagöz figürleri, kemerler, çantalar v.b. gibi eserlerdir. Bu eserler yurt içi ve yurt dışı müzelerinde sergilenmektedir.

Ankara Etnografya Müzesi koleksiyonunda bulunan deri eserler üzerinde yapılan incelemelerden elde edilen bilgilere göre; çanta, muhafaza ve terlik çeşitlerine rastlanmıştır.

İncelenen çantalardan; 2 adet mektup çantası, 1 adet çanta ve terhis çantası, muhafazalardan; 2 adet tas muhafazası, 1 adet çanta muhafazası ve gözlük muhafazası, 3 adet ise terlik elde edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda; eserlerin işleminde en çok sim ipliğinin kullanıldığı, bunu yassı telin takip ettiği görülmektedir. Araştırma kapsamında incelenen eserlerin işleminde gereç olarak deri kullanıldığı tespit edilmiş olup, 1 adet eserde üzerine işleme yapıldıktan sonra kenarında kesilerek eserin yapılacağı zemin üzerine applike edildiği, 1 adet eserde ise aplikelik deri olarak yapıldığı anlaşılmıştır. İncelenen eserlerin işleminde ışık ve görkem katmak için pul kullanıldığı dikkat çekmektedir. İnceleme altına alınan eserlerin işleminde 8 adet farklı gereç kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Zeminde kullanılan gereçler arasında 1 adet kadifeye rastlanmış olup, eserin üzerine yapılan işleminin önce derinin üzerine işlendiği daha sonra kenarından kesilerek zemin kumaşına applike edildiği anlaşılmıştır.

Araştırma kapsamında elledi edilen veriler doğrultusunda kullanılan gereçlerin sınıflandırılmasında yer alan diğer gereçler; tamamlayıcı malzeme olarak kullanılmış olup metal toka terhis çantasının askısında, astarlar çantaların içini astarlamak için, püskül ise terliğin kenarlarını süslemek için kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen eserlerin işleminde en fazla dival işi tekniğinin kullanıldığı anlaşılmış olup, sap işi tekniğinin ise kompozisyonun kenarında kullanıldığı saptanmış ve pul tutturma tekniğinin eserlerin işlemini süslemek için kullanıldığı görülmüştür.

Elde edilen verilere göre; eserlerin işleminde çoğunlukla altın sarısının kullanıldığı bunu sarı, yeşil ve krem renginin takip ettiği görülmekte olup, 10 adet farklı renk kullanıldığı anlaşılmıştır. İncelenen eserlerin zemininde çoğunlukla kahverengi kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen eserler; bitkisel, geometrik, nesneli ve yazılı olmak üzere 4 farklı bezeme ile süslenildiği görülmüştür. Eserlerde en fazla bitkisel bezemenin kullanıldığı görülmüştür.

Eserlerde 6 adet farklı kompozisyon kullanıldığı tespit edilmiştir.

Derinin yumuşaklığı sayesinde kumaşın girdiği her alana girmiş ve çok çeşitli işleme teknikleri ile süslenerek, ilk andan itibaren deri sanatı işleme ile birleşmiş ve ortaya muhteşem eserler çıkmıştır.

5. KAYNAKÇA

- Alyüz, A. (2007). Türk İşlemlerinden Türk İşinin Bilgisayar Destekli Nakış Makineleri İçin Desen Kalıbı Hazırlanması ve Öğretim Programı Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Geleneksel El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Art of Embroidery (2010). İşleme Sanatı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, 1. Baskı.
- Aslanapa, O. (2011). Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Barışta, H. Ö. (1997). Türk El Sanatları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Barışta, H. Ö. (1999). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemler, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları / 2342, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Sanat Eserleri Dizisi / 253, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Berker, N. (1981). İşlemler, Topkapı Sarayı Müzesi: 6, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, İstanbul.

- Çırakoğlu, H. ve Alyüz, A. (2008). Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Türk İşi Ürünleri Ürünler ve Özellikleri, Gazi Üniversitesi I. Uluslararası El Sanatları Sempozyumu, 24-26 Nisan, 78-86
- İnternet: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2016). <http://www.webcitation.org/6nfl0AK5K>, adresinden 3 Ekim 2016 tarihinde alınmıştır.
- Koçu, R. E. (1996). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü. Ankara.
- Köklü, H. (2002). El İşlemeleri, İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- Odabaşı, E. (2020). Deri Üzerine Yapılan Nakış Tekniklerinin İncelenmesi ve Endüstriyel Nakış Uygulamaları, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisans Üstü Eğitim Bilimleri, El Sanatları Anasanat Dalı.
- Öncü, C. (1968). Mezbaha Mahsülleri Teknolojisi I. Dericilik Temel Bilgileri, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Önder, M. (1998). Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No: 341, Ankara.
- Özcan, T. F. (1994). Türk Nakışları Öğretim Yaprakları, Ankara: Önder Matbaacılık Ltd. Şti.
- Sain, B. (1987). Hesap İşi El İşlemeleri, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sain, B. (1994). Türk İşi, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Lisans Tamamlama Programı, Ders Notları, Ankara.
- Ther, U. (1993). Türk İşlemeleri Osmanlı Saray İşlemelerinden Anadolu Çeyiz Sandıklarına, İstanbul: Yeni Çiğir Kitapevi.

DERİ EL SANATLARINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK SUSTAINABILITY FOR LEATHER CRAFTS

Eser EKE BAYRAMOĞLU

Prof. Dr., Ege Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Deri Mühendisliği Bölümü
eserekebay@gmail.com, eser.eke@ege.edu.tr (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Günümüzde yaşanan dördüncü sanayi devrimi ile artan teknoloji ve ürün gelişimi nedeniyle elle yapılan geleneksel sanatlar yok olmaya başlamıştır. Oysaki el sanatları, içinde bulunduğu ortamın iklim ve coğrafi konumu dahil olmak üzere bir toplumun yapısını gösteren kültürel bir değerdir. Öyle ki toplumun yaşayış biçimi ve zevkleri gibi birçok bilgiyi gelecek kuşaklara aktarmakta ve ışık tutmaktadır.

Öte yandan küreselleşen Dünya'da modern üretim teknolojilerinin devreye girmesi insan ve işgücüne olan ihtiyacın azalması, dolayısıyla işsizlik gibi toplumda çok ciddi sıkıntıların ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Savaşlar ve göçler yalnızca bir bölgeyi değil tüm Dünya'yı tehdit etmektedir. Ucuz ürüne yönelme nedeniyle tüm Dünya hızlı tüketilen ve atılan mallar nedeniyle çöplüğe dönme riski altındadır. Bu ürünlerin sanatsal bir değeri olmadığı gibi toplumun kültürel özelliklerini de yansıtmazlar. Kullanımları bitip atıldıklarında ekonomik hiçbir değerleri yoktur ve doğaya atık olarak bırakılırlarsa doğada parçalanmaları da uzun zaman almakta ve çevre kirliliği yaratmaktadırlar. Oysaki elle yapılan ve sanatsal değer taşıyan ürünler her gün daha da değerlenirler ve bunlar eskidikçe paha biçilemez hale gelirler. El sanatları bu nedenle altın gibidir; altın değerindedir denebilir.

Türkiye'de kaybolan halk sanatlarımız arasında dericilik ve deri el sanatları önde gelmektedir. Antik çağlardan beri dericilik mesleğiyle yoğrulmuş Anadolu'da günümüze geldiğinde deri el sanatları konusunda çalışanların son derece azalmış olduğu görülmektedir. Bu çalışmada sürdürülebilirlik kavramı irdelenerek deri el sanatlarının yaşatılması için Dünya'dan bazı örneklerle yapılan çalışmalar hakkında bilgiler verilerek, öneriler sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilirlik, deri , deri el sanatları

ABSTRACT

Due to the increasing technology and product development with the fourth industrial revolution experienced today, traditional handcrafted arts have begun to disappear. Whereas, handicrafts is a cultural value that shows the structure of a society, including the climate and geographical location of the environment it is in. So much so that it transfers a lot of information such as the way of life and tastes of the society to future generations and sheds light on it.

On the other hand, the introduction of modern production technologies in the globalizing world causes the need for human and labor force to decrease, and thus to the emergence of very serious problems in the society such as unemployment. Wars and migrations threaten not only a region but the whole world. Due to the tendency towards cheap products, the whole world is at risk of turning into a garbage dump due to rapidly consumed and discarded goods. These products do not have an artistic value, nor do they reflect the cultural characteristics of the society. They have no economic value when they are used and discarded, and if they are left as waste in nature, they take a long time to decompose in nature and create environmental pollution. However, products that are made by hand and have artistic value become more valuable every day, and they become invaluable as they age. Crafts are therefore like gold; It could be said to be worth gold.

Leatherwork and leather handicrafts are the leading ones among our lost folk arts in Turkey. In Anatolia, which has been kneaded with the profession of leatherwork since ancient times, it is seen that those who work in leather handicrafts have decreased considerably. In this study, the concept of sustainability will be examined and suggestions will be presented by giving information about the studies made with some examples from the world in order to keep leather handicrafts alive.

Keywords: Sustainability, Leather, Leather Crafts

GİRİŞ

Günümüzde yaşanan 4. Sanayi devrimi ile artan teknoloji ve ürün gelişimi nedeniyle elle yapılan geleneksel sanatlar yok olmaya başlamıştır. Oysaki el sanatları, içinde bulunduğu ortamın iklim ve coğrafi konumu dahil olmak üzere bir toplumun yapısını gösteren kültürel bir değerdir. Öyle ki toplumun yaşayış biçimi ve zevkleri gibi birçok bilgiyi gelecek kuşaklara aktarmakta ve ışık tutmaktadır. Atalarımız kimdir, nereden geldik, nasıl yaşadılar gibi bilgileri bünyelerinde barındırırlar ve bu nedenle yapılan çalışmalarda incelenen eserler o toplum hakkında ciddi bilgiler vermektedir. Hatta el sanatlarıyla üretilmiş eserler müzelerde sergilenmekte ve büyük ekonomik değer taşımaktadırlar.

Öte yandan küreselleşen Dünya'da modern üretim teknolojilerinin devreye girmesi insan ve işgücüne olan ihtiyacın azalması, dolayısıyla işsizlik gibi toplumdaki çok ciddi sıkıntıların ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Savaşlar ve göçler yalnızca bir bölgeyi değil tüm Dünya'yı tehdit etmektedir. Ucuz ürüne yönelme nedeniyle tüm Dünya hızlı tüketilen ve atılan mallar nedeniyle çöplüğe dönme riski altındadır. Bu ürünlerin sanatsal bir değeri olmadığı gibi toplumun kültürel özelliklerini de yansıtmazlar. Kullanımları bitip atıldıklarında ekonomik hiçbir değeri yoktur ve doğaya atık olarak bırakılırlarsa doğada parçalanmaları da uzun zaman almakta ve çevre kirliliği yaratmaktadırlar. Oysaki elle yapılan ve sanatsal değer taşıyan ürünler her gün daha da değerlenirler ve bunlar eskidikçe paha biçilemez hale gelirler. El sanatları bu nedenle altın gibidir; altın değerindedir denebilir.

Türkiye'de kaybolan halk sanatlarımız arasında dericilik ve deri el sanatları önde gelmektedir. Antik çağlardan beri dericilik mesleğiyle yoğrulmuş Anadolu'da günümüze gelindiğinde deri el sanatları konusunda çalışanların son derece azalmış olduğu görülmektedir. Hatta mesleği öğretebilecek eski ustalar kalmadığı için halk eğitim merkezleri bu işi bilenler arasında kurs verebilecek düzeyde olanların, ustalık belgesi bile olmaksızın eğitmenlik yapmasına fırsat tanımaktadırlar. Ülkemizde dört yıllık eğitim veren Deri Mühendisliği bölümü ise sadece Ege Üniversitesinde bulunmaktadır ve bu bölümünde gün geçtikçe azalan öğrenci sayısı nedeniyle kapanma tehlikesi altındadır. Binlerce yıldır dericiliği bünyesinde barındıran Anadolu toprakları için Deri Mühendisliği bölümünün kapanması Türk dericiliği adına yaşanan bir çınara vurulmuş balta niteliğindedir. Türkiye'de dericiliğin geliştirilmesi ve sürdürülebilirliği için üniversite-sanayi- sanatçı (usta) işbirliği yapılarak Türk Dericiliğinin Dünya'ya açılması gereklidir.

İnsanların farklı olma tutkusu, güzel yaşama ve mutlu olma arzusu her bireyde mevcuttur. Teknoloji ve küreselleşme insanları belli oranda sıradanlaştırırsa da bu grup içinden ekonomik olarak iyi durumda olanlar her zaman için özel ürünleri tercih ederek alacaklardır ve işte bu noktada deri el sanatlarında bir niş pazar fırsatı bulunmaktadır.

Türkiye dünya standartlarında deri üretirken hak ettiği marka değerine ulaşamamaktadır. Ülkemizde büyük markalara fason iş yapan kuruluşların olması ancak bir marka olamamızın nedenleri irdelenmelidir. Bu çalışmada Dünya'da söz sahibi olmuş bir markanın kendi el sanatlarını yaşatmak adına neler yaptığına da değinilecektir.

Türkiye 'de deri el sanatlarında sürdürülebilirliği sağlamak için genç nesillerin bu işi yapmalarını sağlamak teşvik edilmelidir ve bu amaçla bu işlerin cazip yönlerini ortaya çıkarmak gerekmektedir. Bu çalışmada sürdürülebilirlik konusu anlatılırken deri el sanatlarında sürdürülebilirliğin sağlanması için öneriler sunulacaktır.

Sürdürülebilirlik

Sürdürülebilirlik kavramı genel anlamıyla belirsiz bir süre boyunca bir durum veya sürecin sürdürülebilirlik kapasitesini ifade eder (WordNet, 2008).

Sürdürülebilir üretim ve tüketim gelecek kuşakların da gereksinimlerini karşılama olanaklarında herhangi bir zarara neden olmaksızın, temel ihtiyaçları karşılayan ve yaşam kalitesini yükselten ürün ve hizmetlerin kullanımı sırasında doğal kaynak tüketimini, toksik maddelerin, atık ve kirleticilerin emisyonlarını en aza indirmek şeklinde tanımlanmaktadır (Ofstad, 1994).

Bir üretim yönteminin sürdürülebilir olması için;

- 1- Çevresel açıdan sürdürülebilir
- 2- Üretim teknik ve ekonomik açıdan uygulanabilir
- 3- Sosyal yönden kabul edilebilir olmasına bağlıdır.

Azapagic ve Perdan, 2000' a göre sürdürülebilir üretim ekonomik sosyal ve çevre boyutlarının kesişim noktasındadır. Tüm bu faktörler birbiriyle direkt ilişki içerisinde olup karşılıklı olarak birbirini etkilemekte ve desteklenmektedirler (Şekil 1).



Şekil 1. Sürdürülebilir üretim

1- Çevresel Açıdan Sürdürülebilirlik (Ekolojik Deri)

Deri el sanatlarının temel malzemesi olan derinin çevresel açıdan irdelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sürdürülebilir deri üretimi için, ekolojik deri kavramı ortaya çıkmaktadır. Ekolojik deri ham deriden mamul hale gelinceye kadar ki tüm işlem aşamalarında çevre gözetilerek üretilmiş, kullanım aşamasında kullanıcıya zarar vermeyen ve kullanıldıktan sonra atılacak ürünün çevreye zararsız ürünlere dönüşebilen ürün demektir.

Mamul hale gelmiş derilerde yaşanan güncel sorunlar; mamul deride formaldehit sorunu, Cr(VI) sorunu, ftalatlar, yasaklı arilaminler, biyosidler vb. sayılabilir. Bu maddelerin deride bulunma yasal sınırları çeşitli kuruluşlarca bildirilmiştir (Bayramoğlu,2012).

2- Teknik ve Ekonomik Açıdan Uygulanabilir Üretim

Tasarımlarda teknik ve ekonomik açıdan uygulanabilir bir üretim yapmak istiyorsak özetle;

- Kültürümüzü korumak
- Çevreyi korumak
- Ekonomik kazanç elde etmek yapmamız gereken işlerdir.

Anadolu topraklarında çok zengin bir kültürel miras olduğu ve ayrıca yüzyıllar boyu deri işlemeciliğinin bu topraklarda yaşatıldığı tüm Dünya'ca bilinmektedir. Genel olarak ülkemize gelen turistler alıcı olarak geldiklerinde üç amaçla geldikleri bilinmektedir;

- 1- Halı-kilim
- 2- Altın
- 3- Deri giysi ve eşyalar

Bu nedenle özellikle turistik bölgelerde bu ürünlerin satışının yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak son yıllarda dövizin hızlı yükselişi ülkemize daha düşük gelirli turistlerin gelmesine olanak vermiştir. Bu durumda yüksek gelir seviyeli turistler düşük gelirli yurttaşlarıyla aynı mekanda olmak istememekte ve başka ülkeleri tercih ederken alt gelir seviyesindeki turistlerin ülkemize gelmesi yukarıda bahsedilen ürünlerde de ne yazık ki satışların düşmesine neden olduğu düşünülmektedir. Ayrıca yaşadığımız pandemi koşullarında turistler ülkemizi güvenli bulmadıkları için de gelmemektedirler. Örneğin geçmiş yıllarda Kuşadası'na çok fazla Alman turist gelirken günümüzde artık bu turistleri görmek mümkün olamamaktadır.

Teknik olarak bakıldığında, Türk deri sanayi dünya çapında kalitesiyle deri el sanatlarında kullanabileceğimiz her çeşit deri üretme kapasitesi ve özelliğine sahiptir. Türk dericiliğinden bahsederken Ahi Evran-ı Veli hazretlerinden de bahsetmek gerekmektedir. Ahi Evran-ı Veli ahilik teşkilatının kurucusu ve piridir. Sadece Türkler için değil tüm insanlık için sosyal, iktisadi ve siyasi bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun yönetim felsefesine ahilik egemen olmuş padişahlar ahilik terbiyesi almış, ahi ünvanını taşımışlardır. Ahi Evran-ı Veli Dericilik hakkında şöyle demiştir: Dericilik bir zanaat olması yanında bir sanattır. Sanatların en yücesidir çünkü sabır gerektirir. Böyle bir zihniyetle bugüne taşınmış dericiliğimiz bize çok sağlam temellerle gelmiştir ve güçlü yönlerimizden biridir.

Türkiye'nin konumu da oldukça avantajlıdır. Şöyle ki ticari açıdan bakıldığında ulaşım açısından mükemmel bir yere sahiptir.

Ülkemizin gerek bulunduğu konum, gerekse son derece kaliteli deri bulma şansı deri el sanatlarında çalışanlar için aslında büyük fırsat yaratmaktadır. Ancak ülkemizde neden marka olamadığımız irdelenmelidir. Kültürel değerlerinin korunması yönünde Fendi lüks markasının yaptığı bir proje çok anlamlıdır. İtalyan Fendi lüks markası El Ele isimli bir projede İtalya'nın farklı bölgesindeki atölyelerin kendi yorumlarıyla markanın Baguette çantalarını üretmelerini hedeflemiştir (World leather magazine, Ocak 2021). Bu şekilde hem kültürel değerlerini hem de markalarını Dünya'ya tanıtırken sanat eseri tadında katma değeri çok yüksek ürünler geliştirilmesini sağlamışlardır. Projede her çantadan 20 adet üretilebilir ve çantalarda atölyenin adı yeri ve altın harflerle Fendi'nin el ele logosu bulunmaktadır (Şekil 3).



Şekil 2. Fendi projesinde çantaların içinde bulunan kısım
 (<https://www.prestigeonline.com/id/style/fashion/fendi-launches-the-hand-in-hand-project/>).

Silvia Venturini Fendi kendi web sitelerinde şu şekilde bir bildirimde bulunmuştur. Düşüncesi örnek olması açısından cümleleri değiştirilmemiş ve kendi ifadesi ile alıntılanmıştır: "Her biri farklı bir İtalyan bölgesinden seçilmiş İtalyan zanaatkarlarla özel bir proje geliştiriyorum. İlk örnek Sonbahar/Kış 2020-2021 podyumunda tanıtılan deri Baget çanta. Bu tip çanta Toskana'da normalde küçük miktarlarda küçük deri eşyalar yapan bir adam tarafından yapılır. Her şeyi kendisi yapar. Bitkisel deriden yapılmıştır, çok doğaldır ve dikiş yoktur, sadece yapıştırılmıştır. Şimdi amacım, her İtalyan bölgesini keşfetmek ve bugün hala çalışan en iyi zanaatkarları seçmek ve ardından projeyi dünya çapında genişletmek."



Şekil 3. Fendi el ele projesinde yapılan ilk çanta ve dantelden yapılmış başka bir çanta örneği

3- Sosyal Yönden Kabul Edilebilir Olması

Deri sanayi orjinalinde gıda sanayi yan atığı deriyi ham madde olarak kullanması yönüyle, atık bir ürünün değerlendirilmesi adına çevresel açıdan önem taşımaktadır. Deri farklı teknoloji ve kimyasallar kullanılarak çok farklı özelliklerde kullanım alanı bulmakta ve bu da deriyi son derece değerli bir ham maddeye dönüştürmektedir. Bozulabilir formda bulunan doğal bir ham madde olan deri kaliteli bir işleniş ile katma değeri yüksek son derece lüks bir ürüne dönüşebilir. Deri sanayi emek yoğun bir sanayi olduğu gibi farklı tasarımlarda da derinin kullanımıyla birçok insana iş kapısı açmaktadır. Ayrıca yan sanayi dallarının da gelişmesine olanak sağlamaktadır (ör- bitkisel tanen üretimi).

Deriden elle yapılan ve sanatsal değer taşıyan ürünler, makine ile seri üretimi yapılmış ürünler gibi değillerdir. Bu ürünler zaman karşısında her gün daha da değerlenirler ve bunlar eskidikçe paha biçilemez hale gelirler. El sanatları bu nedenle altın gibidir; altın değerindedir denebilir.

El sanatları, içinde bulunduğu ortamın iklim ve coğrafi konumu dahil olmak üzere bir toplumun yapısını gösteren kültürel bir değerdir ve bu şekilde el sanatlarıyla üretilmiş eserler müzelerde sergilenmekte ve büyük ekonomik değer taşımaktadır. İşin diğer bir boyutu da müze ziyaretlerinde insanların yaşam kalitesini artıracak serotonin hormonunun arttığı söylenmekte hatta Kanada 'da doktorlar reçetelerine müze ziyaretini yazmaktadırlar. Bu konuda çıkan haberde Doktor Helene Boyer'in, "Bu konuda yapılan birçok çalışmada, sıkça müzeye giden, sanat eserleriyle ilgilenen kişilerin hastalıklarının olumsuz taraflarını unutarak, moral bulduklarını ve tedavilerinde daha iyi sonuçlar elde edilmesinin sağlandığını fark ettik" dediği bildirilmiştir (<https://tr.euronews.com/2018/10/26/dunya-da-bir-ilk-kanada-da-doktorlar-hastalarna-artik-muze-ziyareti-icin-recete-yazacak>).

SONUÇ

Ülkemizde deri el sanatları konusunda çalışan eski ustalarla konuşulduğunda bu iş için yetiştirecek eleman bulunamadığı, gençlerin bu işi yapmak istemediği, kazanç durumlarının yeterli olmadığı gibi söylemlerle karşılaşılmaktadır. El ile yapılan zanaatlarda beceri kazanmak zaman almaktadır ve bu konuda belli süreler sabır gerektirmektedir. Geçmiş dönemde Yasemin Akbulut tarafından oluşturulmuş İşleyen Eller Milenyum Atölyesi facebook söyleşilerinde bir usta Hollanda'dan kendisine mesleğini öğrenmek üzere öğrenciler geldiğini ve onlara eğitim verdiğini bildirmiştir. Ne yazık ki bizim kültürel değerlerimiz başka ülkeler tarafından öğrenilip modernize edilip uygulanmakta ve biz de ise bu değerler unutulup gitmektedir. Oysa ki devlet desteği ile bu ustalar belki halk eğitimlerinde yeni nesile bilgi ve becerilerini öğretebilir. Bu konuda özellikle tecrübeli ustalara daha iyi imkanlar sunularak bu işi öğretmeleri sağlanabilir. Zanaatkarlara değer verilmesi Fendi marka örneğinde olduğu gibi bu insanların bulunması ve tanıtılması hem marka hem de ülkenin kültürel değerlerinin yaşatılması adına güzel fırsatlar yaratabilir.

Deri el sanatlarıyla uğraşanların bu işe teşvik edilmesi için yapılan ürünlerin kıymetinde satılması önemlidir. Ülke olarak içinde bulunduğumuz zengin coğrafyada geçmişimize sahip çıkmak, korumak ve yaşatmak gerekmektedir. Örneğin parşömen derinin anavatanının Bergama olduğu bilinmesine rağmen parşömen konusunda yapılan çalışmalar yetersiz kalmaktadır. Özellikle kültür bakanlığından bu konuda destek alınabilirse projelerle parşömen yapımı ve el sanatlarında farklı amaçlarla kullanımı konusunda çalışmalar yapılabilir. Tübitak bilim söyleşileri kapsamında 2019 yılında Söke 100. Yıl Atatürk Ortaokulu'nda öğrencilere parşömenin hikayesi anlatılırken öğrencilerin de tarihi olayı tiyatral şekilde sergilemesiyle güzel bir olay gerçekleştirilmiştir. Bu gibi faaliyetler çoğaltılarak çocukların konu hakkında farkındalığı sağlanabilir.



Şekil 4. Söke 100.yıl Atatürk ortaokulu söyleşi ve tiyatro gösterisi (<https://egeajans.ege.edu.tr/?p=12208>)

Ülkemizin sahip olduğu kültürel değerler kullanılarak farklı zanaatlar harmanlanıp ürün farklılaştırma yapılarak modernize edilebilir. Bu şekilde katma değeri çok yüksek orijinal ürünler geliştirilebilir. Örneğin 2017 yılında düzenlediğimiz deri el sanatları çalıştayında tasarımcı Cem Varsoy tarafından deriden elle işlemeli bir kilim yapılmıştır ve hatta bu çalışmanın makalesi de 2019 yılında Maltepe Üniversitesinde gerçekleşen kongrede sunulmuştur (Varsoy ve Bayramoğlu, 2019).



Şekil 5. Deri Kilim (Tasarım ve uygulama: Cem Varsoy)

Gerek milli değerlerimizin tanıtılması gerek bunların yaşatılması ve yeni nesillere iletilmesi adına 2017 yılında bir deri el sanatları çalıştayı gerçekleştirdik ve burada ürettiğimiz ürünleri uluslararası ve ulusal çeşitli platformlarda sunduk.

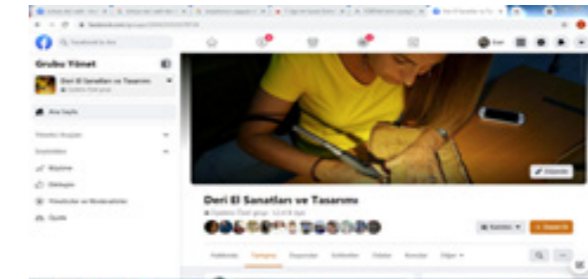


Şekil 6. Uğur Okulları Örnek Köy Kampüsünde düzenlenen Anadolu'nun yaşayan efsaneleri temalı deri el sanatları sergisi

Özellikle bir sergi de lisede açtık (<https://www.egopolitik.com/anadolu-nun-yasayan-efsaneleri/47571/>) ve böyle sergilerin açılmasının farkındalık yaratılması ve bu işin çocuklar ve gençler tarafından bilinmesi ve yaşatılması adına önemli olabileceğine inanıyoruz.

Ege Üniversitesinde Mühendislik Fakültesi Deri Mühendisliği bölümünde topluma hizmet uygulamaları dersi kapsamında halk eğitimle işbirliği yaparak deri el sanatlarıyla ilgili kurs ve faaliyetler düzenledik ve yine deri mühendisliği bölümünde öğrencilere deri el sanatlarını tanıtmak için deri el sanatları seçmeli dersi açtık.

Sosyal medyada Deri El Sanatları ve Tasarımı grubumuzda 12400'ü aşkın üye bulunmaktadır ve bu sayı bize deri el sanatlarına olan ilgiyi göstermektedir.



Şekil 7. Sosyal medyada deri grubumuzun kapak sayfası

Özellikle deri işlentilerini öğrenmek isteyen sanatçı ve eğitimcilerin talebiyle Ege Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi (EGESEM) bünyesinde 60 saatlik Deri Teknolojisi eğitimi sertifika programı düzenlenmiş ve kursiyerler başarıyla sertifikalarını almışlardır.



Şekil 8. Egesem bünyesinde Deri Teknolojisi sertifikası alan kursiyerlerimiz ve çalışmalardan görüntüler

Ata mesleğimiz olan dericiliğimize sahip çıkmak, korumak ve yaşatmak adına özverili çalışmalarımıza devam etmeyi düşünmekteyiz. Deri el sanatlarının yaşaması ve yaşatılması için bu tarz çalışmaların önem taşıdığına inanmaktayız. Bu çalışmanın da yer aldığı ve düzenleme kurulu başkanlığını Doç. Dr. Tamer Aslan'ın yaptığı UAGESSS -OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü Uluslararası Sempozyum ve Sergi başlığı altında Anadolu'nun Geleneksel El Sanatları "Sanatçı ve Zanaatkar Buluşması" sempozyumunun da yine bu amaçla yapılan çalışmalar için güzel bir örnek teşkil ettiğini düşünmekteyiz.



Şekil 9. UAGESSS Sempozyumu

Pandemi koşullarında online olarak gerçekleştirilen bu sergi ve sempozyum farklı alanlarda çalışan ve geleneksel el sanatlarını yaşatmaya çalışan akademisyen, usta ve sanatçıları bir araya toplayan ilk yazılı kaynak oluşturması nedeniyle de önemlidir.

KAYNAKÇA

- WordNet., (2008). "Sustainability". Dictionary.com. Princeton University. <http://dictionary.reference.com/browse/sustainability> (Erişim Tarihi: 25.10.2008).
- Ofstad, S., (1994), Sustainable Production and Consumption, Sustainable Materials Management: Sustainable Consumption and production and Production: European Union Policy, <http://www.epa.gov/oswer/international/factsheets/200810sustainable-consumption-and-production.htm> (Erişim tarihi: 27.04.2010).
- Azapagic A, Perdan S (2000) Indicators of sustainable development for industry: a general framework. Trans Inst Chem Eng 78B:244–246
- Bayramoğlu E., (2012), Deri İşletmelerinde Çevre Sorunları ve Sürdürülebilir Üretim, İşletme ve Çevre, Kriter Yayınları
- Worldleather magazine, january 2021, https://issuu.com/worldtradespublishing/docs/wl_jj21, erişim tarihi: 05.09.2021
- <https://www.prestigeonline.com/id/style/fashion/fendi-launches-the-hand-in-hand-project/>, (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- <https://www.evrensel.net/haber/364378/kanadada-doktorlar-receteye-ucretsiz-muze-ziyareti-yazabilecek>(Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- (<https://egeajans.ege.edu.tr/?p=12208>) (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Varsoy C., Bayramoğlu E.E., (2019), Product Differentiation In Marketing: From Traditional To Modernity, Proceedings of the International Congress on Business and Marketing, Maltepe University, Istanbul, 13.06.2019-14.06.2019
- (<https://www.egepolitik.com/anadolu-nun-yasayan-efsaneleri/47571/>) (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

**DERİ İŞLEME SANATI / ZANAATI ÖRNEKLEMİNDE:
SANATIN USTALARI & USTALARIN SANATI**
IN THE SAMPLE OF LEATHER PROCESSING ART / CRAFT:
MASTERS OF THE ART & ART OF THE MASTERS

Tamer ASLAN

Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü
taslan@omu.edu.tr (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Estetikleriyle büyüleyen, teknik ve yöntemleriyle hayrete düşüren sanat ve zanaatın ilk temsilleri olan antik eserler, ilk insanlığın günlük yaşamlarının ya da çok özel ritüellerinin kanıtı olarak bizi çok eskilere götürür. Gerekçeleri 'yaşamak, hayatta kalmak, aç kalmamak, barınmak, giyinmek, savaşmak, korku veya sevgi' her ne olursa olsun "önceki" insanın bireysel veya kitlesel ihtiyaçları gereği üretimlerinden kalan miraslarıdır.

Geçmişteki ustaların el emeği, şimdinin sanat eseri kabul edilen bu bulguların köklü izleri, gelenekselin reddi anlayışına inatla her dönemin çağdaş fikirleri ve yöntemleri üzerinde etkisini sürdürmüştür. Çağın – tekniğin – kültürün – düşüncelerin - ihtiyaçların değişim ve gelişimiyle karakterize olan sanat ve zanaat, kuşkusuz gelecekteki değişimlere de uyum sağlamış ancak; özünü kaybetmeden yaratıcı insanın yaşam tarzının veya felsefesinin yansımaları olmaya devam edecektir.

Sanat ve zanaatın tanımını yapmak için literatür taraması yapıldığında, genel anlamda karşımıza çıkacak olan ilk terimler, sanat için "estetik", zanaat için "ustalık" gibi kavramlar olmuştur. Araştırmalar biraz daha derinleştirildiğinde varacağımız son noktayı kestirmek neredeyse imkânsız gibidir. Bazen çok keskin ifadelerle birbirlerinden ayrılan bu iki terim bazen de iç içe girmiş adeta birbirleri için olmazsa olmazı durumuna gelmiştir.

Eski yunan' da; sanatçılar diğer meslek erbaplarından farklı görülmez teknik ve yetenekleriyle değerlendirilirdi. Ressam ve yontucu(heykeltıraş) için kullanılan "banausos" kelimesi "el emeğiyle iş yapan" zanaatkâr – usta anlamına gelir ve küçümseyici tarz olarak da kullanılırdı. Sanat ve zanaat arasındaki bu ön yargılı ayırım ne yazık ki günümüzde de kullanılmaktadır.

Sanat ve sanatçının görevi; Aristo için (mimesis)doğanın taklidi, estetiğin bilimsel kurucusu Baumgarten için "tabiattaki madde ve ruh uyumundaki ahengi taklit etmek olmalıdır" derken; Alman filozof Hegel ise sanatın güzelliğini tabiatın güzelliğinin üzerinde tutmaktadır. Ancak tüm bu filozofların birleştiği ortak nokta ise; mesleğin düzen ve kurallarıdır. Bunun adı da "ustalık" tır.

Bu çalışmada sanat ve zanaat ile sanatçı ve usta arasındaki ayırımın nedenleri, örneklem olarak deri işleme sanatı/zanaatı üzerinden incelenip, sanat ve zanaat ile sanatçı ve usta ayırımının günümüzde geldiği durum analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zanaat, Çağdaş Sanat, El Sanatları, Deri işleme

ABSTRACT

Ancient artifacts which are the first representations of art and craft that fascinate and astonish us with their aesthetics, techniques and methods. They take us back to ancient times as evidence of the daily lives of the first humanity or very special rituals. The reasons for their construction; to live, to survive, to not starve, to take shelter, to dress, to fight, fear or love; whatever the name and reason may be, they are the legacies of the "previous" human beings from their production due to their individual or mass needs.

The handiwork of the masters of the past and the deep-rooted traces of these findings which are considered works of art today, persistently continued to influence the contemporary ideas and methods of every period in spite of the rejection of the traditional. Art and craft, which is characterized by the change and development of age, technique, culture, thought, needs will undoubtedly adapt to future changes, but; will continue to be the reflections of the creative person's lifestyle or philosophy without losing its essence.

When a literature review is made to define art and craft, the first terms that will appear in general terms will be concepts such as "aesthetics" for art and "mastery" for crafts. It is almost impossible to predict the final point we will reach when the researches are a little deeper. These two terms, which are sometimes separated from each other with very sharp expressions, have sometimes become intertwined, almost becoming indispensable for each other.

In ancient Greece; artists are not seen as different from other professionals and judged by their indistinguishable techniques and abilities. The word "banausos", used for painter and sculptor (sculpturer), means "handicraftsman" and was also used as a condescending style. This biased distinction between art and craft is unfortunately still used today.

Art and the task of the artist; it is imitation of nature for Aristotle (mimesis). For the scientific founder of aesthetics, Baumgarten, it's as he said "it should imitate the harmony of matter and spirit in nature". On the other hand The German philosopher Hegel puts the beauty of art above the beauty of nature. However, the common point of all these philosophers is; the rules and regulations of the profession. This is called "mastery".

In this study, the reasons for the distinction between art and craft, artist and master will be examined through the leather crafting/art as an example, and the current situation of the distinction between art and craft, artist and master will be analyzed.

Keywords: Art, Craft, Contemporary Art, Craft, Leather Processing

GİRİŞ

'Sanatçı Usta' veya 'Usta Sanatçı'; birçok alanda karşımıza çıkabilecek, elle veya gelişen teknolojinin etkisinde üretimler yapanlar için kullanılan tanımlamalardır. Kişinin veya grubun tecrübelerini veya mesleki becerilerini tarif eden takdir, beğeni, övgü, onay, tebrik gibi duygu yüklü ifadelerin öznesidirler. En dikkat çekici olan ise bu övgüleri yapanlar 'otorite' veya 'sıradan' kişiler olabilirler. Her iki tanımlamaya bakıldığında sanatçı ve ustaya dair yapılan işten ötürü bir yüceltme vurgusunun yapıldığı, bunu yaparken de; beğeni, haz, zevk gibi estetik bir tavırla "güzel" olanı dolayısıyla "değerli" olanın vurgulandığı görülür. Öyleyse buradan varılacak nokta, hangi sıfat veya tanımlama (Sanatçı Usta - Usta Sanatçı) kullanılırsa kullanılsın 'yapılan iş(ler)' ve 'iş yapan kişi(ler)' değerlidir.

Ancak burada şuna da dikkat çekmek gerekmektedir. Konuya sadece sanat çerçevesinden bakacak olursak, sanat eseri yalnızca 'güzel' olan olmayabilir. Çünkü sanat 'çirkin' olanı da yeniden betimleme gücünü kendinde bulmaktadır. Bu da yine beraberinde günümüz sanat anlayışını / yaklaşımlarını geçmişle yüzleşme veya çatışma durumlarına getirebilmektedir. Sanata çağdaş yaklaşımlar adı altında yapılan yeni çalışmalar sanatın kutsalı olan yetenek, beceri, estetik olarak nitelendirilen ustalık ruhuna aykırı düşebilmektedir. Hazır nesnelere, dijitalleşme veya ben yaptım oldu anlayışı ne yazık ki sanatın zarafetine, inceliğine zarar verebilmektedir. Bunu yaparken de aslında eksik kalan taraf, ısrarla görmezden gelinen geleneksele ve gelenekten gelen sanatlara layık görülen 'ustalık' beratıdır.

Sanatın herkes için olması anlayışına Featherstone (2005), "gündelik hayatın estetikleştirilmesi" demektedir. "Dada ile başlayıp "sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı yok etmeye" çalıştığını ve 1960 lı yıllarda Modernizme ve akademik kurumsallaşmaya tepki olarak çıkan Postmodern sanatın da aynı temeller üzerine inşa edildiğini söyler" (Aslan, T. & Eryılmaz, B.E., 2020).

AMAÇ VE YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeli kullanılmıştır. "Creswell (2007)'e göre durum çalışması; araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımıdır. Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir" (Subaşı & Okumuş, 2017).

Bu çalışmada, bütüncül tek durum deseni kullanılmıştır. Yıldırım & Şimşek (2013)' e göre, Bütüncül tek durum deseni, iyi formüle edilmiş bir kuramın, genel standartlara uymayan aykırı bir çalışmanın ya da daha önce kimsenin çalışmadığı veya çalışmadığı durumların incelenmesi durumunda kullanılabilir. Başka bir deyişle, tek durum deseninde, isimden de anlaşılacağı gibi tek bir analiz birimi (bir birey, bir kurum, bir program, bir okul, vb.) vardır (aktaran Sezer, 2019).

Araştırmanın çalışma grubu örneklemi, kendilerine 'deri işleme sanatçısı' ve ' deri işleme zanaatkarı' olarak tanımlananlar oluşturmaktadır. Veri toplama süreci olarak kullanılan kaynaklar; dokümanlar, görüşmeler, sosyal medya (internet) kayıtları, direk gözlemler, sözlü/görüntülü iletişim ve deri/kösele çalışmalarıdır.

BULGULAR VE YORUM

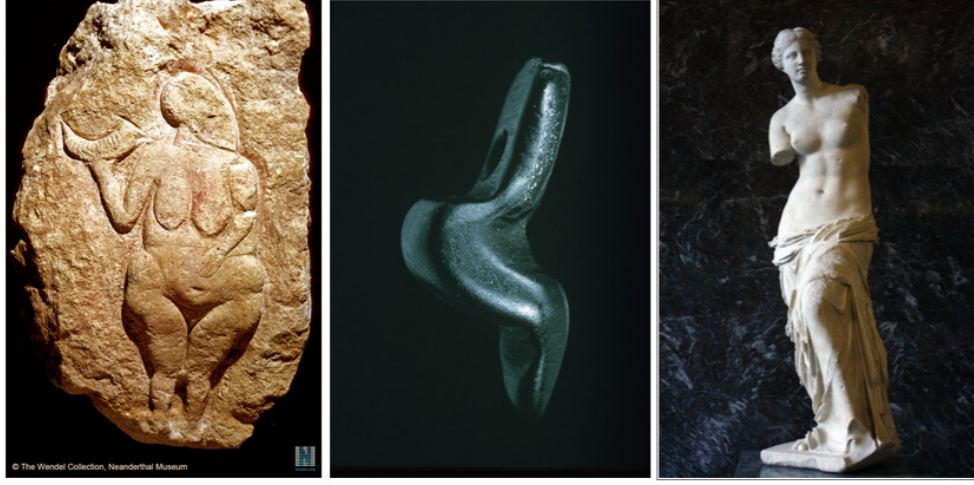
1. Günümüzün sanat eseri olarak kabul gören ilk insanın yaptığı çalışmalar gerekçeleri her ne olursa olsun "önceki" insanın bireysel veya kitlesel ihtiyaçları gereği üretimlerinden kalan miraslarıdır.
2. Sanat ve zanaatta kopyalama/taklit/tekrar/sahiplenme hep olmuştur ve dijital çağ bunu kolay kılmıştır.

3. Yaratıcılık adı altında 'sahiplenme' geleneksel özgünlük kavramlarına meydan okumak için kullanılmıştır.
4. Deri işleme sanat/zanaatı popüler bir şekilde gündemini korumakta ve üretimlerde kullanılan yeni teknoloji ile geleneksel yöntemler arasındaki bağı koruyarak varlığını sürdürmektedir.
5. Dijital boyutta (internet) aracılığıyla yapılan paylaşımlar, uluslararası düzeyde bireyler veya gruplar arasında iletişimi, bilgi ve beceri paylaşımını destekler mahiyettedir.
6. Bu paylaşımlara dair yapılan gözlemlerde, eskiden olduğu gibi yine 'usta - çırak' ilişkisi aktif bir şekilde devam ettiği de gözlenmektedir.
7. Yine sosyal medya (internet) aracılığıyla yapılan çalışmaların desen, bilgi, yöntem gibi yöresel veya bölgesel boyutta geleneksel yöntemlerin kullanımındaki bilgi veya görsellerin paylaşımı evrensel boyutta farklı kültürel diyalogları, etkileşimleri güçlendirmekte; küresel boyutta ise ürünlerin veya kullanılan malzemelerin satın alınması veya el değiştirmesinde (mübadele) etkili olmaktadır.
8. Uygun çalışma şartlarının kolay sağlanabilmesi (evinin uygun bir yeri gibi) nedeniyle, hemen her yaş grubunda ve cinsiyet farkı olmaksızın kişilerin ilgisini çekmektedir.
9. Deri işlemler olarak yapılan ürünler incelendiğinde, 'ustalık' faktörünün dikkat çekici şekilde ön plana çıktığı gözlenmektedir.
10. Yaratıcılık, beceri ve motivasyon gibi kişisel yeteneklere; malzeme bilgisi, işçilik, teknik, desen bilgisi, tasarım, modelleme gibi yetileri de eklenmesi gerekmektedir. Yetenekler de öğrenme yoluyla geliştirilebilmektedir.
11. Tüm bunların ışığında genelden özele inildiğinde, eksik veya yanlış teknik bilgi, yetersiz alt yapıya gibi gerekçelerle yapılan üretimlerin kötü örneklerle sebebiyet verdiği görülmektedir.
12. Deri/kösele işlerle uğraşan, çalışmalar yapan kişiler için kullanılan sıfatlar 'usta', 'sanatçı', 'zanaatkar' olarak kullanılmaktadır.
13. Bu çalışmalar geleneksel yöntemlerle, tamamen el ile yapılan çalışmalar olmalıdır. Teknolojik herhangi bir unsur kullanılmamalıdır. Yapılan çalışmalar için 'tamamen el işçiliği' tanımı da buradan gelmektedir.
14. Çalışmanın ana konusunu oluşturan başlıkta bu anlayıştan doğmuştur. 'sanatı ustaları' mı? 'ustaların sanatı' mı?

Sanat – Sanatçı Eseri

Sanat ve sanatçının görevi; Aristo için (mimesis)tabiatın taklidi, estetiğin bilimsel kurucusu Baumgarten için ise tabiattaki madde ve ruh uyumundaki ahengi taklit etmektir. Her iki yaklaşımda da tabiatın üstünlüğü vurgulanıp sanatın başlangıcı olarak tabiatın taklit edilmesi işaret edilirken, Alman filozof Hegel ise sanatın güzelliğini tabiatın güzelliğinin üzerinde tutmaktadır. Ancak bu filozofların birleştiği ortak nokta ise; mesleğin düzen ve kurallarıdır. Bunun adı da "ustalık" tır. Ustalık ve sanatkar tanımlamaları Anadolu Türk Sanatının geleneklerinde ve birçok meslek gruplarında kullanılmıştır.

İlk insandan bu yana devam edegeldiği kabul edilen sanatın ve sanatçının(üretici) varlığı, günümüze kadar geçen süreçte değişen kimliği ile belki de en çok cevabının netleştirilmesi gereken "sanatçı" kimdir, "sanat eseri" nedir soruları olmaktadır. "Sanat olgusunun sürekli devinimi devam etse dahi sanat alanında tarih boyunca süre gelen birçok üslup ve biçim anlayışı, yapım teknikleri (örneğin taş yontusu) ve de sanat alanındaki birçok tema (örneğin bir kadının veya adamın portresi veyahut da bir hayvan betimlemesi) her daim geçerliğini korumakta ve günümüzde de halen uygulanmaktadır" (Sarı, 2018). (Resim 1-2-3)



Resim 1-2-3. Laussel Venüsü, Oyma, Gravettian Üst Paleolitik MÖ 15.000, Fransa Bordeaux Musee d'Aquitaine; Fotoğraf: Heinrich Wendel (© Wendel Koleksiyonu, Neandertal Müzesi; Monruz Venüsü, günümüzden 11 bin yıl öncesine, yani geç Üst Paleolitik döneme (ya da Epipaleolitik dönemin başına) tarihlenir. Venüs, 1991 yılında İsviçre'nin Monruz bölgesinde bir otoyol inşaatı sırasında bulunmuştur. Bu figür sadece 1,8 cm boyundadır. Stilize bir insan vücudunu gösteren figür, oltu taşından yapılmıştır Üst Paleolitik'in son yılları MÖ 10.000 (<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sanatta-venus/1427>); Venus de Milo, (Milos Venüsü) "Neuchâtel Venüsü" veya "Neuchâtel-Monruz Venüsü" olarak bilinir, antik Yunan heykelticiliğinin en ünlü eserlerinden biridir. MÖ 130 ile MÖ 100 yılları arasında yapılan heykelin Yunan aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit'i (Romalılar için ise Venüs) betimlediği düşünülür (<http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-of-monruz.htm>)

Estetikleriyle büyüleyen, yapıtlarındaki teknik ve yöntemleriyle bizleri hayrete düşüren sanat ve zanaatın ilk temsilleri olan antik eserler, ilk insanlığın günlük yaşamlarının ya da çok özel ritüellerinin kanıtı olarak "önceki" insanın ustalık gerektiren üretimlerinden kalan miraslardır.

Geçmişteki ustaların el emeği, şimdinin sanat eseri kabul edilen bu bulguların köklü izleri, gelenekselin reddi anlayışına inatla her dönemin çağdaş fikirleri ve yöntemleri üzerinde etkisini sürdürmekteyken, modern veya çağdaş sanat ve sanatçıyı da sorguların duruma getirmektedir. (Resim 4-5-6)



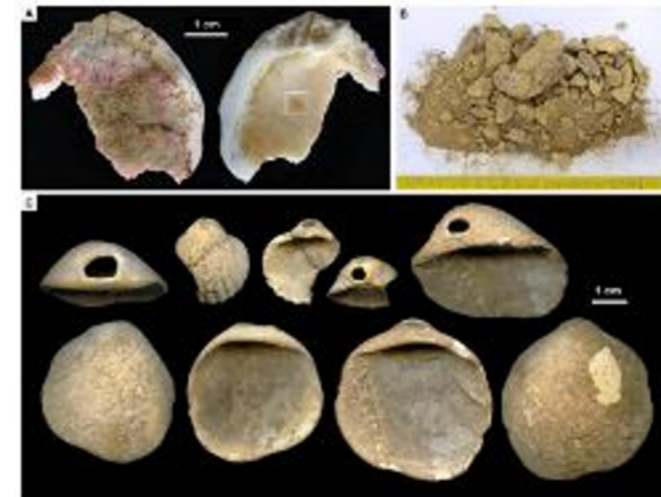
Resim 4-5-6. Atina Fısıldayan Şehzade Heykeli- 2021 Giresun/ Çavuşlu beldesi; Türkiye/ Akşehir'de "Ya tutarsa" denilerek yapılmış olan Nasreddin Hoca heykeli. 2016'lı yıllar; Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) heykeli. "Zeus'un kızı Persephone'nin Hades (Plüto) tarafından kaçırılması." Galleria Borghese, Roma. <https://mobile.twitter.com/rfguzel/status/1395719514961195008>

İspanya'da, nesilleri yaklaşık 40.000 yıl önce tükenen Neandertaller tarafından yapılmış 65.000 yıllık şimdikiye kadar bilinen en eski mağara resimleri bulundu. (Resim 7)



Resim 7. Neandertal Mağara Sanatı
 Kırmızı scalariform işaret, La Pasiega galeri C, salon XI paneli 78
 D. L. Hoffmann et al. Science 2018;359:912-915

"Sembolik maddi kültürün ortaya çıkışı, türümüzün evriminde bir eşiji temsil eder. Yaklaşık 40 bin yıl önce, mağara sanatı, yontulmuş figürler, süslü kemik aletler ve kemik, diş, fildişi, deniz kabuğu veya taştan yapılmış takılar (Resim 8). Araştırmacılar, eğer Neandertaller bugün hala hayatta olsaydı, karmaşık sanat ve teknoloji geliştirmeye devam edebileceklerini söylüyorlar" (Hoffmann et al.,2018). Gelenekselin devamı niteliğinde olan bu mücevherimsi çalışmalara günümüzde rastlamak hala mümkündür.



Resim 8. Sembolik buluntular
 Dirk L. Hoffmann et al. Sci Adv 2018;4:eaar5255

Sanatın Diğer Yüzü Pastiş – Temellük – Kitsch

Sözlük anlamlarıyla bakacak olursak; 'pastiş' seçkin bir sanat eserinin taklidi, 'temellük' bir şeyi kendine mal etme anlamlarına gelmektedir. Kitsch ise genellikle var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılan "sanat terimi"dir.

Yukarıdaki paragrafta sanat ve sanatçının görevinden bahsedil. İlk bakışta sanatın başlangıcının doğanın taklidi (mimesis) olarak görülse de, sanat ve sanatçı da kendini tekrarlamış, bir öncekini veya çağdaşını taklit etmiştir. Buna 'esilenme' veya 'etkisinde kalma' denildiği de olmaktadır. Özünde 'yeni eser' yaratmak olan bu yaklaşımlar, sanatın tarihinde mimes – imitasyon – tekrarlama – dönüşüm - derleme gibi farklı isimlerde yer almaktadır.

Eski yunan' da; sanatçılar diğer meslek erbaplarından farklı görülmez teknik ve yetenekleriyle değerlendirilirdi. Ressam ve yontucu(heykeltıraş) için kullanılan "banausos" kelimesi "el emeğiyle iş yapan" zanaatkar – usta anlamına gelir ve küçümseyici tarz olarak da kullanılırdı. Ancak burada herkes tarafından kabul edilen durum ise "ustalık" denilen mesleğin düzen ve kurallarıydı. İtalyan Rönesans'ı sırasında, Neoklasizm ve on dokuzuncu yüzyılda yapılan taklit veya mimes, herkesin çaba göstermesi gereken bir amaç olarak görülür ve büyük takdir edilirdi. Günümüz sanat eğitiminde de aynı yöntem ile öğrencilere "reprodüksiyon" çalışmaları yaptırılmaktadır. Bunun amacı, iyi taklit etmedeki ustalıktan daha çok 'usta sanatçıların yöntemlerini öğrenme, çözümlenme yapma ve yorumlama yeteneğinin de gelişmesine katkı sağlayacak olmasıdır. İyi sanatçı olmanın yolu buradan geçmektedir. Yani aynı zamanda 'usta olmak' - 'ustalaşmak' - 'ustanın izinden gitmek' te bu yöntemlerle anlam kazanmaktadır. Çalışmamıza konu olan 'usta sanatçı' veya 'sanatçı usta' tanımları kişinin veya grubun tecrübelerini veya mesleki becerilerini tarif eden takdir, beğeni, övgü, onay, tebrik gibi duyguyu yüklü ifadelerdir ve 'yapılan iş(ler)' usta işi ve 'iş yapan kişi(ler)' değerli ustalardır. TDK ya göre 'bilim ve sanat alanında üstün bilgisi ve yeteneği olan kimse' tanımıyla; mesleğinde "Üstat" olma durumu da tam olarak bunu ifade etmektedir.

Gelenekselin Reddi, Yeni Özgünlük

"The art of appropriation" (Sahiplenme) başlığıyla Oscar Schwartz (2018) tarafından kaleme alınan "İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün bir sergisinde yer alan resimler, Alice Springs yakınlarındaki Central Desert bölgesinden Aborijin sanatçıların eserlerine güçlü bir benzerlik taşıdığı için tartışmalara neden oldu" makalesinde, "Sanatçılar, özellikle de bu imgeler veya stiller başka bir kültürün kutsal tarihine bağlıyken, kendilerine ait olmayan imgeler veya stiller kullanmalı mı" sorusuna cevap aranmıştır. (Resim 9-10)



Resim 9-10. "Marrapinti", Naata Nungurrayi (Emiko Josuka, 2016); "The Veil Paintings", Damien Hirst, solo exhibition, Gagosian LA, United States, 2018

"Kopyalama ve taklit, binlerce yıldır birçok kültürde sanatsal pratiğin merkezinde yer alırken, yaratıcı bir teknik olarak sahiplenme, 20. yüzyılın başlarında avangard modernist hareketlerde öne çıktı. Pablo Picasso ve Georges Braque gibi kübistler, kolaj ve pastiş resimlerinde temellük kullandılar, genellikle gazetelerden resimleri kaldırarak işlerine dahil ettiler. Marcel Duchamp, imzalı, ters çevrilmiş ve bir kaide üzerine yerleştirilmiş kötü şöhretli Çeşmesi pisuar gibi gerçek hayattan alınan ve sanat olarak sunulan nesnelere olan hazır ürünleriyle pratiği daha da geliştirdi. Bu sanatçılar, geleneksel özgünlük kavramlarına meydan okumak için sahiplenmeyi kullandılar ve genellikle sanata, sınırları aşan fikirlerin sonuç vermeden keşfedilebileceği, etik açıdan ağırlıksız bir alan olarak yaklaştılar." (<https://ethics.org.au/the-art-of-appropriation/>)



The art of appropriation "Sahiplenme sanatı, 1950'lerde Andy Warhol ve Jasper Johns gibi pop sanatçılar* ve daha sonra 1980'lerde Jeff Koons (Resim 11) ve Sherrie Levine (resim 12) tarafından daha da geliştirildi. Bu sanatçılar, sahiplenmeyi geleneksel özgünlük kavramlarına meydan okumak için kullandılar ve genellikle sanata, sınırları aşan fikirlerin sonuç vermeden keşfedilebileceği, etik açıdan ağırlıksız bir alan olarak yaklaştılar. Yaratıcı uygulama olarak sahiplenmenin daha yeni bir savunucusu, sanatta temellük etmeyi savunan 'Unoriginal Genius' (Özgün Olmayan Deha) adlı bir kitap yazan şair Kenneth Goldsmith'tir. Dijital çağımızda bilgiye erişimin gerçekten orijinal olmayı imkansız hale getirdiğini, böyle bir ortamda sanatçının rolü, özgür ve açık fikir alışverişini benimsemek ve bir estetik ya da üslubun tekil mülkiyeti kavramlarını terk etmesi gerektiğini" savunur. (Schwartz, 2018).

Pop Sanat* "Sahiplenme , mevcut görüntü ve nesnelerin (hazır nesne) kasıtlı olarak ödünç alınması, kopyalanması ve değiştirilmesidir. Binlerce yıldır sanatçılar tarafından kullanılan bir strateji, 20. yüzyılın ortalarında tüketiciliğin yükselişi ve dergilerden televizyona kitle iletişim araçları aracılığıyla görüntülerin çoğalmasıyla yeni bir önem kazanmıştır. Bunu yaparken, zamanlarının fikirlerini, arzularını ve kültürel eğilimlerini hem yansıttılar hem de eleştirdiler. Andy Warhol'un belirttiği gibi, "Pop sanatçıları, sokakta yürüyen herkesin bir saniyede tanıyacağı resimler yaptı: çizgi romanlar, piknik masaları, erkek pantolonları, ünlüler, buzdolapları, kola şişeleri." Bugün, popüler kültürün öğelerini benimsemek, örneklemek ve yeniden karıştırmak pek çok farklı ortamda çalışan sanatçılar için yaygın bir uygulamadır, ancak bu tür stratejiler özgünlük ve yazarlık kavramlarına meydan okumaya ve sanatçı olmanın ne anlama geldiğinin sınırlarını zorlamaya devam ediyor."

Rogers v. Koons



Art Rogers - "Puppies"



Jeff Koons - "String of Puppies"

United Features Syndicate v. Koons



Jim Davis - "Odie"



Jeff Koons - "Wild Boy and Puppy"

Resim 11. Jeff Koons, String of Puppies / Wild Boy and Puppy
<https://www.owe.com/resources/legalities/30-jeff-koons-copyright-infringement/>

Jeff Koons aşına olmayanlar için, özellikle büyük boyutlu eserlerde kitsch görüntü kullanımıyla tanınan Amerikalı bir çağdaş sanatçıdır. Koons bir sahiplenme sanatçısıdır—çağdaş kültür hakkında yorum yapmak için önceden var olan görüntüleri kullanır. (<https://www.owe.com/resources/legalities/30-jeff-koons-copyright-infringement/>)

"Levine, geleneksel sanat tarihi fikirlerini altüst ettiği kadar, ya gerçek eserlere görsel göndermeler yaparak ya da belirli ya da tarihi başlıkları ya da konuları geçmişe gönderme olarak yeniden kullanarak aynı zamanda seleflerinin eserlerinden yararlanan (Resim 12) sanatçıların yüzyıllarının da bir parçasıdır. Levine'in çalışmaları, günümüzün dijital yeniden üreme, dağıtım ve örnekleme modları etrafındaki tartışmaların çoğunu öngören, büyüyen bir görüntü kültürüyle rezonansa sahiptir." (Whitney Museum of American Art November 10, 2011–January 29, 2012)



Resim 12. Çeşme (Madonna), 1991. Dökme bronz, 15 x 15 1/2 x 25 inç (38.1 x 39.4 x 63.5 cm). Özel koleksiyon. © Sherrie Levine. Görüntü izniyle Simon Lee Galerisi, Londra ve Paula Cooper Galerisi, New York

Sanatın tarihinde daha da gerilere gidelim. Geçmişteki ustaların el emeği, şimdinin sanat eseri kabul edilen bu bulguların köklü izleri, geleneksel reddi anlayışına inatla her dönemin çağdaş fikirleri ve yöntemleri üzerinde etkisini sürdürmüştür. (Resim 13-14-15)



Resim 13-14-15. "Lascaux" Mağarası, Fransa günümüzden 19.000 yıl önce; "Altamira" Mağarası, İspanya MÖ 35.000 ila MÖ 11.000 yıl önce; Pablo Picasso, 1945

Sanat Olsun Diye mi yapıldılar?

Estetikleriyle büyüleyen, teknik ve yöntemleriyle hayrete düşüren sanat ve zanaatın ilk temsilleri olan antik eserler, ilk insanlığın günlük yaşamlarının ya da çok özel ritüellerinin kanıtı olarak bizi çok eskilere götürür. Gerekçeleri 'yaşamak, hayatta kalmak, aç kalmamak, barınmak, giyinmek, savaşmak, korku veya sevgi' her ne olursa olsun "önceki" insanın bireysel veya kitlesel ihtiyaçları gereği üretimlerinden kalan miraslarıdır. Bunlar, Farnsa' da Lascaux Mağarası, İspanya'da Altamira, Türkiye' de ise Göbekli Tepe gibi dünyanın bilinen en eski kült yapılar topluluğu olabilir.

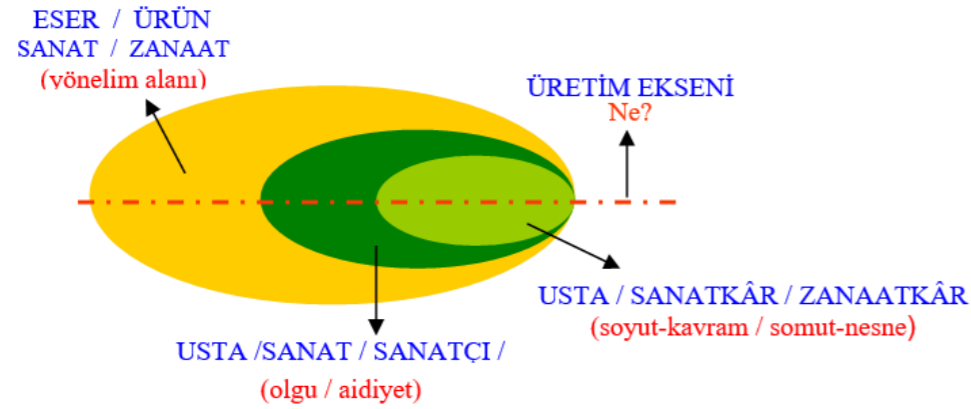
Yukarıda verilen örneği incelediğimizde; "Picasso'nun ilkel ressama oranla daha çok stilize ettiği bir boğayı görüyoruz. Lascaux'daki ilk boğanın üzerinden 16.945 yıl geçmiş, tarih 24 Aralık 1945'i gösterirken Picasso bu çizimi yapmıştır. Bizi plastik sanatların başlangıcına götüren mağara duvarlarına ilk insanlar tarafından MÖ 30.000 dolaylarında çizilen bizon resimleri, bizim için "çıplak gerçeklik"tir. Ama bunları çizen ilk "sanatçılar" için simgesel bir rolü vardır." (<https://isstanbul.wordpress.com/tag/magara/>). Avladıkları hayvanların resimlerini ustalıklarla mağara duvarlarına yapan bu ilk insanların da amaçları her ne olursa olsun iyi bir izlenimci ve mimes yaptıkları ortadadır. Belki de usta-çırak ilişkileri de vardı. Resimler (mağara) veya sütunlar (göbekli tepe) incelendiğinde bu inanılmaz çalışmaları yapanlar hiç kuşkusuz çok özel insanlardı. Ancak bizi hayran bırakan ve sanat eseri olarak kabul edilen çalışmaların sanat için veya sanat olsun diye birer üretim olup olmadıklarına dair karar vermek oldukça zordur ve hala gizemini korumaktadır. Kesin olan bir taraf varsa bunları yapanlar için, işlerini harika yapan ustalar olduklarını söylemek yanlış olmaz sanırım.

Çalışmamızda buraya kadar konu edindiğimiz süreçte sanat ve zanaatın ne denli birbirlerini tamamlayan olgular olduğunu, sanat ve sanat eseri üzerinde günümüzde geline nokta, teknikleri, yaklaşımları ve her ne kadar reddi olsa da sanatta geleneksel/geçmişin izlerinin hala devam etmekte olduğunu, sanatta yeni yaklaşımların değişen çağın özelliklerine göre şekillendiğini, sanat eserinin ne olduğu veya ne olmadığı, geçmişin sanat adına değerlendirilen eserlerin gerçeklikle ritüel arasında sınırlarının nasıl birbiriyle kesiştiği, sanat eserinde yeni özgün olma adına gerçekleştirilen çalışmaların sanatın bilinen yönüyle olan çatışmalarını, sanatın ustası veya usta sanatçı kavramları üzerinde ilk çağlardan günümüze geçen anlayışlar üzerinde duruldu.

Çalışmamızın ana temasını oluşturan sanat ve/veya zanaat olarak ayrıştırılan bir veya birkaç durumla sınırlandırılmış çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile incelediği, sanatın ve zanaatın evreninde, buraya kadar bahsedilen yaklaşımlar ekseninde deri işleme çalışmaları örneklemelerinin üzerinde durulacaktır. (Şekil 1)

Sanatın Ustaları / Ustaların Sanatı Deri İşleme:

Sanat olgusu & Zanaat kavramı



Şekil 1. Deri işleme sanatı / zanaatı örneğinde:
 Sanatın Ustaları & Ustaların Sanatı, Tamer Aslan, 2021

Üretim Eksenini: "Ne?" sorusuyla başlayıp sanat ve zanaatın üretim sürecini ifade eden eksen ortaktır. Her ikisi de aynı eksen üzerinde hareket etmektedir. Birbirini tanımlayan ve tamamlayan bu ortaklık, üretim eksenini sonunda ortaya çıkan ürüne göre nitelik kazanmaktadır. Kesin bir ayırım olmamakla birlikte ürünün temsil gücüyle orantılı bu kategorik ayrıştırma sanat olursa 'eser' zanaat olursa 'ürün' olarak sınıflandırılmaktadır.

Usta/Sanatkâr/Zanaatkâr: Bu ortak üretim eksenini üzerinde yer alan sanat ve zanaatın eş türden veya benzer alanlarda işlevleri vardır. Her iki kategori için ortak ve aynı kullanım anlamını kapsayan ustalık payesi zanaatkârın kendisi için soyut-kavram olurken, üretim eksenini süreci sonunda ortaya çıkardığı üretimi için de somut-nesnel olarak sanat ve sanatçıdan ayrıştırılır.

Usta/Sanat/Sanatçı: Tarihin her döneminde sürekli bir değişime uğrayan, sahiplenme, kendini değiştirme, tekrar etme, uyum, aykırılık veya yeni özgün arayışlar gibi nedenlerin yol açtığı kendini yok etme veya sorgulattır duruma gelen 'olgu' olarak ve yaşadığı çağın tüm olgularıyla ilişki kurup 'aidiyet' kazanan "sanat ve sanatçı" bir üst basamakta yer alır.

Eser / Ürün: Sonuç olarak ta; gerçeklikte her iki kategorinin de üretim eksenini üzerinde geçen ortak sürecin sonucundaki 'yönelim alanı' da ortaktır. Bu alan izleyicinin/tüketicinin (otorite veya değil) en etkili olduğu yerdir. En güçlü ifadelerle yorum yapma gücüne sahiptir. Anlasın veya anlamasın. Üretim eksenini başlangıcında "Ne?" sorusuyla başlayıp tecrübe veya mesleki becerileriyle takdir, beğeni, övgü, onay, tebrik gibi duygu yüklü ifadelerle usta işi 'üretilmiş' çıktıya 'eser' denirse sanat - 'ürün' denirse zanaat olarak ayrıştırılır. Eğer bu duygu yüklü ifadeler olumsuz olsa bile eser-sanat ilişkisi yine aidiyetini koruyacak farklı bir yaratılmış/türetilmiş 'sanatsal estetik' yaklaşımla "pastiş -temellük veya kitsch" olarak yoluna devam edecektir.

Buraya kadar, sanat ve zanaatın eylemleri, ortak veya ayrıştırılma nedenleri açıklanmaya çalışıldı. Şimdi bu sürece dayanarak deri işleme ürünlerini ve üreticilerini hangi kategoriye koyulması gerektiği veya konulduğuna bakalım: Çalışmanın bulgu ve yorumlar bölümünde de bahsedildiği üzere; sanat ve zanaatta kopyalama/taklit/tekrar/sahiplenme (appropriation) hep olmuştur. Yeni özgün yaratıcılık adı altında 'geleneksel özgünlük kavramlarına meydan okumak için kullanılmış ve dijital çağ bunu kolay kılmıştır. Deriyle çalışma her meslekte olduğu gibi öncelikle bilgi / beceri / yetenek ve ustalık ister. Ustalık, sanatın her alanında olmazsa olmazdır. Rönesans dönemi sanatçıları (ressamlar,

heykeltıraşlar vs) öncelikle kuyumculuk eğitiminden geçerlerdi. Sabır ile maharet (el yatkınlığı) ve marifetin (hüner) ulaştığı kazanım ustalıktı. İyi usta olmak çok önemli ve takdir görürdü. Üstelik bu dönemin bilinen ünlü tüm sanatçıları birden fazla alanda eğitim almış ve usta çırak ilişkisinde kendilerini geliştirmişlerdi. Çalışmanın önceki bölümlerinde verilen örneklerde de görüleceği üzere (Resim 4-5-6) bunlardan yoksun olan sözde sanat eserlerinin günümüzde geldiği nokta ortadadır. Sanat adına böylesine çalışmaların sergilenmesi, sanatın bir estetik değerlendirmesi olan genellikle var olan bir tarzın aşağı kopyasını sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılan sanat terimi 'Kitsch' bile olmamalıdır. Aksi halde sanat olgusu daha çok rezilliklere kalkan olamaya ve değer katmaya devam edecektir. Ustalık bir hak edıştır ve sanat ile sanatçının payesidir.

İnsan, Doğa ve Deri

"Deri, dijital çağdan çok önce, küresel köyün yaratılmasına yardımcı oldu. Doğadan gelen bu sağlam, çok yönlü malzeme, giyim, barınak, ulaşım, iletişim, ticaret ve silahlarda dünyanın dört bir yanındaki günlük yaşam için gerekliydi. Tarih öncesi zamanlarda hayatta kalma, derinin çeşitli kullanımına ve uygulamalarına bağlıydı. İlk uygarlıklar geliştikçe, deriyi kullanmanın yeni yollarını keşfettiler. Ayakkabıların gelişimi, insanların daha uzun mesafeler kat etmesini sağladı. Farklı kültürler göç edip karıştığında, deri ortak bir bağdı. Ancak insan teknolojisi devreye girmeden önce, doğa derinin üreticisiydi." Arkeolojik kanıtlar, insan ayak kemiklerinin şeklinin 40.000 ila 30.000 yıl önce değişmeye başladığına işaret ederek, bir noktada deri tabaklama sürecini mükemmelleştirdiğini gösteriyor" (Milford, 2019).



Derinin kullanımının geçmişine bir göz atıldığında; yaklaşık iki milyon yıl önce Doğu Afrika'da yaşayan ilk insanlar (Australopithecus Habilis) yontulmuş bir taşın tırtıklı kenarının en kalın deriyi kesebildiğini keşfettiler. Neandertaller, yaklaşık 100.000 yıl önce, geyik, at, ayı, gergedan ve hatta mamut gibi hayvanları avlayan hünerli avcılardı ve derileri işlemek için yapılmış özel taş aletler kullandılar. Eski Mısırda Kral Tutankhamun'un mezarında bulunan ve yaklaşık 3.300 yıl öncesine ait savaş arabalarının koşu takımlarında ve yay kılıflarında kullandılar. (Resim 16)



Resim 16. Eski Mısırda Savaş arabası

1991 yılında buzulda bulunan yaklaşık 5.300 yıl öncesine ait "Ötzi", Bakır Çağı'ndan olağanüstü koşullar sayesinde günümüze kadar korunmuş bir buzul mumasıdır. (Resim 17)



Resim 17. Buz Adam Ötzi'nin yaşamı boyunca nasıl görüldüğünün, el yapımı kıyafetleri de dahil olmak üzere, yeniden canlandırılması. (© Güney Tirol Arkeoloji Müzesi/Ochsenreiter)
(<https://www.iceman.it/en/clothing/>)

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi ilk insanla başlayan deriyi kullanma ve deriden yararlanma süreci günümüze kadar geçen sürede çok farklı amaçlar içinde kullanımlarda yerini almıştır. Türk kültüründe deri kullanımıyla ilgili ilk bulgulara Altay Dağları'nda Pazırık bölgesi kurganlarının açılmasında rastlanır. "Buzlar içinde korunmuş Hun aristokratlarına ait olduğu sanılan 40 a yakın kurgandan 1 numaralı kurganda çıkan renk renk keçe ve derilerle süslü eğer örtüleri İskit sanatından hatırlanan zengin tasvirler görülür. Bu dönemde Orta Asya'daki tüm Türk kavimleri müşterek bir kültür ve sanata sahiptiler. Maden, ahşap, deri ve dokuma örnekleri bunu göstermektedir"(Başkan, 2019).

"Deri, hayvancılıkla uğraşan Türklerin en erken tanıdıkları ve bol olarak kullandıkları ham malzemedir. Aslında yaygın olarak tabii post halinde de kullanılabilir. Fakat tüylerinin giderilerek, yani işlenmiş deri biçimi ile daha yaygın bir kullanma imkânı bulmuştur. Deri işleyen tesisler, hemen her Türk yerleşmesinin yanındaki dere kenarında, kurulmuş idiler. Buradaki tabakhanelerde dana ve manda derisinden kalın gön/kösele, koyun ve keçi derisinden ince deri, meşin ve sahtiyan imâl edilirdi" (Baykara, 2001).

Anadolu'da Hititlerden başlayıp, Selçuklu Döneminde devam eden ve "Osmanlılar döneminde (Resim 18-19) altın çağını yaşamış olan deri sanatı, özellikle saray atölyelerinde, saray için üretilen deri örneklerinde üstün başarı göstermiştir. İnce işçilik ve güzel süslemeleri ile dikkati çeken bu örnekler, kitap kapları, hurçlar, değişik sandıklar, kâseler, giyim eşyası, kalkanlar, eyer ve at koşum takımları, kesici alet kılıfları, kapı perdeleri, Karagöz figürleri, kemerler, çantalar... her biri ayrı bir sanat haline gelen ciltler, kültür ve sanat değeri açısından kalıcı ve anlamlı belgelerdir" (Özdemir, 2007).

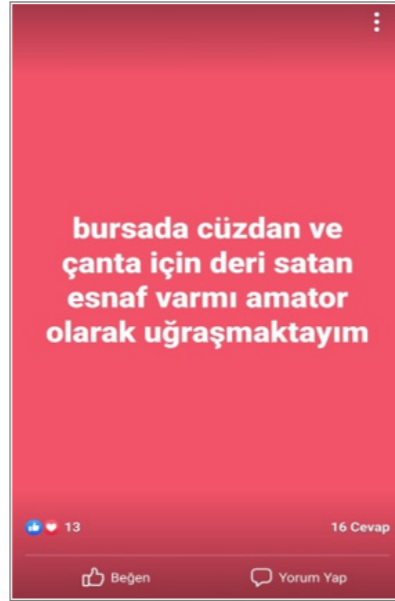


Resim 18-19. Derici esnafı, Debbağların geçişi, Surnâme-i Hümayûn, 1582.
(TSMK. Fotoğraf: Önder Küçükerman)

Sosyal Medya ve Deri İşleme Sanatı

Dijital teknolojinin iletişimde (internet/sosyal medya) getirdiği kolaylıklar sayesinde, özellikle el sanatları çalışmalarında, bireysel veya oluşturulan grup sayfaları aracılığıyla fark edilir şekilde aratan oranda paylaşımlar, el sanatlarına meraklı bende bir şeyler yapıyorum veya yapmak istiyorum diyen takipçilerin ilgi odağı olmaktadır. Artık dünyanın başka bir yerinde olan ve ilgi duyduğu alanıyla ilgili çalışmaları yapan kişiyi takip etmek veya gruplara katılım sağlamak internet ve sosyal medyayı kullanmadaki pratiklere bağlı duruma geldi. İster usta ister meraklı olsun ilgi duyduğu el sanatlarıyla ilgili çalışmalarını sosyal medyada paylaşmak son derece kolay olmaktadır. Üstelik bu paylaşımlar anında çok geniş kitlelere ulaşabilme kabiliyetinde olmakta, kişinin çalışmalarıyla ilgili takipçi veya sosyal medya kullanıcılarından geri dönüşlerini de 'beğeni/tıklama gibi' anında görebilmektedir. Kuşkusuz içinde bulunduğumuz çağın en büyük veri tabanı ve artık vazgeçilemez durumunda olunan internet ağı, kullanıcılarına büyük özgürlükler kazandırmış, bilgiye çok hızla ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Elbette olumsuz yönleri de tartışılmaktadır ancak bizim konuya yaklaşım şeklimiz internetin veya sosyal medyanın kullanım şekli değil sanata ve sanatçıya sağladığı katkılardır.

Bu bağlamda internet veya sosyal medya aracılığıyla tanışıp bilgi ve beceri paylaşımlarında bulunan çok ustalarımız olmakta (Resim 20). Artık el sanatlarıyla uğraşanlar ve burada kendilerini de tanıtmak, çalışmalarını göstermek isteyen kocaman bir aile oluştu. Prosedürler yok, beklemek yok, mekân-zaman endişesi yok, iletişim var paylaşım var, kültürler arası kaynaşma var pratik sergiler sunumlar ve oldukça geniş oranda izleyici ve takipçileri var.

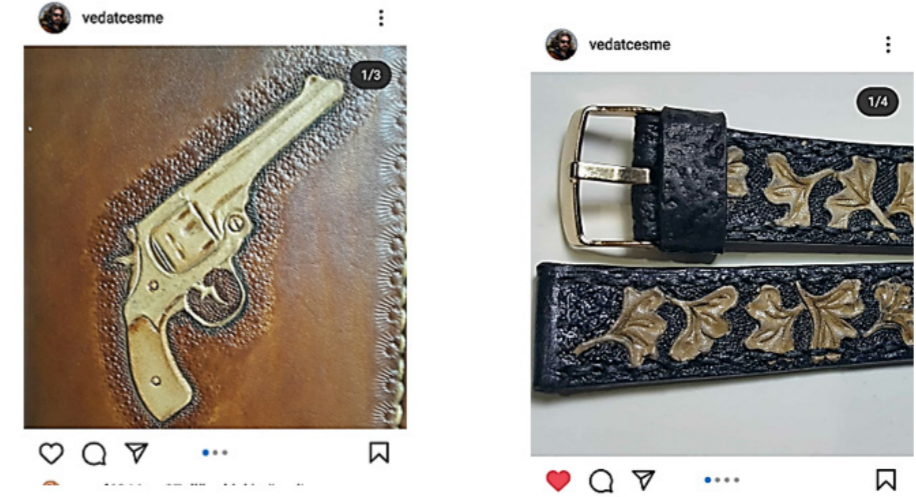


Resim 20. Sosyal Medya Paylaşımı

Dijital dünyanın sağladığı hayatımızı kolaylaştıran bu çevrimiçi fırsatlar dünyası elbette olumsuz örnekler de taşımaktadır. Ancak bu bile, anlık yapılan etkileşimlerle kıyaslama, örnek alma, izleme, öğrenme, karşılaştırma gibi etkili görsel faktörlerle çalışanların kendi kendilerini disipline etme konusunda fayda sağlamaktadır.

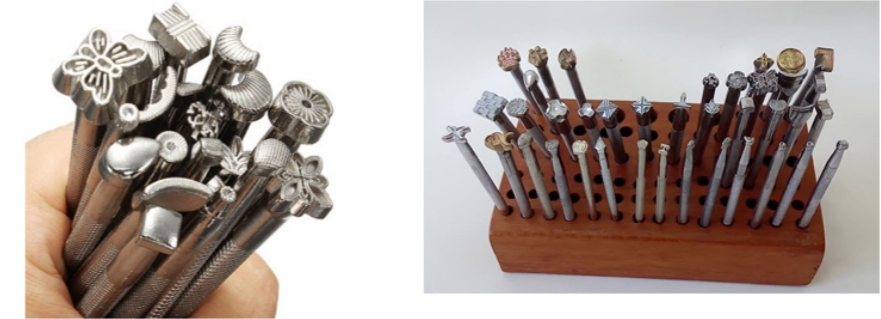
Peki, asıl sorulması gereken soruya gelirsek; bu kişilerin yaptıkları işin adı nedir, kendilerine hangi sıfatla hitap etmek gerekir? Sanatçı mı, Usta mı? Yoksa her ikisi birden mi?

Bu sorunun cevabını ve sosyal medyanın bu alanda hayatımıza kattığı değerlere bir örnek olması açısından, 'bunu özellikle belirtiyorum' benimle sosyal medya aracılığıyla iletişime geçen ve tanıştığımız değerli arkadaşım Vedat Çeşme 'den (kendisinin izni ve onayıyla) bahsetmek istiyorum. Deri çalışmalarında son derece meraklı olan ve 'yetenekli ki' bu çok önemli, Vedat Çeşme önce sosyal medya üzerinden benim yaptığım çalışmalar hakkında bilgi aldı. Kendi çalışmalarını benimle paylaştı ve karşılıklı bilgi alışverişi yaptık. Bu epey bir süre böyle devam etti. Hemen her yaptığı çalışmayı anında görselleri veya kısa videolarıyla benimle paylaştı. Olumlu veya olumsuz yönlerini, teknik ve yöntem bilgilerini sözlü, görsel veya kısa videolar aracılığıyla kendisine aktardım. Bu türden çalışmalara meraklı ve yeni başlayan arkadaşlar için bu anlattığım süreç çok önemli. Zira yapılan işte dolayısıyla meslekte sabır ve işe sadakat çok değerli. Vedat Çeşme, tüm teknik ve estetik kaygıların içerisinde olduğu çalışmalarıyla ilgili tüm yönlendirmelerimi dikkat ve önemle izledi takip etti ve uyguladı. Dijital hayatın getirilerini ve avantajlarını son derece verimli kullandık. Ancak yine de geleneksel yöntemler, yani "temas" ve birlikte "uygulama" kaçınılmazdı. Vedat Çeşme, bulunduğu İl, Elazığ' dan 3 günlüğüne Samsun' a geldi ve yüz yüze uygulamalı eğitim ve bilgi paylaşımı yaptık. Tüm bilgilerimi gerek dijital paylaşımlarda gerekse yüz yüze geldiğimizde kendisiyle paylaştım. Böyle usta-çırak ilişkisinde süren eğitimlerde 'sır' olmamalıdır. Bilginin ve yöntemin doğru paylaşımı hangi alanda olursa olsun o alanla ilgili geleceğin temelini oluşturur. Paylaştıkça çoğalır ve paylaştıkça değerlenir. Giderek çalışmalarında gözle görülür gelişmeler kaydeden Çeşme, zaten yaptığı çalışmaların birçok kesiminde oldukça başarılıydı. Sadece öğrenmek istediği deri üzerinde rölyef çalışmalarının nasıl yapıldığıyla ilgiliydi. Şimdi bunu yaptığı çalışmalarla örnekleyerek anlatalım:



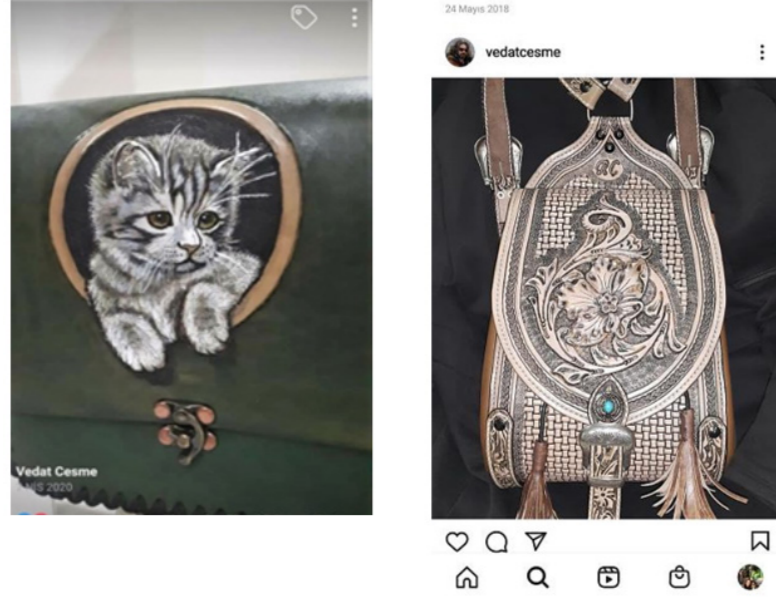
Resim 21-22. Sosyal Medya Paylaşımı, İlk Deri İşlemeler
 (©Vedat Çeşme)

Resim 21, 22 de Vedat Çeşme'nin başlangıç rölyef çalışmaları görülmektedir. Henüz tam istenileni veren çalışmalar olmamakla birlikte tools (deri işleme aletleri)(Resim 23) denilen aletlerle denemeler yapmakta ve sonuçlarını sosyal medyadan paylaşmaktadır. Her çalışmasını mutlaka benimle paylaşmakta ve gerekli olumlu olumsuz eleştirileri alarak çok özenle çalışmasına devam etmektedir. Ancak burada şunu da belirtmek isterim ki, bu çalışmalar deri üzerinde bizim planladığımız rölyef uygulamalar değildi. Vedat Çeşme, özellikle benim kullandığım yöntemi öğrenmek istiyordu. Bu türden çalışmalara ya da yapım tekniklerine zaten internet ortamında videolardan ulaşmak mümkün. Ancak böyle bile olsa malzeme bilgisi ve materyalleri doğru kullanma bilgisi elbette çok önemli. Vedat Çeşme' de bunu çok iyi biliyor ve araştırmaktan öğrenmekten asla vazgeçmiyordu.



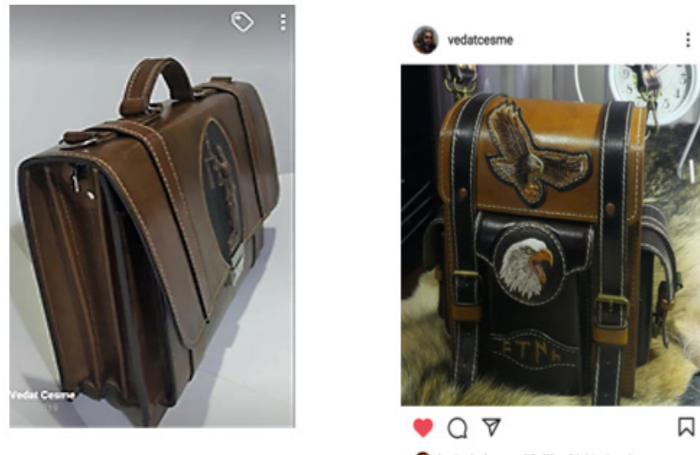
Resim 23. Tools / Deri İşleme Aletleri

Kendisinin bu ısrarlı öğrenme tutkusunu giderek geliştirdi ve bu ilk denemelerin arkasından gelen çalışmalarında bunu net olarak görmek mümkündür. (Resim 24,25)



Resim 24,25. Sosyal Medya Paylaşımı, Sonraki Deri İşlemeler
 (©Vedat Çeşme)

Bu aşamayı sorunsuz şekilde devam ettirirken asıl hedeflediği deri rölyef çalışmalarını da aralıksız sürdürdü. Denemelerini sürekli benimle paylaştı ve çalışmalarımıza devam ettik. Daha önce de belirttiğim gibi diğer konularda örneğin, yapılan çalışmanın monte ve dikiş gibi aşamalarında son derece başarılıydı. Bunu özellikle belirtmek istiyorum ki, beceri ve yetenek dediğimiz hususlar kendisinde oldukça var ve çalışmanın hakkını verecek düzeyde gelişime açıktı. Diğer bir ifadeyle işçilik dediğimiz hususlar yani işin zanaat kısmı (Resim 26) kendisinde zaten mevcuttu. Eksik olan ise tasarım ve estetikle bütünleşen sanat kısmıydı. Bu nedenle çalışmalarında hızlı yol aldı ve başarılı sonuçlar elde etti. Deri işlemede yeni bir sanatçı geliyordu. Rölyef çalışmalarına ve denemelere devam ettik. Reprodüksiyon olarak yaptığı ilk denemelerinde sonra kendi tarz ve yöntemini bulmaya başlayacaktı. Üstelik bu işlemler için malzeme bilgisi gelişti ve yaptığı çalışmalarıyla ilgili olarak kendine gerekli olana aletleri (tools) tasarlamaya ve üretmeye de başladı. Her türlü materyalden yaptığı çalışmalara özel aletler yapmak konusunda son derece becerikli ve yetenekliydi. Bunun önemi yaptığınız işlerde olası sorunlar karşısında çözüm üretme yeti ve bilgisine sahip olmanın gerekliliğindedir. Vedat Çeşme, kendi aletlerini üretme hususunda oldukça başarılı çalışmalar yaptı.

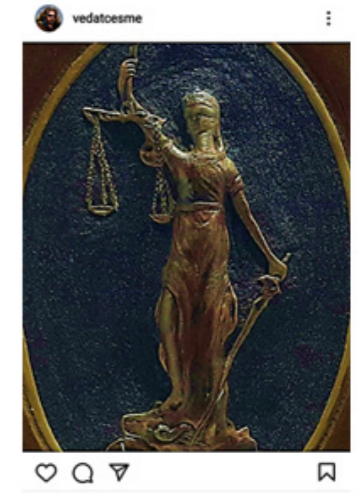


Resim 26. Deri İşleme, İşçilik © Vedat Çeşme

Bu süreçle birlikte asıl hedefi olan rölyef çalışmalarında giderek gelişmeye ve sonuç vermeye başladı. Aşağıda verilen örneklerde ilk denemeleri (Resim 27) ve sonradan geliştirdiği çalışmalar (Resim 28) görülmektedir.



Resim 27. Deri İşleme, Rölyef, © Vedat Çeşme

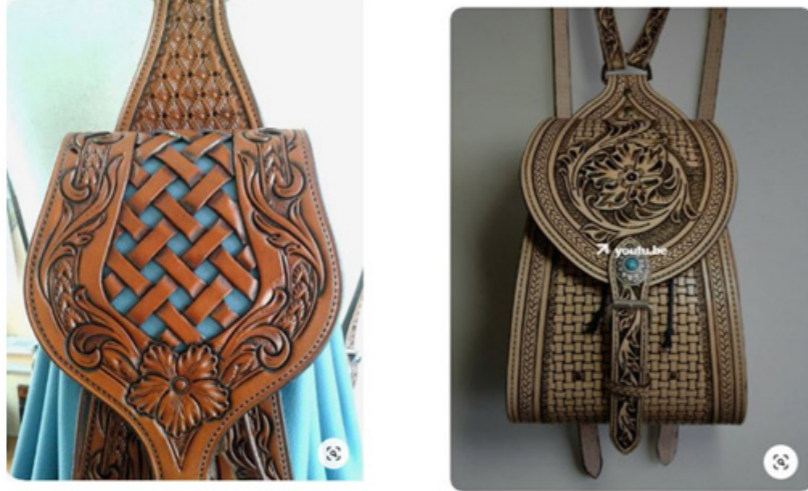


Resim 28. Deri İşleme, Rölyef, © Vedat Çeşme

Yukarıda verilen örneklerde de görüleceği üzere Vedat Çeşme, özellikle hedeflediği rölyef çalışmalar üzerindeki denemelerine devam etmiş ve giderek gelişim göstermiştir. Tüm bunlardan bir çıkarım yapmak gerekirse, yetenek veya beceri sanatçı olma yolunda her şeyi çözmüyor. Örneğin insan figürlü bir çalışma yapacaksanız, desen bilgi ve becerinizi bir tarafa bırakacak olursak, bilinmesi gereken en önemli alt yapı ise insan anatomisini de bilmenin gerekli olduğudur. Bu da yine eğitimle olur. İster akademik eğitim, ister dijital eğitim (internette bu bilgilere ulaşmakta oldukça mümkün) eksik veya yanlış veya yetersiz alt yapı ve bilgilerle iyi çalışmalar yapmak mümkün değildir. Sanatın ve sanatçı olmanın gereği olan tüm unsurların eksiksiz yerine getirilmesi veya tamamlanması gerekmektedir. Deri işlemede çok iyi usta olabilirsiniz, çok temiz başarılı işler yapabilirsiniz, harika dikiş veya kesim yapabilirsiniz (bunların hepsi el işçiliği olmalıdır), tasarım gücünüz yoksa sadece taklit edersiniz. (Resim 29, 30,31,32) Bu çalışmanın ana konusu da buna dikkat çekmektedir. Sanatçı usta mı olacaksınız, usta sanatçı mı?



Resim 29,30. Deri İşleme, Çantalar © Vedat Çeşme



Resim 26. Deri İşleme, Çantalar © Pinterest
 (https://tr.pinterest.com/pin/763078730598489008/)

Gürbay'ın 1973 yılında "Sanatçı Elektronik Beyinler", (aynen aktarılmıştır) başlığıyla kaleme alınmış makalesinde tam olarak günümüz sanat yaklaşımlarına değinilmiştir. "20 yüzyılın sonlarına doğru çağımızın san'at eserleri artık elektronik beyinlerle meydana getirileceğe benzer. Bu konuda daha önceki yazımda belirttiğim gibi SALVADOR DALÍ'nin dâhiliği bir kere daha anlaşılmaktadır. DALÍ: "2000 yılında sanatçılar yapıtlarını meydana getirirken alimlerden ve kompüterlerden daha geniş çapta faydalanacaklardır" demektedir" (Gürbay, 1973).

SONUÇ

Herkesin sanatla uğraşma hakkı vardır ancak herkesin sanatçı olmaya hakkı var mıdır? Sanat veya sanatçı olmak bir yaşam biçimi, tarzı ve felsefedir. Usta olmakla, sanatçı olmak arasındaki çok ince ayırımın iyi yapılması gerekmektedir. Kesin bir ifadeyle belirtmeli ki, ustalık her sanatın içerisinde olması gereken ve yaptığınız sanatın gereklerini yerine getirebilmek için sahip olunması gereken (bilgi, beceri, yetenek, estetik kaygı, kültür, felsefe gibi) unsurların bütünüdür. Maalesef günümüz bazı sanat ve zanaat anlayışları bu yaklaşımları terk etmiş gibi görünmektedir. "Ben yaptım oldu veya ben de yaparım" yaklaşımları sanatı ve zanaatı sorgulanır duruma düşürmüştür, "haklının hakkını haklıya teslim etme" düsturundan uzaklaşarak yapılan çalışmalar ve ürünler kimliksizleştirilmiştir. Üstelik bunlara fırsatlar ve payeler verenler de vardır. Çirkin veya vasat yok olmuştur. Beceri veya yaratıcılığın yerini esinlenme, sahiplenme, taklit gibi "üstün dijital yetiler" almakta üstelik bunlara sanatın içinde yaşatma ve tutma çabasıyla "pastiş-temellük-kitsch" gibi tanımlarla birçok zemin ve mevki yaratılmaktadır.

Sanatın tüm evrelerinde 'taklit etme' veya 'sahiplenme' kesinlikle olmuştur ve olmaktadır. Bunun örnekleri yukarıda verildi. Dijitalleşme ve özellikle günümüzde yaygın şekilde kullanılan network sayesinde sanatın biriciklik veya özgünlük olarak tanımlanan özelliklerini korumak oldukça zordur. İnsanlar; internet ortamını, arama motorlarını başvuru kaynağı gibi düşünmekte ve kullanmaktadır. "Bul-kopyala-yapıştır-dönüştür-kolaj-uygula" yöntem ne olursa olsun yapılan işlemler bunlardır. Ne yazık ki değerlendirici (jüri) de bunu kabul etmektedir. Birbirinden etkilenmeyen çalışma bulmak imkânsız gibidir. Hayatı kolaylaştırıcı özellikleri elbette vardır ancak bir o kadar da zarar verebilmektedir.

Artık sosyal medya ağları her alanda kullanılır şekilde tasarım edilmekte, insanların tüm isteklerini karşılar duruma gelebilmektedir. Siz düşünmeyin, biz sizin yerinize düşündük; siz tasarlamayın, biz sizin yerinize tasarladık, siz yorulmayın, biz sizin için yaparız gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Ancak sanatın küresel boyutlara ulaşmasındaki sınırsız ve güçlü etkisini de inkâr edemeyiz. Sanat için hep dile getirilen "yer / zaman / mekan" kavramı artık eski anlamından oldukça farklı anlaşılmaktadır. Sınırlar ortadan kalkmış (global köy); "nerede sergi açsam, ne zaman açsam, hangi mekânda açsam" gibi sanatçıyı oldukça endişelendiren ve sıkıntıya sokan soruların sonunu getirmiştir. İstedığınız anda -'belki gecenin bir vakti', istediğiniz yerde-'belki dünyanın diğer ucunda' ve istediğiniz mekânda-'sizin için tasarlanan sanal dünyada' sınırsız erişim fırsatlarıyla. Üstelik anında geri dönüşler olarak. Şimdi bunun adı 'beğeni'. Şimdilerde sergiler yine sergi salonlarında açılıyor. Ancak kaç kişi gidip takip ediyor veya geziyor sergiyi açan tarafından biliniyor. Ancak çok tatmin eden bir veri olmamalı ki, sergi aynı zamanda geniş kitlelere ulaşması için dijital ortamda da paylaşıyor veya açılıyor. Salvador Dalí'nin dediği gibi "kompüter" kullanmayı bilmeniz yeterli.

Sonuç olarak; günümüz dijital dünyasının sunduğu veriler ve paylaşımlar sayesinde bilgi çok kolay ulaşılır ve bir o kadar da çok kolay tüketilir olmuştur. Sanatın ve sanat eserinin de bundan etkilenmemesi mümkün değildir. Özgün olma kavramı anlamını ve önemini yitirmiştir. Artık almak, kopyalamak ve çoğaltmak son derece kolay ve gerekli gibi kabul edilmektedir. Özgün olma çabası gereksiz bir çaba olarak görülmektedir. Zaten yoktur. Sanat taklit değil midir? Kalite, ne kadar başarılı taklit edebildiğinizle ölçülür duruma gelmiştir.

Elbette bunlar çağın gereğidir olacaktır, olmalıdır. Çağı yakalayamazsanız "sizin için geçmiş ola". Başarılı çalışmalar takip edilmeli, uygulanmalı ve öğrenilmelidir. İyi ve güzel olan elbette taklit edilir. Ama bu sürekli yapılanı kopyalama anlamına gelmemelidir. İyi bir 'usta' ve iyi bir 'sanatçı' olmak için eski Yunan'da olduğu gibi "banausos" demeden, başarılı taklit etme öğrenilmelidir. Bu eğitimin bir parçası olarak görüldüğünde, kazanımları çok güçlü olacaktır. Öyleyse iyi sanat(çının) eserini taklit etmeyi öğrenerek 'ustalık' becerisini kazanmayı ve kendi yaptığınız işin 'sanat' olarak kabul görülmesinde faydaya dönüşüyorsa doğru yoldasınız demektir.

KAYNAKLAR

- Aslan, T. & Eryılmaz, B.E. (2020). Günümüz Sanatında Tüketim Nesnesi Olarak Sanat Eseri. Journal of History School, 49, 4531-4548.
- Başkan, S. (2019). Eski Türklerde Sanat. Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi,
- Eski Türklerde Sanat (altayli.net) Erişim. 07.09.2021
- Baykara, T.(2001). Türk kültür tarihine bakışlar. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi yayını sayı:252, ISBN 975-16-1402-3, s.134
- Featherstone, M. (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (Mehmet Küçük, Çev.), Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).
- Gürbay, M. (1973). Sanatçı Elektronik Beyinler. Ankara Sanat, yıl 8, sayı 88, S. 22-23
- Hoffmann,D. L., Angelucci ,D. E., Villaverde ,V., Zapata ,J., Zilhão, J. Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago. DOI: 10.1126/sciadv.aar5255. Science Advence. 4,Research Article, eaar5255 (2018). (https://science.sciencemag.org/content/359/6378/912)
- Jozuka, E.(2016). CNN, Aboriginal Australians are Earth's oldest civilization: DNA study, (https://edition.cnn.com/2016/09/22/asia/indigenous-australians-earths-oldest-civilization/index.html) Erişim: 04.09.2021
- Milford, R. (2019). The Rebel's Guide to Leather, Part1: The History of Leather, https://www.superiorglove.com/blog/category/types-of-gloves/leather Erişim 07.09.2021
- Özdemir, M. (2007). Türk Kültüründe Dericilik Sanatı", Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:20, s.72
- Sarı, E. (2018). Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi ve Değeri Üzerine. Erciyes

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 32 (45) , 131-151 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/issue/41602/453764>

- Sezer, Ş. (2019). Öğretmenlerin Sahip Olmaları Gereken Mesleki Değerler. 14. Uluslararası Eğitim Yönetimi Kongresi Tam Metin Bildiri Kitabı, 2-4 Mayıs 2019, 18-23.
- Schwartz, O. (2018). The art of appropriation. (<https://ethics.org.au/the-art-of-appropriation/>) Erişim: 04.09.2021
- Subaşı, M. & Okumuş, K. (2017). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Haziran 2017 21(2): 419-426.
- Whitney Museum of American Art November 10, 2011–January 29, 2012, Erişim: 05.09.2021
- (https://whitneymedia.org/assets/generic_file/193/brochure_booklet_forweb.pdf)

İnternet Kaynaklar

- <http://globalheritagefund.org/images/uploads/projects/GHFGobekliTepeTurkey.pdf> (Erişim tarihi 22.08.2021)
- (https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation/#)
- (<https://istanbul.wordpress.com/tag/magara/>) erişim 05.09.2021
- (<http://www.blackstockleather.com/tile-info/history-of-leather/>) erişim 07.09.2021

GÖRSELLER ©Tamer Aslan



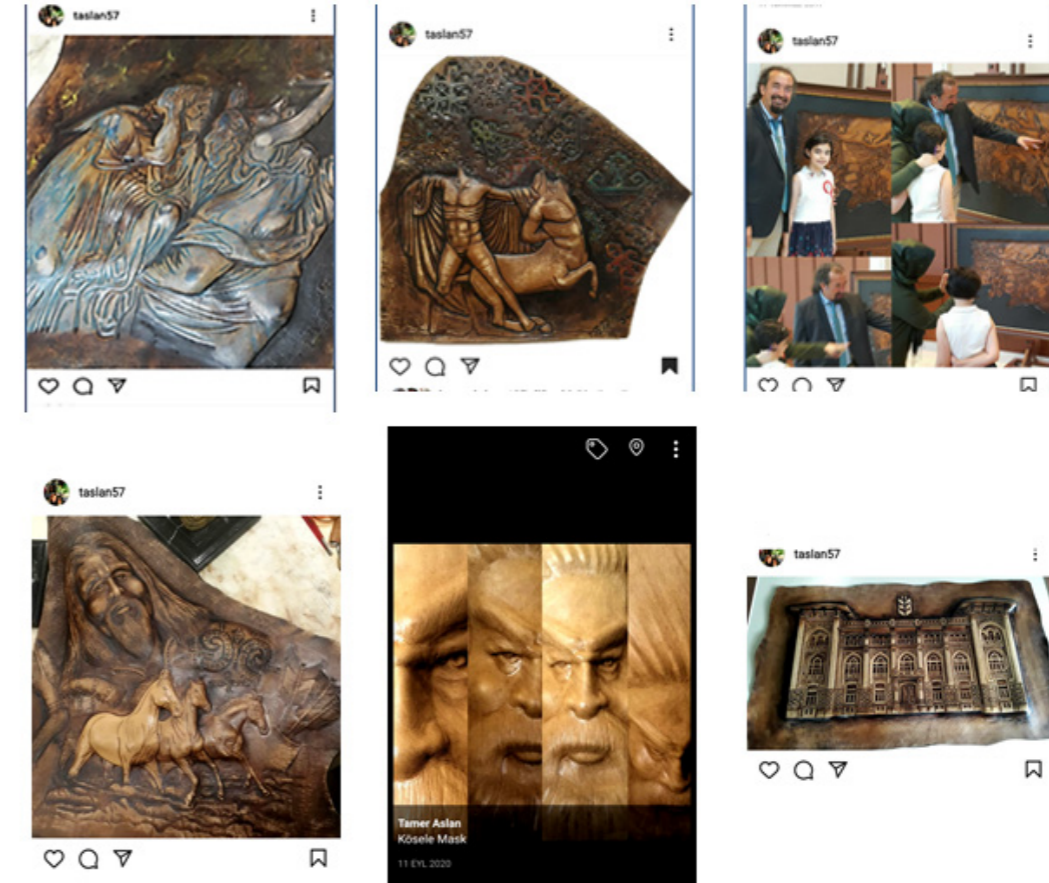
“Sanada”, Göbekli Tepe-Şanlıurfa, Kaicy-Hatay Müzesi. Ödüllü, Masa Üstü Aparat, 2020 © Tamer Aslan



“Kybele”, Anatolia Serisinden, Deri Heykel, 2021. © Tamer Aslan



“Amazon”, Anatolia Serisinden, Deri Heykel, 2021. © Tamer Aslan



İnternet Paylaşımları, Deri Rölyef Çalışmalar, © Tamer Aslan



"İskender", Anatolia Serisinden, Deri Rölyef, 2020
© Tamer Aslan



"15 Temmuz", Minyatür, Deri rölyef, 2016, © Tamer Aslan

**İŞLEMELİ KEÇE SECCADELERDE KULLANILAN BAZI MOTİFLERİN
İSLAM SANATINDA YERİ**
THE PLACE OF SOME MOTIFS USED IN EMBROIDERED FELT RUGS
IN ISLAMIC ART

Şerife DOĞAN

Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü
serifedogan73@gmail.com

ÖZET

Dini mekânlarda ve dine ait öğelerde kullanılan seccade, İslam'ın hem dinî hem de sanatsal öğelerinden birisidir. Bu ürünler, düşünce dünyalarını ve inançlarını kendi üzerinde taşımaktadır. Bu değerleri bir tarihi belge gibi işleyen kadınlarımız, geleneklerini ve ayinlerini motiflerin içerisinde gizemli bir biçimde yansıtmışlardır. Ancak bu gizemi çözebilmek için Türk İslam kültürünü iyice araştırmak gerekir.

İslam'da sanatın yeri ele alındığında ilk karşımıza çıkan konulardan biri İslam dininin temel ilkesi olan tek tanrıya inanış sebebiyle resim ve heykel yasağı meselesidir. İslam etkisiyle ortaya çıkan desen ve motif özelliklerinde bitkisel ve geometrik motifler oldukça fazla iken figürlü motiflerin bunlara oranla az olduklarını ve yazının kullanıldığı bir süsleme anlayışının bulunduğunu bilmekteyiz. Mihrap, cami vb. kutsal mimari motifler, kandil vb. nesneli motifler, kutsal sayılan hayvan motifleri ve hayat ağacı, vazoda çiçekler ve cennet meyvelerin oluşturduğu bitkisel motifleri İslam'ın her alanında süsleme unsuru olarak kullanıldığı gibi seccadelerde sıklıkla kullanılmışlardır.

Bu bildiri Konya ilinde bulunan işlemeli keçe seccadeler hakkında bilgi verilerek seccade üzerinde yer alan motifler analiz edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İslam sanatı, seccade, motif.

ABSTRACT

The prayer rug, which is used in religious places and religious elements, is one of the religious and artistic elements of Islam. These products carry their worlds of thought and beliefs on themselves. Our women, who process these values as a historical document, have mysteriously reflected their traditions and rituals in motifs. However, in order to solve this mystery, it is necessary to investigate the Turkish Islamic culture thoroughly.

Considering the place of art in Islam, one of the first issues that we encounter is the issue of prohibition of painting and sculpture due to the belief in one god, which is the basic principle of the religion of Islam. We know that while vegetal and geometric motifs are quite high in the pattern and motif features that emerged under the influence of Islam, figurative motifs are relatively few and there is an ornamental understanding in which writing is used. Mihrab, mosque etc. sacred architectural motifs, oil lamps, etc. object motifs, animal motifs considered sacred, and plant motifs formed by the tree of life, flowers in vases and heavenly fruits are used as decoration elements in all areas of Islam as well as frequently used in prayer rugs.

In this paper, the motifs on the prayer rugs will be analyzed by giving information about the embroidered felt prayer rugs in Konya.

Keywords: Islamic art, prayer rug, motif.

I. GİRİŞ

Tüm evrensel din kurucuları içinde, yaşam öyküsü ana hatlarıyla bilinen tek kişi Muhammed'dir². Tek bir Tanrı'ya kulluk etmeyi öğütleyen İslam dinini vaz eden Hz. Muhammed (S.A.V.) putlara tapmayı yasaklamıştır. Bazı motifleri kendilerine benzer motif halinde seccadelerde ve ibadet yerlerinde işlenmesi ve yer almaları normal ve caiz görüldüğünde, kendilerini andıran capcanlı bir şekilde resim olarak seccadelerde veya ibadet yerlerinde işlenmesi caiz değildir. Çünkü peygamberimiz (s.a.v.) Müslümanların resimlere ibadet etmeyi yasaklamıştır. Ve hatta mezarları bile ibadet yerleri olarak insanlara yasaklamıştır.

Farklı dinsel ve kültürel etkilerin sonucunda geleneksel enginlemelerle bağlantılı birçok ritüel ortadan kaybolurken (ya da köklü bir değişime uğrayıp üstü örtülürken) mitolojik (anlatısal) yapıların yaşadığı söylenebilir³. Simge ve mitlerinin ilginçliği daha sonradan halk dindarlığı ve mitolojileştirici imgelemi tarafından onlara yüklenen yeni değerlerden kaynaklanmaktadır⁴.

İslam sanat anlayışında figürsel ifade biçimlerinden genel itibarıyla uzak kalınmış, geometrik ve bitkisel süslemeler yoğunluktadır. Geometrik süslemelerde tercih edilen konular yıldızlar, güneş, ay ve yer kürenin anlatıldığı daha çok semavi kozmos anlayışının olduğu göksel temalardır. Anlatılmak istenilen konular dönemlerin düşünce anlayışındaki öznel yaklaşım İslami inanç anlayışından bağımsız olamamaktadır. Bu sebeple semavi-kozmos süslemelerinin ortaya çıkışında Kur'an-ı Kerim, hadisler, tasavvuf ve edebi eserlerinin payı da bulunmaktadır⁵.

İslam sanatı, İslam fetihlerinden sonra günümüze kadar, geniş bir alana yayılan değişik sosyal ve coğrafi etkenler altında gelişip doruğa ulaşmıştır. İslam sanatında süsleme İslam sanatında sembolik anlamları ile önemli olan motifler el sanatı ve plastik sanatları kapsamı alanına giren alçı, taş, çini, ahşap, dokuma, işleme sanatına kadar birçok alanda kullanılmıştır.

İncelenen örneklerde görülen vazoda çiçekler, nar gibi cennet simgesi meyveler; mihrap, cami gibi mimari öğeler stilize edilerek İslam sanatı ürünlerini süsleyen sembolik motiflerden bazılarıdır.

2-İŞLEMELİ KEÇE SECCADELERDE KULLANILAN BAZI SEMBOLİK MOTİFLER

Kaynağını İslamiyet'ten alan ve "üzerinde namaz kılınan küçük halı" anlamına gelen seccadeler, iç dolgularında işlenen ana motif ve boyutları ile diğer halılardan ayrılırlar⁶. Eskiden beri "namazlık", "namazlağ" isimlendirmeleri Anadolu halkı tarafından yaygın olarak kullanılmıştır⁷. Seccâde Arapça bir sözcük olup, Secde'den türemiştir. Üstünde namaz kılmaya yarayan küçük halı, kilim veya kumaş yaygıdır. Şal, atlas gibi kumaşlardan nakışlı seccâdeler de yapılmaktadır⁸. Önceleri hurma dallarından veya hasırdan yapılan seccâdeler zamanla geliştirildi. Hurma ile hasır arasındaki fark malzemenin değil, büyüklüklerinden ileri gelmektedir. Hurmanın secde edilecek büyüklükte, hasırın ise insan boyunda olduğu tahmin edilmektedir. Seccade kullanma âdeti de, peygamberler zamanına kadar gitmektedir.

² Eliade, Mircea, (2001), Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Cilt III, İstanbul, s.79.

³ Eliade, Mircea, (2001), Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Cilt III, İstanbul, s.260.

⁴ Eliade, Mircea, (2001), Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Cilt III, İstanbul, s.100.

⁵ Yelen, Resul, (2017), İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt.1, Sa.2, Ss.470-492.

⁶ Bayraktaroğlu, S., (1999), Seccâde, Erdem 28. Sayı, 57-64. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44388/549217>

⁷ Uğurlu, Servet, Senem, (2017), Çanakkale halılarında kandil motifi, VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya, s. 73.

⁸ Saral, İsmail, Tosun, (2019), Suya Seccâde Saldım, Rumeli'ye Geçtim, Muharip Gaziler Dergisi, Sayı: 150, s.4.

Peygamberden rivayet edilen bir takım hadislere göre, temiz olan her yerde namaz kılındığı, şiddetli sağanaklardan sonra Medine Camii'nde toprak üzerinde namaz kılındığı, burun ve başlarının çamura dokunduğu anlatılır. Bütün hadis kitaplarının tamamlanmasından bir asır sonra seccade kelimesi tanınmıştır⁹.

Üç adet işlemeli keçeden seccade üzerinde inceleme yapılmıştır. 2 adet keçe seccade Konya Etnografya müzesinden, 1 adet keçe seccade Konya Mevlana Müzesinden müzesindedir. Seccadeler dikdörtgen formdadır.

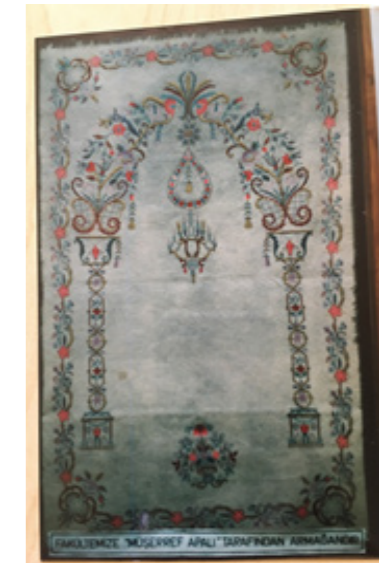
Fotoğraf 1: 98x153, Keçeden yapılmış seccade üzerine üzeri kapatılarak yapılan işleme tekniklerinden dival işi tekniklerinden düz sarma ve şekline sarma; suzeni (zincir iğnesi) tekniği uygulanmıştır. Seccadenin tüm yüzeyi sarı sim sırma iplik ve koton ile işlenmiştir.

Fotoğraf 2: 98x156, Keçeden yapılmış seccade üzerine üzeri kapatılarak yapılan işleme tekniklerinden dival işi tekniklerinden düz sarma ve şekline sarma; suzeni (zincir iğnesi) tekniği uygulanmıştır. Seccadenin tüm yüzeyi sarı sim sırma iplik ve koton ile işlenmiştir.

Fotoğraf 3: 112x165' dir. Keçeden yapılmış seccade üzerine üzeri kapatılarak yapılan işleme tekniklerinden dival işi tekniklerinden düz sarma ve şekline sarma; hasır iğne teknikleri uygulanmıştır. Seccadenin tüm yüzeyi sarı sim sırma iplik ile işlenmiştir.



Fotoğraf 1: Konya Etnografya Müzesi 6033
Envanter Numaralı Keçe Seccade



Fotoğraf 2: Konya Etnografya Müzesi 6030
Envanter Numaralı Keçe Seccade

Şekil olarak incelediğimiz zaman, İslam geleneğine uygun olarak dokunan ve bu dokumalar üzerine çeşitli tekniklerde yapılan işlemeli seccadeleri görüyoruz. İşlemeli keçe seccadeler hem kültürel hem de sanatsal anlamda önemli bir yere sahiptirler. Kendilerine özgü bir tarzı olan, ibadet sırasında kullanılan temiz ve kutsal bir alan oluşturmaktadırlar. İslam dini mimarisinde başlıca yapı tiplerinden olan cami ve türbelerde görülen seccadelerde de kullanılan mihrap, minber, minare, sütun ayaklıktan oluşan litürjik yapılar süsleme unsuru olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra bitkisel motiflerden

⁹ Bayraktaroğlu, S., (1999), Seccâde. Erdem, Erdem 28. Sayı, 57-64. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44388/549217>

sümbül, nar gibi bitkisel motiflere de değinilecektir. Seccadelerde en sık görülen motif ortasında bir kandil, sallanan ya da vazoda bulunan bir mihraptır. Zemini çiçekli bölümlere ayrılmış bahçe tipi, kaligrafik motifli, çiçek ve kıvrık dallarla süslü vazolu tipler dikkat çekmektedir. Anadolu grubu içinde en çok dikkat çeken mihraplı namaz seccadeleridir.

Mihrap: İslam mimarlığının en anıtsal yapı türü olan camilerin İslam dininin ve ibadet biçiminin gerektirdiği mimari öğeleri kible yönünü göstermek amacıyla yerleştirilen mihraplardır. Namaz kılınırken dönülen kiblede duvardaki mihrap ve caminin en süslü bölümlerinden birini oluşturan niş şeklindeki girinti belirir¹⁰. Mihrap yön tayin edici bir işaret olarak seccadelerin ana motifi haline gelmiş ve dünyanın ötesine geçişi simgelemiştir (Fotoğraf 1).

Nar: Bereket sembolü olan nar, İslamiyet öncesinde, aynı zamanda doğurganlığın, yaşamın, uzun ömrün, ölümsüzlüğün, süreklilik ve sonsuzluğun da simgesidir. Çok taneli bir meyve olması, çekirdeklerinden çok sayıda tekrarlarının yetişmesi, narı, doğum, çoğalma, yeniden yasama dönüş ve dirilisin simgesi durumuna getirmiştir. Bu noktada nar, neslin devamı, soyun kuşaklar boyunca varlığını sürdürmesi gibi sembolik anlamlar da taşımaktadır¹¹.

Nar, Kur'an'da üç yerde geçer: "Gökten su indiren O'dur. Sonra Biz onunla her çeşit bitkiyi çıkarırız. O bitkiden bir filiz, ondan da büyüüp birbirinin üstüne binmiş taneler, başaklar çıkarırız. Hurma tomurcuklarından sarkan salkımlar, üzüm, zeytin ve nar bahçeleri yetiştiririz..." (En'âm, 99). Kur'an'da nar ile ilgili diğer âyetler de şunlardır: En'âm, 141; Rahmân, 68. (Fotoğraf 1).

Sümbül: Sümbül çiçeğinin konu edildiği bu mitolojinin, kökleri Sümerlerdeki Dumuzi (tammuz) Tanrısından antik Suriye inancındaki Adonis'e (veya daha yakın tarih itibarıyla İsa'ya) kadar uzanan ve temelde doğanın kışın ölüp baharda yeniden canlanması üzerine kurgulanmış olan klasik bir ölüm ve yeniden diriliş metaforu olduğu ifade edilmiştir¹². Arapça "sunbulatin (sümbül)" kelimesi iki ayrı surede Bakara Suresi (261. ayette) ve Yusuf Suresi'nde (43., 46., 47. ayetlerinde) geçmektedir.

1- Bakara Suresi (261. ayet):

"Mallarını Allah yolunda harcayanların durumu, her sümbülünde yüz adet tane olmak üzere, yedi sümbül veren bir tek tohumun durumu gibidir. Allah, dilediği kimse için kat kat artırıp verir. Ve Allah Vâsi'dir, Alim'dir."

"sümbül" kelimesinin geçtiği Bakara Suresi'nin yukarıdaki ayetinin öncesinde ilginç bir şekilde "yeniden diriliş" konusu anlatılmaktadır.

2- Yusuf Suresi (43., 46., 47. ayetlerinde) Yusuf hükümdarın gördüğü rüyayı yorumluyor (47. Ayet): "Yedi yıl eskisi gibi ekin. Böylece yediğiniz az bir kısmı hariç, hasat ettiklerinizi başağında (sümbül) bırakın." Yusuf Suresi'ndeki bu ayetin devamında asıl doğuş sebebi olan doğanın ölüp yeniden dirilmesi konusu anlatılıyor. (Fotoğraf 2).

Vazoda çiçekler: Vazolu kompozisyonun etrafını, dallarından meyveler sarkan ya da çiçekler açmış yem yeşil ağaçlar doldurur. Adeta cennet bahçesini andıran bu kompozisyonlar grift ve yoğun bir bezeme şeklindedir. Örneklerden farklı olarak vazolu ve vazosuz çiçek demetleri ile bir kap içinde yer alan meyve kompozisyonları biçimlidir. Farklı birkaç düzenleme gösteren kompozisyonlar, 17 - 19.

⁹ Mandel, Gabriel, (1978), İslam Sanatını Tanıyalım, İnkilap Yayınevi, İstanbul, 1978, s.21.

¹⁰ Çağlıtütüncügil, Ersel, (2013), Türk Süsleme Sanatında Nar: "Form, Köken Ve Đkonografik Anlamı", Türklük Bilimi Araştırmaları, Sayı 33, 2012, 61 - 92.

¹¹ http://hakikatbunurresinde.blogspot.com/2013/07/kuranda-sumbul-ve-mitolojik-kokleri.html

yüzyıllar arasında öylesine beğeni kazanmış ve o kadar çok kullanılmıştır ki, bu kompozisyon ile ilgili olarak "şükûfe üslûbu" ve "şükûfedan" terimleri doğmuştur¹³.

Süslemede kullanılan çiçeklerden lâle, yazılışının "Allah" adının yazılışına benzemesinden dolayı, gül ise peygamberi temsil ettiği için kutsal sayılmış ve çoğu zaman dokumalarda oldukça natüralist bir şekilde yer almışlardır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 3: Konya Mevlana Müzesi 643 Envanter Numaralı Keçe Seccade.



Çizim 1: Konya Mevlana Müzesi 643 Envanter Numaralı Keçe Seccade çizimi

Kandil: Kandil, camii dekorasyonunda gelenekselleşmiş bir öğesidir. Seccadelerde genellikle mihraptan sarkan kandil motifleri ışığın ve nurun sembolü olarak bilinmektedir. Kandil Kur'anda "Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağdı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir." şeklinde anlatılmaktadır. (Nur süresi 35. ayet). Ancak kandil motifini yerini çiçek dallarına bırakmış mihraptan sarkan çiçek buketleri halinde stilize edilmiş süsleme görülmektedir (Fotoğraf 3).

Şadırvan: Namazdan önce abdest için, harim denilen "ana mekan" önünde avluda şadırvan bulunurdu. Namaz sırasında Mekke'ye dönüldüğü içinde caminin arka cephesi bu kutsal yere dönük olurdu¹⁴.

Su, İslam imanının vücuda getirdiği zevk anlayışında önemli bir unsur olarak hakim bir rol oynamaktadır. Cami denilince, kelimesinin telaffuzunda bile gizli bir serinlik ve temizlikle bir şadırvanın akla gelmemesi imkânsızdır. Ağaç yaprakları adedince bir sessizliğe gömülmüş yeşil bir ağacın gölgesindeki şadırvanda ak mermerler üzerine akan suyun sesi, gönül dinlendiricidir. Bu su adeta bir yol bulup gönüle akmaktadır. Bütün berraklığı ve saflığı ile de gönüle temizlik

¹³ Leloğlu Ünal, S., (1999), Anadolu-Türk Sanatında Natürmort Benzeri Düzenlemeler Ve Türk Halı Seccadelerindeki Yankıları. Erdem, Erdem 30. Sayı, 525-534. Retrieved From <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44378/548936>

¹⁴ Mandel, Gabriel, İslam Sanatını Tanıyalım, İnkilap Yayınevi, İstanbul, 1978, s.21.

bahşetmektedir. Camiye gönlünü temizliğe gidecekler, evve'la dış azalarını temizlemelidirler. Bunu ayetle destekleyelim:

"Ey iman edenler, namaza kalkacağımız zaman yüzlerinizi ve dirseklerinizi yıkayın ve başlarınıza, mesh edin; her iki topuğa kadar ayaklarınızı da (yıkayın)" (Maide süresi 6.ayet) (Fotoğraf 3).

İslam sanatına özgü bir süsleme şekli de çeşitli yazıların kullanılmasıydı. Yapıların ve eşyaların süslemelerinde kullanılan yazı tipleri süsleme elemanı olarak İslam sanatında yerini almıştır. İslamlıkta, Allah tasvirine hiçbir şekilde yer verilmeyeceğini ve dini yapılarda da insan sureti bulunmayacağı öngören yasaklama yüzünden süslemede yazının kullanılması kaçınılmazdı. Böylece "Allah" adı ve sıfatları ile Kuran'dan alınan ayetler yazı aracılığıyla yapıların süslemesinde kullanıldı. Sanatçılarda yaratıcı güçlerini ortaya koyabilmek için yazı ve kufiden ağ gibi örülmüş yazıya, akıcı bir şekilde çok renkli olarak yazılanlardan çin harflerine dayanan geometrik üsluplu yazıya kadar, her türlü süslemeli yazı şeklini düzenleyip kullanılmaya başladılar. En sık kullanılan kelime "Besmele" dir¹⁵. (Fotoğraf 3).

3.SONUÇ

İslam sanatında önemli bir yeri olan seccadelerde inançlarla yönlenen ve şekillenen İslam sanatının süsleme unsurları yaygın olarak görülmektedir. Gündelik yaşamın kullanım eşyalarından olan seccadeler üzerinde de görülen mimari elemanlardan olan kutsal mekânların iç veya dış yapısında yer alan mihrap, şadırvan kandil, yine kutsal olan nar, sümbül gibi meyve ve bitkiler inançları simgeleyen motiflerin desenlendirilmesiyle zenginleştirilmiş ve sembolik anlamlarıyla da dinsel değerler yüklenmiştir.

KAYNAKÇA

- Barışta, H. Ö., (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Basımevi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Kültür Dairesi Yayınları: 55.
- Barışta, H. Ö., (1999), Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. Barışta, H. Ö. (1995). Türk İşleme Sanatı Tarihi. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Bayraktaroğlu, S., (1999), Seccâde, Erdem 28. Sayı , 57-64 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44388/549217>
- Çağlıtütüncügil, Ersel, (2013), Türk Süsleme Sanatında Nar: "Form, Köken Ve Etkonografik Anlamı", Türklük Bilimi Araştırmaları, Sayı 33, 2012, 61 – 92.
- Doğan, Şerife,(2001), Konya'da Bulunan İşleme Keçe Örnekleri, Seluk Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eliade, Mircea,(2001), Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Cilt III, İstanbul, s.79.
- Leloğlu Ünal, S., (1999), Anadolu-Türk Sanatında Natürmort Benzeri Düzenlem Eler Ve Türk Halı Seccadelerindeki Yankıları . Erdem , Erdem 30. Sayı , 525-534 . Retrieved From <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44378/548936>
- Mandel, Gabriel, (1978), İslam Sanatını Tanıyalım, İnkilap Yayınevi, İstanbul.
- Uğurlu, Servet, Senem,(2017), Çanakkale halılarında kandil motifi, VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya, s. 73.
- Saral, İsmail, Tosun, (2019), Saral Suya Seccâde Saldım, Rumeli'ye Geçtim, Muharip Gaziler Dergisi, Sayı: 150, s.4.
- Yelen, Resul,(2017, İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt.1, Sa.2, Ss.470-492.
- Kurani Kerimden Ayetler

¹⁵ Mandel, Gabriel, (1978), İslam Sanatını Tanıyalım, İnkilap Yayınevi, İstanbul, 1978, s.36.

**THE GROW BAG DESIGN USING COCONUT COIR WASTE AS
EDUCATION FOR CHILDREN CREATIVITIES**
ÇOCUKLAR İÇİN YARATICILIK EĞİTİMİ OLARAK HİNDİSTAN CEVİZİ LİF
ATIKLARININ FİDAN POŞETİ YAPIMINDA KULLANIMI

Jazuli A MUNIB

Department of Visual Communication Design, Faculty of Fine Arts and Designs,
Universitas Sebelas Maret, Jl. Ir. Sutami 36 A, Kentingan, Surakarta, 57126, Indonesia.
jazuliabdin@staff.uns.ac.id

ABSTRACT

The Children's require education using coconut coir waste and education to the grow bags. And the problem raised in this research is how to design grow bags that suit children's tastes, because coconut coir has advantages and benefits for plants, especially its for content and advantages. This research is to make grow bags that attract the attention to boys and girls. The research method used is descriptive qualitative with action research techniques, literature study, and interviews. Additional methods with training and education are considered capable of providing solutions was problems by introducing and practicing making grow bags for children's.

Keywords: grow bags, coconut coir, education

ÖZET

Çocukların hindistan cevizi lifinin fidan poşetlerinde kullanımı konusunda eğitilmesi gerekmektedir. Bu araştırmada ortaya çıkan sorun, çocukların zevklerine uygun yetiştirme çantalarının nasıl tasarlanacağıdır çünkü hindistan cevizinin özellikle bitkiler için içeriksel avantajları ve faydaları vardır. Bu araştırma kız ve erkek çocuklarının fidan poşeti yapmak konusunda dikkatlerini çekecektir. Araştırma yöntemi olarak, betimsel tanımlarla eylem araştırması teknikleri, literatür çalışması ve röportajlar benimsenmiştir. Eğitim ve öğretimde kullanılacak ek yöntemlerle çocuklara fidan poşeti yapımının tanıtılması ve uygulama yaptırılmasının sorunlara çözüm sunabileceği düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: fidan poşeti, hindistan cevizi lifi, eğitim

1. Introduction

Coconut fruit consists of coir (exocarp), shell (endocarp), flesh (endosperm) and coconut water. The composition of components of coconut fruit is coir 35%, meat 28%, water 25% and shell 12% [1]. Currently, coconut husk is mostly wasted as waste and as fuel. The results of combustion will produce smoke and pollution, air pollution affects the environment and adds CO₂ in the air, the longer the oxygen reaction will occur and there will be large pollution and there is a possibility that climate change will occur. Coconut coir is the yield component with the largest percentage and has benefits for sacks, crafts, agriculture. Coconut coir fiber can be distinguished based on its size and utilization, namely; Mat/Yarn fiber is a long and fine fiber (suitable for making mats, rugs and ropes). other function the coconut coir is very useful for making planting media, such as being made into grow bags. Grow bags made of coir and grow bags filled with coir can help facilitate plant growth and strengthen your plants roots. In general, grow bags offer superior functionality over traditional plastic and clay pots.

The grow bags have superior ventilation, temperature control, and water drainage abilities. Coir is the fibrous part of coconut husks, a waste product of coconut harvesting. Traditionally, coir has been used to make ropes or burned to be added to fertilizer, but recent studies have shown that coir has many practical uses for gardening and erosion control. has a biodegradability, nutrient-richness, and water retention abilities make it ideal for landscaping and agricultural projects. Potential using coir as a growth medium soil amendment for agricultural. Potential using coir as a growth medium soil amendment for agricultural, These qualities make coir an ideal growth medium. The coconut husk's singular function in nature is to protect the coconut [2].

Coconut coir has benefits for agriculture and horticulture, besides that it is also a planting medium that can fertilize plants, because plant roots will develop and grip tightly on the coconut coir media. The benefits of the grow bag from coconut coir, so made various designs were developed according to market demand. Various kinds of grow bag designs from coconut fiber that can be developed, especially for children will support creativity at an early age. Elementary school age children are the target of this research, because that age is very suitable for imagination and left brain development. creative sensors must be developed in line with the knowledge and materials related to the principle of the grow bags. The Children take a basic skills of imagining and designing in all fields, from learning in the classroom and outside practice, the overall action of working with planting media is very cool and interesting for them, it just has to be trained and honed its creative power and the Children's require education using coconut coir waste and education to the grow bags.

2. Purpose

Design of grow bags made from coconut coir waste, aims to utilize coconut coir waste materials that pollute the environment and reduce coir burning smoke, in additionally to reduce waste. Provide education to children to love farming and education for the use of coconut coir waste for kids. Also can built creativities and passion for the love of agriculture to be creative and can insightful and add to research results.

3. Research methods

This research was a action research with descriptive study methods using a qualitative approach and action research data. Data collection was carried out through several methods including site observation, in-depth interviews, document study methods. The sampling technique was carried out by using purposive sampling method [3]. Data analyzed using an interactive analysis model. The action that will be taken is to try to use the research results into a prototype work related to the utilization of coconut coir waste into the grow bags design for childrens.

3. Results and discussion

Potential process to coconut cultivation, extraction and processing of coir for eco-friendly eco-art. because Coconut husk or exocarp consists of a water-resistant outer shell and a fibrous part or mesocarp consisting of strands of "vascular" fibers called "Coir". Coconut coir is also very resistant to bacteria, fungus, and mold, and, since coir is inert, insects don't like inhabiting [4]. And the coconut coir material very suitable for the needs of children in their work, because the cleanliness of this coconut fiber is compared to playing with the ground.

The design of grow bags made from coconut coir waste, aims to utilize coconut coir waste materials that pollute the environment and reduce coir burning smoke, in additionally to reduce waste. The research has a vision and mission, providing education and field practices related to planting media need designed properly. The research is very complex and many benefits for the creative of kids.

Coconut coir is very effective in its efforts to become creative materials for children's, with soft and slippery fibers becoming a new experience for children to be creative, making designs with funny concept with a unique design adapted to their taste. The current design is devoted to people of all ages, as a garden decoration. Designing differently and adapted to the target audience, namely kids, with cute designs in the form like the flora, fauna or other symbols. The goal to attract the children to love gardening and planting and as an educational of medium to introduce farming methods. Design Concept of unique can means of conveying creative ideas for the creation of grow bags, as plant growing bags with character, flora fauna and funny designs. Stimulation of shapes according to children's imagination is very necessary in the design of the grow bags, subjects and objects that are close for age and everyday kids life will be easily embedded in their minds. In addition, the shape and uniqueness of this design will increase the interest of children to love plants and beautiful of the display.

Below is the design of the grow bags for kids:



Figure 1. Coconut Exocarp



Figure 2. Coconut Coir Fiber



Figure 3. Grow Bags Design 01



Figure 4. Grow Bags Design 02



Figure 5. Grow Bags Design 03



Figure 6. Grow Bags Design 04

References

- [1] Grinwood, 1960 coconut palm products, Rome: FOA
- [2] Coconut Vietnam. 2013 Main uses of coconut shell [Online] from <http://coconutvietnam.com.vn/news/main-uses-of-coconut-shell/1225.html>
- [3] Miles M B and Huberman A M 1992 Analisa data kualitatif (Jakarta: UI Press).
- [4] JA.Munib, 2021. Utilization of coconut coir sack waste become eco-friendly canvas material. ICSAE 8 Proceeding.

İZMİR İLİ HAMAM GELENEĞİ VE HAMAM TAKIMLARI GİYİM VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

FEATURES OF TURKISH BATH TRADITION AND THE CLOTHES AND ORNAMENTS OF TURKISH BATH SETS IN IZMIR PROVINCE

Feride GÜLER

Öğretim Görevlisi, Ordu Üniversitesi Fatsa Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü ve Moda Tasarımı Programı
gulerferide@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2998-3816 (Sorumlu Yazar)

Yasemin YASA

Araştırma Görevlisi, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
yaseminyasa@beykent.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0480-4359

ÖZET

Tarih boyunca toplumlar; coğrafi keşifler, savaşlar, göçler, seyahatler ve farklı toplumları tanıma meraklarının etkisiyle birbirlerinin kültürel ve toplumsal yaşamlarından etkilenmişlerdir. Bu kültürel etkileşimlerden doğan kültürel yapıların en güzel örneklerden birinin Türk Hamam Kültürü olduğu görülmektedir.

Türklerin geçmişten gelen temizlik anlayışıyla beraber, Müslümanlığın kabulü ve dinin ön gördüğü temizlik anlayışının da etkisi ile Anadolu'da ve Roma'da var olan kültürel yapıları benimsemeleri ve kendi inanç ve yapılarıyla sentezlemeleri sonucunda oluşan bu kültür, tarih boyunca varlığını sürdürmüştür. Türk toplumu ile özdeşleşmiş yeni özellikler kazanmış ve bir gelenek halini almıştır. Mimari yapılarıyla da geçmişin izlerini günümüze taşıyan hamamlar, temizlik eylemiyle beraber, gündelik hayatın dışında insanların bir araya gelerek sosyal kaynaşmaların gerçekleştiği, çeşitli etkinliklerin düzenlendiği mekanlar olmuştur. Kadınların kendi cinsiyetleri olan akraba, eş dost ve arkadaşlarıyla toplandığı, sohbetlerin yapıldığı, eğlencelerin tertip edildiği, annelerin oğullarına kız beğendiği yerler olarak hamamlar toplumun benliğinde yer edinmiştir. Kadınlar için hamam öncesinde ihtimamla hazırlanan ve içerisinde geleneksel el sanatlarının örneklerini sergileyen hamam takımlarının bulunduğu bohçalar, hamam geleneğinin vazgeçilmezi olmuştur. Bu takımların İzmir ilinde de yoğun olarak kullanıldığı ve geleneklerin son yıllara kadar uygulandığı bilinmektedir. Fakat kentleşmenin hızlanması, teknolojik gelişmeler, medya iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, geleneklerimizin birçoğu gibi değişmeye, kaybolmaya ve unutulmaya başlamıştır. Bu bağlamda İzmir hamam kültürünün ve hamam takımlarının araştırılarak belgelenmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada; İzmir hamam geleneği ile İzmir Etnografya Müzesi ve Efes Müzesi Selçuk'ta bulunan hamam takımlarının giyim sanatları ve el sanatları açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Çünkü etnografik ve folklorik bilgiler milletin benliğini, karakterini, düşünce tarzını, duygularını kısaca milli ve sosyal bünyesini belirten belge özelliğini taşımaktadır. Araştırmada tarama (survey) modeli kullanılmıştır. Literatür taraması yapılmış, konu ile ilgili kaynaklar ve süreli yayınlardan yararlanılmıştır. Bu bilgilerden elde edilen veriler ışığında sonuca ulaşmaya çalışılmış ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hamam, Hamam Kültürü, Hamam Gelenekleri, İzmir Hamam Geleneği, İzmir Hamam Takımları.

ABSTRACT

Societies have been influenced throughout history by each other's cultural and social lives with the influence of geographical discoveries, wars, migrations, travels and their curiosity to know different societies. Turkish Hammam Culture is considered as one of the most beautiful examples of cultural structures arising from these cultural interactions.

This culture, which was formed as a result of the adoption of the cultural structures existing in Anatolia and Rome and synthesizing them with their own beliefs and structures occurred with the effect of the acceptance of Islam and the understanding of cleanliness prescribed by the religion, along with the understanding of cleanliness from the past, has maintained its existence throughout history. It has gained new features specific to Turkish society and has become a tradition. The baths, which carry the traces of the past to the present with their architectural structures, have become places where people come together and socialize and various activities are organized together with the act of cleaning apart from the daily life. Baths have taken a place in the society as places where women gather with their relatives, spouses and friends of their own gender, where conversations are held, entertainments are organized, and where mothers look for girls for their sons as a wife. For these activities, the bundles including bath sets which are prepared with care before the bath and displaying the examples of traditional handicrafts, have become indispensable for the bath tradition. It is known that these sets are used extensively in İzmir and the traditions have been practiced until recent years. However, with the acceleration of urbanization, technological developments, and the widespread use of media communication tools, it has begun to change, disappear and be forgotten like many of our traditions. In this regard, bath culture and bath sets of İzmir should be researched and documented.

In this study; It is aimed to examine the tradition of İzmir baths, the bath sets found in İzmir Ethnography Museum and Selçuk Ephesus Museum in terms of clothing arts and crafts. Because ethnographic and folkloric information is a document that indicates the nation's identity, character, way of thinking, feelings, in short, its national and social structure. Survey model was used in this study. Literature has been searched and resources and periodicals related to the subject have been used. We tried to come to a conclusion in the light of the data obtained from this information, and made recommendations.

Keywords: Hammam, Hammam Culture, Hammam Traditions, Bath tradition of İzmir, Bath Sets of İzmir.

GİRİŞ

İnsanoğlu eski çağlardan beri yıkanmayı ruhsal bir arınma, temizlenme ve şifa bulma yöntemi olarak görmüş, nehir ve denizleri bu amaç için kullanmışlardır. Medeniyetlerin ve din anlayışının gelişmesi ile bu arınma kültürü; kapalı mekanlar haline dönüştürülen yapılarda devam etmiştir.

İlk kapalı mekanların izlerine; Antik Ege, Hindistan, eski Mısır ve Yunan uygarlıklarında rastlanmaktadır. Mezopotamya'da Dicle kıyısında M.Ö: 859-824 yılları arasında varlığını sürdürmüş Asur kralı Salmanasar'a ait olduğu düşünülen hamam, Türkiye Suriye sınırı yakınlarındaki Rasülayn'da M.Ö. 3. yüzyıla ait şehir kalıntılarındaki evlerde bulunan ve temizlenmek için kullanılan özel odalar ve Gaziantep yakınlarında Geç Hitit dönemine ait hamam kalıntısı olduğu saptanan yerler bu mekanlara örnek teşkil edebilir (Ürük,2016:185).

Romalıların yıkanmaya günlük yaşamda büyük önem verdiği ve çok ilgi gösteren bir toplum olarak öne çıktığı görülmektedir. Bu ilginin yaşam tarzları ve kültürleri ile alakalı olmasının sebebi ise Romalıların yüzyıllardır suyu fiziksel ve psikolojik olarak rahatlatıcı bir unsur olarak görmeleri ile alakalıdır. İmparatorluk döneminden önce Roma'da halka açık hamam inşa edildiğine dair kesin bir bilgiye ulaşılamamakla beraber Yunanlılar döneminde sağlık merkezi işlevi gören hamamlar, bu özellikleriyle imparatorluk dönemi Roma hamamlarına model teşkil etmiştir (Bilgin, 2003:12). Romalılar da önceleri deniz ve nehirlerde yıkanmışlar, ancak daha sonra sıcak sulu ve özel ısıtma sisteminin kullanıldığı hamamlar inşa etmişlerdir (Ahipaşaoğlu ve Değirmencioğlu, 1999:278). İlk hamamın Pompei'deki "Stabia Hamamı" olduğu bilinmektedir. Anıtsal ölçülerde binlerce insanın aynı anda yıkanabildiği ilk hamamlar M.Ö. 1. Yüzyılın ilk yarısında yine Roma'da yapılmıştır (Topal, 2004). Romalıların iki veya üç katlı inşa edilen hamamlarda siyaset konuşarak ve günlük muhabbetlerini yaparak zaman geçirdikleri, siyasi kararlar aldıkları, toplantılar düzenledikleri, şiirler okuyup, yarışmalar yaptıkları bilinmektedir (Bozok, s:66).

Yıkanma ve arınma kültürünün toplumlarda gelişmesi din ile devam etmiştir. Müslümanlıkta da hızla kabul gören hamam kurumu, Hristiyanlıkta fazla rağbet görmemiştir. Bunun sebebi vaftiz edilme esnasında yıkanma ihtiyacının giderildiği anlayışıdır. Bu anlayışa karşın yıkanmak hiçbir zaman bir yasaklanmamış ve Geç Antik Çağ ve Bizans kentlerinde hamamlar ve yıkanma geleneği önemini korumuştur (Yegül, 2011:251).

TÜRK KÜLTÜRÜNDE HAMAM VE HAMAM GELENEĞİ

Türkler Anadolu'ya yerleştikten sonra temizlenme anlayışları Bizans ve Roma'nın temizlenme anlayışı ile harmanlanmış, Bu harman İslam dininin emrettiği kurallar ile bütünleşince yeni bir kültür ortaya çıkmıştır. Türk banyosu olarak kurumsallık kazanan bu kültür, temizlenen mekan anlamına gelen Hamam kelimesiyle de Türk Hamamı olarak kendi kültürünü var etmiştir (Yılmazkaya, 2002:15).

Arapça'da ısıtmak, İbranice'de sıcaklık anlamına gelen hamam kelimesi, günümüz Türkçesinde hamam; banyo, yıkanılan, temizlenen yer anlamında kullanılmaktadır ve kelime karşılığı eski sözcükler olan munça veya munçaktır. Türklerin Orta Asya'da yaşarken Mançu diye isimlendirdikleri buharlı hamamların olduğu bilinmektedir (Ögel:1991:107-108).

Tarihsel sürece bakıldığında Türk Hamamı mimari yapısının Yunan ve Roma dönemleri ile Bizans mimarisinin izlerini taşıdığı dikkat çekmektedir. Fakat yıkanmak, temizlenmek maksadının dışında, insanların zenginlik durumunu gösteren, devletin kültür varlığı olarak şekillenen, toplumsal ve sosyal yaşamın bir parçasına dönüşmesi Selçuklular ve Osmanlılar sayesinde gerçekleşmiştir (Ürük, 2016:185-209).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri, dinin emrettiği temizliğe ait hükümlerin itina ile uygulanması zorunluluğunu doğurmuştur. İstanbul'un fethinden sonra bu zorunluluk çerçevesinde hamamlar camiler kadar önem arz etmiş ve devletin dört bir yanına hamam inşa edilmiştir. Külliye olarak isimlendirilen yapılar içerisinde hamamlar, cami, kütüphane, imaret gibi yapılarla yan yana buldukları gibi ayrı yerlerde de tek olarak inşa edilmiştir (Üdeyçaman,2007:752). Selçuklularda cami külliyesi içinde yer alan hamamlar, camilerin işlevlerini ve amacını destekleyen bir yapı taşı olmakla beraber zenginlerin hayırseverlik göstergesi olmuştur. Mimari yapısı ve kubbeleri ise uygarlık sembolü haline dönüşmüş günümüze kadar süregelmiştir. (Yegül, 2011:265).

Osmanlı döneminde hamamların genellikle merkezi planlı, tek ya da çifte hamam türünde oldukları görülmektedir. Yarı erkekler yarı kadınlara ayrılan hamam iki ayrı bölümden oluşmuştur. Bu iki ayrı kısım farklı sokaklara açılma özelliğine sahiptir. (Şimşir, 2004:252). Hamamlar, soyunmalık, soğukluk, ılık ve sıcaklık gibi bölmelerden oluşur. Soyunmalık bölümü camegah olarak da isimlendirilir ve hamama gelenlerin çıkardıkları giysilerini muhafaza ettikleri bölümdür (Köprülü,2002:823). Soğukluk; Roma hamamlarında Tepidarium olarak isimlendirilen ve hamam sonrası muhabbetlerin yapıldığı yerdir. İlliklik; sıcaklık ile soğukluk arasında kalan bölümdür ve genellikle bu bölümde tuvaletler yer alır. Sıcaklık; göbek taşının, halvet ve hücrelerin bulunduğu terlemek için ideal sıcaklığı yüksek, yıkanılan bölümdür (Karpuz, 1991:986). Osmanlı'da özellikle kadınların bir araya gelerek, sohbet ettikleri, eğlenceler düzenledikleri, güzelleştikleri, erkek annelerinin oğullarına kız beğendikleri güncel olaylardan haberdar oldukları yer olan hamamlar, sadece temizlenmek için değil gelenekleri ile de farklı bir önem ihtiva etmektedir.(Taşçıoğlu,1998:21).

Türk hamam kültüründe hamamlar sosyal yaşam alanları olmuşlar ve hamam içinde değişik yörelerde farklı örf ve adetler sergilenmiştir. Hamamlar yıkanıp temizlenmek dışında; doğum, evlilik gibi törenlerde kutlama yerleri olmuştur. Özellikle doğumdan sonra loğusa hamama götürülür, buna kırk hamamı da denilirdi(And, 1979:76). Oğlunu evlendirecek anneler kız beğenmek için araştırmalarını ve aday seçimlerini hamamlarda yaparlardı. Evlilik hazırlık aşamalarında gelin ve güvey hamamları vardı.. Çeşitli yörelerde tel hamamı, on beş hamamı gibi çeşitli adlar alan evlenmeye bağlı gelenek ve görenekler arasında hamamlar ayrı bir önem taşımaktadır(Koşay, 1944:116-147).

Türk toplumsal yaşayışında ve folklorunda önemi büyük olan ve toplumsal bir yaşam biçimi haline gelen hamam kültüründe Kadınlar, hamama gitmeden önce içinde işlemeli havlu, peştamal, kese, kına, hamam taşı, rastık, tarak, ayna gibi hamam malzemelerinin olduğu işlemeli bohçalar hazırlamıştır. Saçın ıslaklığını alması için kullanılan dört tarafı işlemeli çevreler ve sedef fildişi kakmalı nalınlar hamam kültürünün kadınlar için vazgeçilmez parçalarından olmuştur (Cingöz,1995:536).

İZMİR İLİ HAMAM GELENEĞİNİN VE İZMİR ETNOGRAFYA MÜZESİ VE EFES MÜZESİ SELÇUK'TA BULUNAN HAMAM TAKIMLARININ İNCELENMESİ

Hamam kültürü her yörede farklı örf ve adetler ile uygulanmaktadır. İzmir'de de bu gelenekler kına, gelin ve kırk hamamı olarak farklı gün ve etkinliklerle tertip edilmektedir.

Kırk hamamı; yeni doğum yapmış kadınının lohusalık döneminin kırk gününü doldurduktan sonra bebeği ile birlikte hamamda temizlenmesi için yapılan merasimdir. Kız çocuğu 39 günlük, erkek çocuğu 40. günlük iken yapılan bu merasimden bir gün önce okuyucu kadın lohusanın akrabalarını ziyaret ederek sabun dağıtır ve 'Kırk Hamamı' merasimine davet eder. Ertesi gün davetlilerin katılımıyla lohusa bebeği ile birlikte yıkanır (Anonim 1).

Hamamlar aynı zamanda "Görücü usulü" eş seçiminin yapıldığı yıllarda, evlilik çağına gelmiş kızların kayınvalide adayları tarafından görülebilecekleri en uygun mekanlar olmuştur. Çünkü gerek

evlilikten önce, gerekse evlilikten sonra İzmirli kadınların yıkanmanın yanı sıra sosyal etkinliklerini ve eğlencelerini gerçekleştirdikleri mekanlar hamamlardır. (Ürük,2010).

Kadınlar; kubbelerden hamamın içine süzülen loş aydınlık ile birlikte su buharının yarattığı gizemli ve çekici bir ortamda etkinliklerini gerçekleştirmiştir. Bayram, düğün, kına, doğum, sünnet gibi önemli günler hamamda kutlanmış ve bu çerçevede dini ve folklorik bir gelenekler (ritüeller) ortaya çıkmıştır. Bu ritüellerin biri olan gelin hamamı, gelinin ve damadın düğünden önce eş, dost, akraba birlikte olduğu eğlendiği bir gelenektir (Ceranoğlu ve Özhan,2020:707-732)

Gelin Hamamı; gelin adayının zifaf gecesinden önce tertip edilen özel bir merasimdir. Gelin ve damadın yakınlarının davetli olduğu merasim, gelinin kabile ile evden alınıp hamama götürülmesi ile başlar. Daha evvel görüşülüp merasim için kapatılan hamamın göbek taşında ut, keman ve tef çalacak bir kadın saz ekibi ve onların ezgileri ile dans edecek çengeller de hazır bulunmaktadır(Anonim 1). Gelin hamamı kaflesinin hamama gelmesiyle başlayan eğlenceler, yengenin ve hamamda görevli natır kadınların gelini özenle yıkamasıyla devam eder. Yıkama esnasında kadın saz ekibi ut ve tef çalarak davetlileri eğlendirmektedir. İzmir'deki kadın hamamlarının gözde satıcıları olan arap bacılar susam helvası ya da kağıt helva satarak geleneğin bir parçasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda görevleri; gelin yıkanırken hamamın iç kısmına alınmayan çocukları maskaralıklarla güldürerek oyalamaktır (Ürük, 2010).

İzmir'in Selçuk ilçesinde ise; gelin hamamı kına gecesinden bir gün önce yapılırdı. Hem kız tarafından hem damat tarafından misafirler çağırılırdı. Bu törene genç kızlar ve çocuğu olmayan yeni gelinler katılırdı. Hamam o gün damat tarafından kiralanır, başka kimse alınmazdı. Misafirler gelmeye başlayınca damat tarafından görevlendirilen iki üç kişi hamamın kapısının önünde kahve çekerdi. Toplanan misafirler hamamın soyunmalık bölümündeki havuz başında yerlerini alırlardı. Kız tarafı toplu halde gelirdi. Herkes yerini aldıktan sonra gelin yengelerinin yardımıyla üstünü değiştirip "işlemeli hamam giysilerini" giyerdi. Ayağına süslü nalınını giyer, isterse başını örterdi. Bu arada isteyenler üstlerini değiştirirlerdi. Def ve dümbelek çalınıp, türküler, şarkılar söylenerek başta gelin olmak üzere herkes oynatılırdı. Dinlenmek için ara verildiğinde kahve içilirdi. Tekrar eğlenceye devam edilirdi. Yine maniler eşliğinde gelin üzerini değiştirip, yıkanmak için ipekli peştamalını bürünürdü. Yıkama işi bitince işlemeli havlulara sarılan gelin, hamamın soğukluk bölümünde kendisi için ayrılan yere oturtulurdu. Misafirlerde bu bölümde yerlerini alınca şerbet içilip un helvası yenilirdi. Bu eğlenceler öğle yemeğinden sonra başlayıp ikindiye kadar devam ederdi. (Güler,2010:24). Hamamda giyilecek eşyalar kız evi tarafından bohçalanırdı. Bohçalar iki çeşit olup işlemeli ve gösterildi olurdu. İlk bohçanın içine havlu, peştamal, kese ve sabun koyulup kapatılır. Bu bohça açık renklidir. Böylece ikinci bir bohçanın içine oturtulur. Üzerine hamam giysileri(göynek, şalvar, başörtü)ve takunyaları koyup kapatılır. Bu bohça ise renkli ve kalın olurdu. Bohçayı taşıyan kişiye oğlan evi tarafından hediye verilirdi. Eğlenceler bittikten sonra soyunmalık bölümünde oğlan evi tarafından getirilen yeni giysiler geline giydirilirdi. En son düğün sahipleri olmak üzere misafirler yavaş yavaş dağılırdı (Özmüş, 1998:12-13).

İzmir Etnografya Müzesi ve Efes Müzesinde bulunan, hamam takımları olarak isimlendirilen malzeme ve giysiler el sanatları ve giyim sanatları açısından aşağıda incelenmiştir.



Fotoğraf No: 1. Dış bohça. (İzmir Etnografya Müzesi).

Dış Bohça hamam takımlarını sarmaya yarayan en dıştaki bohçadır. Fotoğraf No1'de bulunan 90x90 kare bohçanın kumaşında Parlament mavi kadife kumaş kullanılmış, kendi renginden saten astar ile çevresi temizlenmiştir. Süslemesinde konu olarak stilize edilmiş bitkisel bezeme(gül, yonca, yıldız çiçeği, mine çiçeği, dal, yaprak) tercih edilmiş, Altın sarısı (dore) sim ip ile Maraş işi (dival işi), kurt tutturma, elde çırpma teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 2. Dış bohça. (İzmir Etnografya Müzesi).

90x90 kare bohçanın kumaşında bordo renkte kadife kumaş kullanılmış, çevresi kırmızı astar ile temizlenmiştir. Süslemesinde konu olarak stilize edilmiş bitkisel bezeme (yıldız çiçeği, mine çiçeği, dal, yaprak) tercih edilmiş, Altın sarısı sim ip ile Maraş işi (dival işi) işlenmiş, metal pul tutturma, kurt tutturma, elde çırpma teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 3. İç bohça ve bohça desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).

Hamam takımlarını sarmaya yarayan ve dış bohça içinde yer alan 92x92 kare bohçanın kumaşında açık mavi saten tercih edilmiş, çevresi sim ip ile sarma tekniği uygulanarak temizlenmiştir. Süslemesinde konu olarak stilize edilmiş bitkisel bezeme (mine, dal, yaprak) kullanılmıştır. Altın sarısı sim ip ile Maraş işi (dival işi), sarma, rişliyö teknikleri ve metal pul tutturma, kurt tutturma, elde çırpma teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 4. İç bohça ve bohça desen detayı (Efes Müzesi Selçuk).

95x95 kare bohçanın kumaşında krem rengi mermerşahi kullanılmıştır. Bohçanın dört köşesi zürafa dikişi ile temizlenmiş, krem rengi ve pembe ip kullanılarak iğne oyası ile çevrelenmiştir. Süslemesinde bitkisel ve geometrik bezeme tercih edilmiş olup, altın sarısı ip ile tel kırma, tel sarma, zürafa, iğne oyası teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 5. Peştamal ve peştamal desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).

Bele bağlanan ve vücudun belden aşağısını örtmeye yarayan 80x205 ölçülerinde dikdörtgen peştamal de krem rengi ipek kumaş tercih edilmiştir. İki kısa kenarı iplik çekme tekniği uygulanarak saçak ile süslenmiştir. İşleme detayında bitkisel bezeme (çiçek, yaprak, dal) ve stilize edilmiş çeşitli boyutlarda hayvansal figür kullanılmıştır. İşleme Fransız düğümü (tohum işi), tel kırma, düz sarma, verev sarma, balıksırtı teknikleri uygulanarak süslenmiştir.



Fotoğraf No: 6. Peştamal (Efes Müzesi Selçuk).

100x195 ölçülerindeki peştamal de krem rengi küçük karelerden ve enine kırmızı düz çizgilerden oluşan dokuma kumaş tercih edilmiştir. Kısa kenarları dört adet makrome tekniği ile örülmüş saçak ve dört adet üçlü kordon sarkıtılarak temizlenmiştir. Kendinden çizgili ve kareli dokuma kumaşa geometrik bezeme tercih edilmiştir.



Fotoğraf No:7. Çevre Havlu (baş havlusu). (Efes Müzesi Selçuk).

Saçı kurulamaya yarayan 62x62 ölçülerinde kare havluda krem rengi dokuma kumaş tercih edilmiştir. İki kenarı dokuma kenar olarak bırakılan havlunun kenar temizleme işlemi yapılmamış, diğer iki kenar 0,5cm den makinede düz dikiş çekilerek temizlenmiştir. İşleme detayında bitkisel bezeme (çiçek, yaprak, dal) ve Allah lafzının olduğu yazılı bezeme kullanılmıştır. Altın, yeşil ve eflatun renklerinin kullanıldığı havluda; tel kırma, düz pesent, ciğerdeldi, Maraş işi (dival işi) teknikleri uygulanmış ve Osmanlıca yazı yazılmıştır.



Fotoğraf No: 8. Baş Havlusu ve havlu desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).

47x90 ölçülerindeki dikdörtgen baş havlusunda krem rengi pamuklu havlı dokuma kumaş tercih edilmiştir. İki kısa kenarı düğümlü saçak ile süslenmiştir. İşleme detayında stilize edilmiş bitkisel bezeme (gül, mine çiçek, yıldız çiçek, tomurcuk, yaprak, dal) tercih edilmiş, sarı sim ip ile hasır iğne, balıksırtı, düz pesent, zincir işi, sarma, verev sarma, tohum işi, hesap işi teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 9. Hamam havlusu ve havlu desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).

Vücutu kurulamaya yarayan havlu 75x178 ölçülerindedir. Krem rengi pamuklu havlı dokuma kumaş kullanılan havlunun iki kısa kenarlarında ip çekilerek ajur oluşturulmuş ve 0,3mm saçak ile süslenmiştir. Stilize edilmiş bitkisel bezeme (çiçek, yaprak, dal) tercih edilen nakış detayında, çift sıra fiyonk motifi kullanılmıştır. Vev sarma, basit ajur, balıksırtı teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 10. Hamam havlusu ve havlu desen detayı (Efes Müzesi Selçuk).

Fotoğraf 10'da bulunan 75x65 ölçülerindeki havlunun kumaşında pamuklu havlı dokuma kumaş tercih edilmiştir. Beyaz dokuma kumaş üzerine açık yeşil, koyu yeşil, çimen yeşili, kahverengi, altın rengi, turuncu, yavruağzı, beyaz renklerinin kullanıldığı ipek iplerle nakış işlenmiştir. Stilize edilmiş bitkisel bezeme (çiçek, yaprak, dal) tercih edilen desen detayında çin iğnesi, tel kırma, düz pesent, vev sarma, antika, ajur teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 11. Hamam Peşkiri ve peşkir desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).

Kullanıldıkları dönemde havlu ya da el bezi olarak kullanılan peşkir 95x172 ölçülerindedir. İki kısa kenarı iplik çekme yöntemi ile saçak yapılarak temizlenmiştir. Krem rengi yünlü dokuma kumaş üzerine koyu pembe, turuncu, sarı, krem, yavruağzı, bordo, kırmızı ve mor renkleri kullanılarak nakış uygulanmıştır. Stilize edilmiş bitkisel bezeme (çiçek, yaprak, dal) ve geometrik bezeme (kare, üçgen ve yuvarlak) tercih edilmiştir. Desen detayında çiğerdeldi, kanaviçe, tel kırma ve saçak uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 12. Hamam Peşkiri ve peşkir desen detayı (İzmir Etnografya Müzesi).



90x150 ölçülerindeki dikdörtgen peşkirde krem rengi ipekli dokuma kumaş kullanılmıştır. Peşkirin etrafı, sim ipe örülmüş iğne oyası ile çırpma dikişi uygulanarak temizlenmiştir. Desen detayında beyaz, bordo, pembe, yeşil, sarı, mor, mavi, altın, siyah, lila renkleri kullanılmış ve vev sarma, düz pesent, balıksırtı, iğne oyası, civankaşı teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No: 13. Göyneğ (Efes Müzesi Selçuk).

Fotoğraf No:13'de yer alan göyneğe krem rengi pamuk yün karışımı dokuma kumaş kullanılmıştır. Göyneğ bedeni parça kumaşların birleştirilmesiyle oluşturulmuş ve bedene bol kesim uygulanmıştır. Omuz dikişsizdir. Yuvarlak yaka uygulanan göyneğe açık yaka yırtmacı düşünülmüş, yakaya ve yırtmaca hiçbir işlem uygulanmamıştır. Kolu oyuntusuz takma uzun kol düşünülmüş, kol altına kuş yerleştirilmiş ve kol ağzı geniş tasarlanmıştır. Boyu 95cm olan göyneğin etek ucuna açılım uygulanmıştır. Göyneğin iç dikişlerine elde kapalı baskı dikişi ve elde çırpma dikişi etek ucuna oyulgama dikişi yapılmıştır. Süslemesinde stilize edilmiş bitkisel bezeme (çiçek) ve geometrik bezeme (üçgen, kare) konu olarak seçilmiştir. Sarı renkte düşünülen desen detayında Antep işi, kesme ajur, çekme ajur, çiğerdeldi, susma teknikleri uygulanmıştır.



Fotoğraf No:14. Don (Efes Müzesi Selçuk).

Hamam takımlarından dona; krem rengi pamuk ve yün karışımı ile dokunmuş kumaş kullanılmıştır. Bol kesim uygulanan don, şalvar görünümündedir ve ağı üçgen bir parça ile oluşturulmuştur. Yanları dikişsiz tasarlanmış, kemer uygulanmıştır ve kemerin ön ile arka ortasında basit yırtmaç tasarlanmıştır. Boyu 88cm olan donun paçaları normal genişlikte düşünülmüştür. Don elde çırpma dikişi ve elde kapalı baskı ile dikilmiştir. Stilize edilmiş bitkisel ve geometrik bezeme konu olarak seçilmiş, Antep işi, kesme acur, çekme ajur, çiğerdeldi ve susma gibi teknikler uygulanarak süslenmiştir.



Fotoğraf No: 15. Göynek (Efes Müzesi Selçuk).

Fotoğraf No: 15'te yer alan göyneğe krem rengi pamuklu dokuma kumaş kullanılmıştır. Kumaş üzerinde ince, orta ve kalın olmak üzere kırmızı çizgiler bulunmaktadır. Bol kesim uygulanan göyneğin bedeni parçalı ve yanları dikişsiz tasarlanmıştır. Ön beden arkaya devam ettiğinden omuz dikişsiz tasarlanmıştır. Uzun, düşük, takma kol düşünülmüş ve kol ağzına büzgü yapılarak basit yırtmaç ve manşet uygulanmıştır. Dik yaka tasarlanan göyneğe bel hattına kadar derin bir pat çalışılmıştır. 76cm olan göyneğin etek ucuna hafif açılım uygulanmıştır. İç dikişler elde kapalı baskı dikişi ile dikilmiştir. Süslemesinde stilize edilmiş bitkisel bezeme (çiçek, yaprak) ve geometrik bezeme (üçgen, kare) konu olarak seçilmiştir. Sarı renkte düşünülen desen detayında Antep işi, kesme ajur, çekme ajur, çiğerdeldi, susma teknikleri uygulanmıştır. Siyah, koyu pembe, yeşil, mor, turkuaz, turuncu, lacivert renklerin tercih edildiği nakış detayında kanaviçe ve tığ dantel teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf No: 16. Don (Efes Müzesi Selçuk)

Hamam takımlarından dona; pamuk ve yün karışımı ile dokunmuş krem rengi kumaş kullanılmıştır. Bol kesim uygulanan donun ağı orta noktadan arkaya ve öne dönecek şekilde bütün oluşturulmuştur. Yanlar dikişsiz olup, bel uçkur ile büzölmüştür. 83cm tasarlanan donun paçaları geniş düşölmüştür ve büzgü ile daraltılmıştır. İç dikişlerinin bir kısmına elde kapalı baskı dikişi, bir kısmına ise elde çırpma dikişi yapılmıştır. Don paçalarının iki yanına stilize edilmiş bitkisel ve geometrik bezeme ile süsleme tercih edilmiş, kanaviçe, gölge işi, ajur, verev sarma teknikleri uygulanmıştır. Donun uçkuru 12cm eninde 170cm boyunda pamuklu dokuma kumaştan yapılmıştır. Kenarları elde çırpma dikişi ile temizlenmiş ve üzeri sap işi, tel sarma, balıksırtı, düz ve verev pesent, kanaviçe teknikleri uygulanarak süslenmiştir.



Fotoğraf No: 17. Takunya (Nalın) (Efes Müzesi Selçuk).

Genellikle hamamda ya da ıslak tabanlı yerlerde kullanılan, yüksek ökçeli, ağaçtan yapılmış bir tür ayak giysisi, nalın. (www.tdk.com.tr). Üst atıkları olmayan nalının üzerine şekline göre kıvrımlı çift sıra metal şerit tasarlanmıştır. Bu şeritler etrafına bitkisel geometrik bezeme kare oymalar ile damla şeklinde iki oyma yapılmış ve bu oymaların içi sedef kakma sanatı ile süslenmiştir.



Fotoğraf No: 18. Takunya (Nalın) (Efes Müzesi Selçuk).

Üst atıkları olmayan nalının süslemesinde stilize edilmiş bitkisel ve geometrik bezeme tercih edilmiştir. Motiflerin iç kısımları oyularak sedef kakma sanatı uygulanmıştır ve sedeflerin çevresi metal detaylarla hareketlendirilmiştir.



Fotoğraf No: 19. Hamam Tası (Efes Müzesi Selçuk).

Hamam Tası, hamamlarda çeşmeden veya kurnadan su alıp vücuda su dökünmeye yarayan yuvarlak ve derin olmayan kap olarak tanımlanır (www.tdk.gov.tr). Fotoğraf No:19'da yer alan hamam tası bakırdan yapılmıştır ve süslemesinde stilize edilmiş geometrik bezeme tercih edilmiştir. Tasın ortasında büyük, etrafında ise beş küçük yuvarlak kabartma, iç kenarlarında ise verev çizgiler oyma tekniği ile uygulanarak tas süslenmiştir.



Fotoğraf No: 20. Hamam Tası (Efes Müzesi Selçuk)

Süslemesinde stilize edilmiş geometrik bezeme düşünülen bakır tasın taban kısmının tam ortasında iç içe geçmiş daireler vardır. Daha sonra bir kare şekli ve bu karenin içinde üçgen ve çizgilerden yıldızlar yapılmıştır. Karenin etrafında dalgalı "S" kıvrımlı desenler vardır ve bu desenlere oyma tekniği uygulanmıştır.

Sonuç

Birçok medeniyette suyun ortak kullanım mekânı olan hamamlar, kamusal mekân anlayışından sıyrılmıştır. Suyun evlerimizin içinde banyolara taşındığı ve artık kişiselleştiği günden beri hamam ve hamam kültürünün öneminin günden güne azaldığı görülmektedir. Kadın hamamlarına ait adetler ve hamam eğlenceleri artık hızla unutulmakta toplumsal gelişmemizin içinde tarihteki yerlerini almaktadır.

Geleneksel hamam kültürü anlayışını oluşturan "yıkılmak, temizlenmek, sosyalleşmek" fikri ile düzenli bir şekilde hamama giden kadınların yerini, artık sadece özel günlerde eğlenmek amacıyla hamama giden kadınların aldığı söylemek mümkündür (Akyol,2020:703).

Hamam giysileri incelendiğinde; bu giysilerde krem renginin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu rengin bu giysilerde tercih edilen bir renk olduğunu akla getirmektedir. Kumaşlardan pamuk yün karışımı dokumanın tercih edildiği görülmektedir. Dokuma kumaşların bu giysilerde tercih edilmesi, kullanıldığı yıllarda dokuma üretiminin yaygın, buna paralel olarak dokumanın çok ve ucuz olması ile ilişkilendirilebilir. Giysilere bol kesim uygulandığı ve giysilerin dikişlerinde elde kapama ve çırpma dikişi tekniklerinin uygulandığı görülmektedir. Giysilerin el dikişi ile üretilmesi üretildiği dönemde her evde makine olmaması ile açıklanabilir. Giysilerde dik yakalardan hakim yaka ile yuvarlak yakanın uygulandığı ve dik yakalarda yaka yırtmacının tercih edildiği gözlenmektedir. Yaka oyuntusunun az olduğu yakalarda giyip çıkarma kolaylığı sağlaması açısından yaka yırtmaçlarının uygulandığı söylenebilir. Süslemelerde stilize edilmiş bitkisel ve geometrik bezemenin kullanıldığı görülmektedir. Süsleme tekniklerinden kanaviçe, antep işi, kesme ajur, çekme ajur, ciğer deldi, sarma ve susmanın yaygın olarak tercih edildiği görüşü ileri sürülebilir. Hamam takımlarında dış bohça için bordo ve mavi gibi koyu renkte kadife kumaşın, iç bohça için ise açık mavi ve krem rengi kumaşların tercih edildiği görülmektedir. Bohçaların üzeri nakış süsleme teknikleri uygulanarak süslenmiştir. Havlu ve peşkirlerde krem rengi dokuma kumaş kullanıldığı ve tamamında süsleme uygulandığı gözlenmektedir. Hamam takımlarının süslemesinde birçok tekniğin aynı anda uygulandığı görülmektedir. Takınyalarda sedef kakma sanatı, hamam taslarında ise bakır oyma sanatı kullanılmıştır.

Araştırmada incelenen eserler göz önüne alınarak, yok olmaya yüz tutmuş olan hamam kültür yapımız ve mirasımızın günümüzde de yaşatılması sağlanabilir. Böylesi bir mirasın gelecek nesillere daha kapsamlı aktarılabilmesi ve kültürümüze özgü hamam geleneklerinin değişikliğe uğramadan yaşatılması için çeşitli etkinliklerle farkındalık oluşturulmalıdır. Her yörede kadınların sandıklarında sakladıkları hamam takımlarını müzelere bağışlamaları konusunda halk teşvik edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Ahipaşaoğlu, H.Suavi ve diğer. Anadolu da Turizm Rehberliği Temel Bilgileri Ders Notları. Ankara: Detay Yayıncılık, 1999.
- Akyol K, Pınar. 'Suyla Arınma" dan Modern Zamanların 'Gelin Hamamı" na: Tarihi Karacabey Hamamı'nda Gelin Hamamı. Folklor/Edebiyat Dergisi. 3. Cilt 26. Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa. 2020: 691-706
- And, Metin."Türk Hamamının Kültürümüzde ve Sanatımızda Yeri ve Önemi", Ulusal Kültür Dergisi, 1979/5, 54-77.
- Bilgin, Hülya. "Osmanlıda Mânianı Geleneği ve Hamam Malzemesi", Toplumsal Tarih Dergisi, Sayı: 115, 2003.
- Bozok, Düriye. "Türk Hamamı Ve Geleneklerinin Turizmde Uygulanışı" Bursa Merkez İlçede Bir Araştırma, Sosyal Bilimler dergisi. Journal of Social Sciences (Mayıs 2005).
- Ceranoğlu, Mine ve Özsan Meltem. "Evlilik Geleneklerinde Özel Ritüel: Kahramanmaraş Gelin Hamamı", Folklor/Edebiyat Dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa. 2020: 707-732
- Cingöz, Meltem. "Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (Hamam Gelenekleri)", İstanbul Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sayı: 3
- Güler, Feride. İzmir Etnografya Müzesi ve Efes Müzesi Selçuk'ta Bulunan Hamam Takımlarının İncelenmesi, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Konya Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Karpuz, Haşim. Hamam. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Başkanlığı. Türk Aile Ansiklopedisi, 1991:197-201.
- Koşay, H. Zübeyir. "Türkiye Türk Dügünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme," Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayınları ; seri 2, sayı 4, Ankara: 1944.

- Köprülü, Ö. "Mimarlık Tarihimizde Önemli Yer Tutan Halk Hamam ve Kaplıcalarının Bursa'da Bulunan Örneklerinin İncelenmesi" Y. Oğuzoğlu & K. Üstünova (Eds.). I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı, Cilt:2, Uludağ Üniversitesi. 2002:821-836.
- Şimşir, Nahide. "Osmanlı Araştırmaları - Makaleler I (XVIII. Yüzyıl Ortalarında Üsküdar ve Çevresindeki Hamamlar)", İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayınları, 2004.
- Ögel, Bahattin, Türk Kültür Tarihine Giriş 3: Türklerde Ev Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür Bakanlığı. 1991.
- Özmüş, Kadriye, "İzmir İli Selçuk Efes Müzesinde Bulunan Hamam Giysileri ve Hamam Takımları", Yayınlanmamış Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, 1998.
- Taşçıoğlu, Tülay. Türk Hamamı, İstanbul: Duran Ofset, 1998.
- Üdeyçeman, Ayla. "Türk Hamamı", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, İstanbul, Yem Yayın. 1997.
- Ürük, Z, Funda, "Medeniyetler İçinde Hamamın Gelişimi ve Kültürel Olarak Mekan Analizleri", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Temmuz 2016:185-209.
- Yegül, Fikret. "Roma Dünyasında Yıkınma", İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Yılmazkaya, Orhan. "Türk Hamamı İstanbul Hamamları Rehberi", İstanbul: Çitlenbik Yayınları, 2002.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Anonim 1, <http://www.scribd.com/doc/6694438/HALK-BL1> (14.03.2010)
- <http://www.tdk.com.tr> (23.01.2012)
- Ürük, Yaşar, http://www.izmirkitap.com/yasar_uruk.htm (24.04.2010).

**VICTORIA AND ALBERT MÜZESİ VE KOLEKSİYONUNDA BULUNAN
OSMANLI DÖNEMİ İZNIK SERAMİKLERİ**
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM AND OTTOMAN PERIOD
IZNIK CERAMICS IN ITS COLLECTION

Ezgi GÖKÇE

Doç., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
ezgi.gokce@usak.edu.tr (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Victoria and Albert Müzesi; sahip olduğu zengin seramik koleksiyonu ve araştırmacılara sunduğu olanaklarla, bu alanda çalışma yapan kişiler için büyük bir önem taşımaktadır. Müzede yer alan seramik koleksiyonundaki parçalar M.Ö. 2500 lerden günümüze kadar tarihlenmektedir. Müzede yaklaşık 3000 adet seramik eser galerilerde sergilenmekte ve yaklaşık 26.000 adet eser de "Seramik Çalışma Galerileri"nde büyük cam depolarda bulunmaktadır. Müze koleksiyonunda Osmanlı dönemine ait İznik seramikleri de bulunmaktadır.

İznik seramikleri üretildikleri tarihten itibaren, hem Osmanlı sarayında hem de saray dışında büyük beğeniyle kullanılmıştır. Bunun yanısıra, özellikle 16. yüzyılda Avrupalılar, İznik çinilerine karşı büyük ilgi duymuşlardır. Bu ilgi iki farklı yönde gelişmiştir; ilki, çinilerin taklit edilerek yeniden üretilmesi, diğeri ise satın alma yoluyla bu objelere sahip olmak yönünde olmuştur. Bunun yanında, 19. yüzyılda Doğu'ya olan ilginin artması ise, Batılı tüccar ve gezginleri İznik çinilerini toplamaya yöneltmiş ve bu objeleri beraberlerinde ülkelerine götürmelerine neden olmuştur. Günümüzde, özellikle Avrupa'da birçok müze ve özel koleksiyonda, çok fazla sayıda İznik çinisinin yer aldığı bilinmektedir. Araştırmacılar ve koleksiyonerler için, konuyla ilgili görsel belgeye sahip ve bunu sergileyen her türlü kaynağın önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada, önemli koleksiyonlardan birine sahip olan Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan Osmanlı Dönemi İznik seramikleri incelenmiştir, müzede araştırma yapabilmek için veri tabanı ve koleksiyon hakkında da bilgiler verilmektedir

Anahtar Kelimeler: Victoria and Albert Müzesi, İznik Seramikleri, Müze koleksiyonu, Seramik, Osmanlı Dönemi İznik Seramikleri

ABSTRACT

Victoria and Albert Museum and its rich ceramic collection, the opportunities it offers to researchers, it is of great importance for people working in this field. The pieces in the ceramic collection in the museum dated back from BC. 2500 to the present day. In the museum, approximately 3000 ceramic works are exhibited in the galleries and approximately 26,000 works are in large glass warehouses in the "Ceramic Working Galleries". There are also Iznik ceramics from the Ottoman period in the museum collection.

Iznik ceramics have been used with great admiration both in the Ottoman palace and outside the palace since the date they were produced. In addition, especially in the 16th century, Europeans took great interest in Iznik ceramics. This interest has developed in two different directions; The first was to reproduce the ceramics by imitating, and the other was to have these objects by purchasing them. In addition, the increasing interest in the East in the 19th century led Western merchants and travelers to collect Iznik ceramics and took these objects with them to their countries. Today, it is known that there are a large number of Iznik ceramics in many museums and private collections, especially in Europe. for researchers and collectors, any source that has and exhibits a visual document on the subject is considered important.

In this study, the Ottoman Period Iznik ceramics in the Victoria and Albert Museum, which has one of the important collections, were examined and was given information about the database and the collection in museum.

Keywords: Victoria and Albert Museum, İznik Ceramics, Museum collection, ceramic, Ottoman Period Iznik Ceramics

GİRİŞ

Victoria & Albert Müzesi koleksiyonunda bulundurduğu eserler ile dünyadaki en büyük sanat kuruluşlarından biridir. Müze kapsamındaki koleksiyonlar zamanla büyümüştür. Böylece Müze dünyanın en büyük dekoratif sanatlar müzelerinden biri haline gelmiştir. Cam, seramik, gümüş, mobilya, demir, mücevher, tekstil-giysi, resim, heykel, baskı ve fotoğraf koleksiyonları geçmiş zamanlardan günümüze kadar olan süreci kapsayan; Kuzey Afrika, Avrupa, Kuzey Amerika ve Asya kültürlerini yansıtmaktadır.

Müze koleksiyonunun önemli bir kısmını İslam Sanatları oluşturmaktadır ve İznik seramikleri bu koleksiyon içinde yer almaktadır. İznik çini ve seramikleri, üretildikleri zamanlardan beri, hem Osmanlı sarayında hem de saray dışında büyük beğeniyle kullanılmıştır. 19. yüzyılda Doğu'ya olan ilginin artması ile Batılı tüccarlar ve gezginler İznik çini ve seramiklerini toplamaya yönelmişlerdir ve bu da objeleri beraberlerinde ülkelerine götürmelerine neden olmuştur. Avrupa'da birçok özel koleksiyonda ve müzede, çok sayıda İznik çini ve seramiğinin yer aldığı bilinmektedir.(Atasoy ve Raby 1989:69)

Bu çalışmada arama yapılırken etkili olabilecek değişkenlere değinilmiş ve görseller ile açıklanmıştır. Victoria & Albert Müzesinin (www.vam.ac.uk) güçlü koleksiyonu kadar iyi bir kayıt sistemi ve internet sayfası var, bu da araştırma yapmayı kolaylaştırmakta ve etkili hale getirmektedir. Müzeden randevu alınıp orada araştırma yapılabilineceği gibi müzeye gitmeden de etkili bir araştırma yapılabilir. Arama sekmesine "İznik" anahtar kelimesi girildiğinde 480 nesne sonucu çıkmaktadır. Araştırmanın konusunun sınırlandırılması ve örnek verilmesi açısından bu çalışmada Müze'de bulunan Osmanlı döneminde üretilen İznik seramik tabakları incelenmiş ve müzeden alınan kısa bilgiler ile tablolar şeklinde sunulmuştur. Çalışmada 40 adet "İznik" tabak yer almaktadır.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Tarih boyunca dekoratif sanatlar alanında üretilmiş en önemli örnekler Victoria and Albert Müzesi'nde bir araya getirilmiştir. Müze dünyadaki dekoratif sanat eserlerini bünyesinde bulunduran en büyük sanat kuruluşlarından biridir. Seramikler, porselenler, heykeller, ipekler, mobilyalar, metal işleri, gümüşler, mücevherler, antik paralar Victoria ve Albert Müzesi'nin koleksiyonunda yer almaktadır. Diğer benzer müzelere göre, çok daha eski ve sahip olduğu sanat eserleri açısından da dünyadaki en zengin müzelerden biri olarak kabul görmektedir.

Müze,1852 yılında "Great Exhibition (1951)" ardından herkesin ulaşabilmesi, İngiliz tasarımcılara ve sanayicilere ilham vermesi, çalışanların eğitilmesi amacıyla kurulmuştur. Farklı dönemlerde üretilmiş mobilya, metal işleri, tekstil ve dekoratif sanat eserlerinin iyi örneklerinin toplanması ile Müze'nin koleksiyonu hızla büyümüştür. Müze sanat ve tasarım alanında önemli eserleri bünyesine toplamıştır.

İznik Seramikleri bu müzede tek bir galeride değil birçok farklı galeride ve depoda bulunmaktadır. Bu araştırmada yer alan İznik'de üretilmiş tabaklar Müzenin Orta Doğu Bölümü'nde bulunmaktadır.

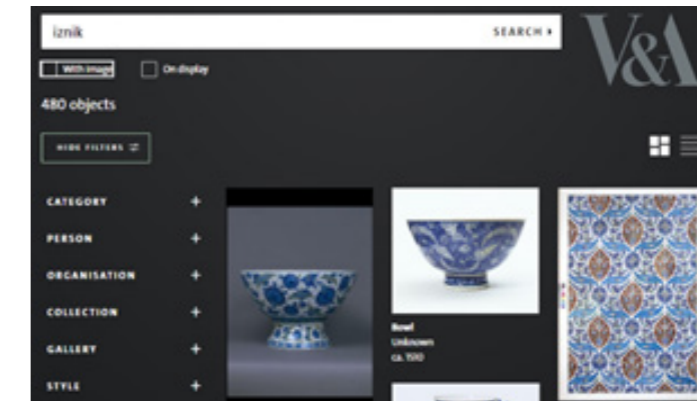
Günümüzde, Avrupa'da birçok müze ve özel koleksiyonda, çok sayıda İznik çini ve seramiğinin bulunduğu bilinmektedir. Osmanlı Dönemi İznik çini ve seramikleri hem sarayda hem de saray dışında büyük beğeniyle kullanılmıştır. 19. yüzyılda Doğu'ya olan ilginin artması, Batılı tüccar ve gezginleri İznik çini ve seramiklerini toplamaya yöneltmiş ve bu objeleri beraberlerinde ülkelerine götürmelerine neden olmuştur. (Gökçe ve Gökçe 2017)

Victoria & Albert Müzesi'nde olduğu gibi daha pek çok müze, koleksiyoner ve müzayede evinde İznik çini ve seramiklerine rastlamak mümkündür. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ve internet kullanımı

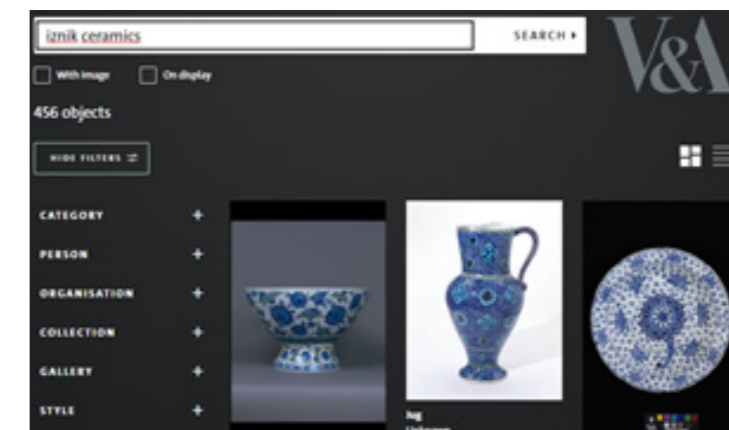
ile bu alanda araştırma yapabilmek daha kolaylaşmıştır. Müze'de araştırma yapmak için fiilen orada bulunabilir yada web sitesi kullanılabilir. Bazı kurallar doğrultusunda müze eserlerin fotoğraflarının kullanılmasına izin vermektedir, istenildiği takdirde bu fotoğraflar yüksek çözünürlüklü olarak da temin edilmektedir. Bu tarz bir araştırma yapabilmek için öncelikle araştırma yapılacak yerin çok iyi bir belgeleme, envanter sistemi/düzeni olmalıdır. Oturmuş bir sistemleri yoksa fiilen müzede bulunulsa bile istenilen esere ulaşılamayacağı için iyi bir araştırma yapmak mümkün olmaz.

Müze'de Osmanlı Döneminde üretilmiş farklı dönem ve üsluplara ait İznik seramik ve çinileri bulunmaktadır. Genel olarak iki grupta incelenen bu seramikler kırmızı ve beyaz renk-bünyeli olarak gruplandırılmaktadırlar. Araştırmada yer alan tabaklar beyaz-fritli bünyeli gruptandır. İznik çinilerinde kullanılan bünye, hazırlanan boyalar ve sır ile birlikte, kullanılan renkler ve motifler asıl ilgiyi çeken özelliklerdir. (Atasoy ve Raby, 1989: 69)

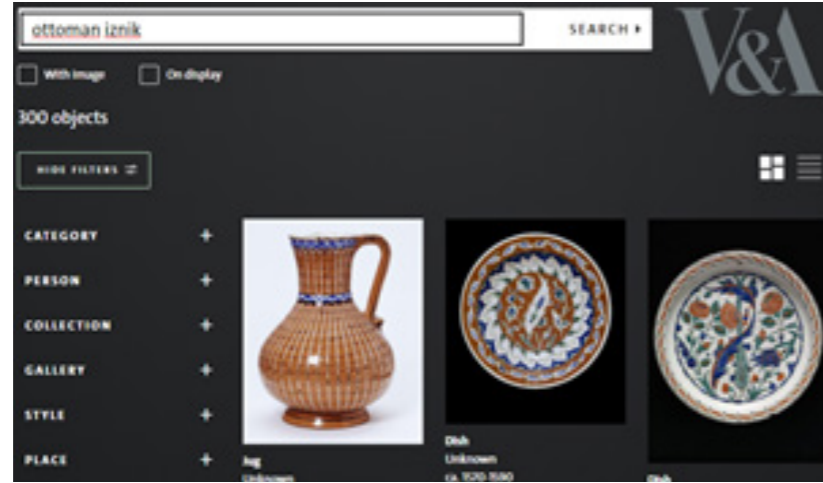
Müzenin arama sekmesine "iznik" (Resim 1) yazıldığında 480 adet, "iznik ceramics" (iznik seramikleri) (Resim 2) yazıldığında 456 adet, "ottoman iznik" (Osmanlı iznik) (Resim 3) yazıldığında 300 adet sonuç çıkmaktadır.



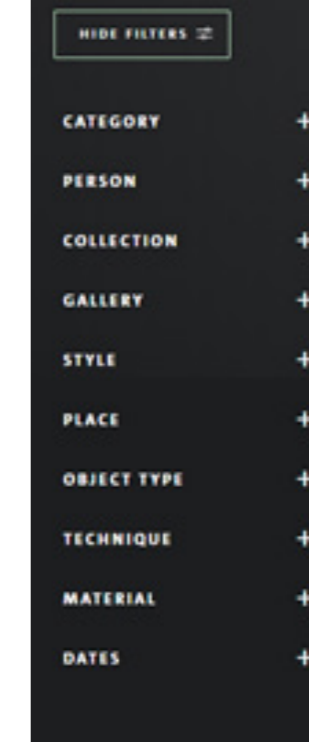
Resim 1 "iznik" Arama Sonucu https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik%20&page=1&page_size=50



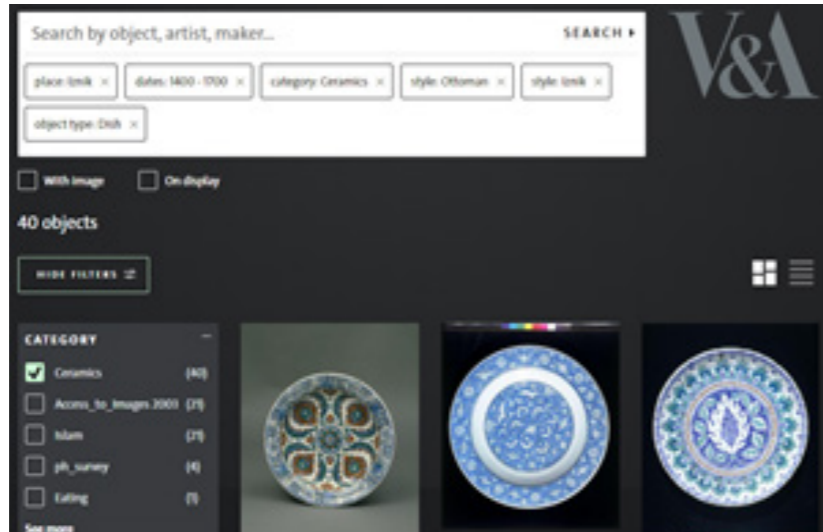
Resim 2 "iznik ceramics" Arama Sonucu https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik%20ceramics&page=1&page_size=50



Resim 3 "ottoman iznik" Arama Sonucu https://collections.vam.ac.uk/search/?q=ottoman%20iznik&page=1&page_size=50




Resim 5 Arama Filtreleri https://collections.vam.ac.uk/search/?id_place=x32510

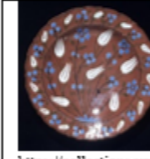





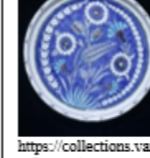


Resim 4 Detaylı Arama Sonucu
https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=50&id_place=x32510&year_made_from=1400&year_made_to=1700&id_category=THE548982&id_style=AAT21614&id_style=AAT21623&kw_object_type=Dish

Çıkan sonuçlar doğrultusunda arama sınırlandırılmıştır. Arama sayfasında kategori, kişi, koleksiyon, galeri, tarz, nesne tipi, teknik, malzeme, tarih gibi bazı filtreler bulunmaktadır (Resim5). Bu filtreler kullanılarak araştırma Osmanlı Döneminde İznik'te üretilmiş tabaklar ile sınırlandırılmıştır ve sonuç olarak 40 adet tabak incelenmiştir. Görsellere tıklanıldığında bulunan eser ile ilgili fotoğraf ve bilgilerin yer aldığı arama sonucu sayfalarına gidilmektedir. Bu sayfalarda bu eserin envanter numarası, ölçüleri, kısa açıklamaları, fiziksel açıklamaları, varsa görsellerinin bulunduğu basılı kaynak bilgileri, yer aldıkları sergileme kısımları ve buldukları koleksiyonlar ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca sayfada açıklamalar ile ilgili bir yanlış/hata görüyorsanız düzeltmeniz için başvuru kısmı vardır.


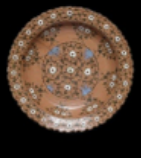




Yapılan "Osmanlı Döneminde İznik'te üretilmiş tabaklar" araştırma sonucuna göre bulunan 40 adet tabağa ait fotoğraf, ait olduğu koleksiyon, envanter numarası, kısa açıklama ve ölçüleri tablolar halinde Tablo 1-2-3-4-5-6 da sunulmuştur.

	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O118201/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2015-1910	Simetrik tasarımlı çanak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1560.	Çap: 31.7 cm Yükseklik: 6.3 cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85928/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	986-1884	Mavi-Beyaz bulut motifli tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1510.	Çap:44.5cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O39489/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	474-1892	Yaprak desenli tabak, Türkiye (İznik), 1585-90.	Çap:21.7 cm Yükseklik:5 cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O67313/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	725-1893	Dört çiçek üslubu dekorlu tabak, Türkiye (İznik), 1575-1580.	Çap: 30.2cm Yükseklik: 6.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85947/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2016-1910	Spiral zemin dekorlu tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1590.	Çap: 17.6cm Yükseklik: 5.7cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O38959/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2011-1910	Küçük çiçek buketi dekorlu geniş ağızlı tabak (tondino),Türkiye (muhtemelen İznik), 1535-1545.	Çap: 26.6cm Yükseklik: 4.9cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86494/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1982-1910	Mavi laleler ve morumsu karanfiller ile dekorlanmış beyaz tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), 1550-1555.	Çap: 36.8cm


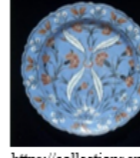



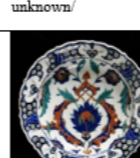
	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2010-1910	Çikolata rengi astar zemin üzerinde yedi beyaz karanfil dekorlu tabak,Türkiye (İznik), yaklaşık 1560.	Çap: 30.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O38958/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	653-1883	Somon rengi astar üzerinde stilize beyaz karanfil ve mavi çiçek dekorlu derin tabak, Türkiye (İznik), 1560'lar.	Çap: 26.4cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86734/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	1753-1892	Lale ve çiçek motifli renkli dekorlanmış tabak,Türkiye (İznik), yaklaşık 1545-1555.	Çap: 36.5cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85942/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.263-1921	Saz yaprakları ve çiçek motifleri dekorlanmış renkli tabak, İznik, yaklaşık 1560.	Çap: 34.9cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O38957/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1996-1910	Üç büyük çiçek ve sümbül motifleri ile dekorlanmış tabak,Türkiye (İznik), yaklaşık 1555-60.	Çap: 35.6cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86655/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2038-1910	Çiçekli sapsar arasında ortada saz yaprağı dekorlu beyaz tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1570-90.	Çap: 27.3cm Yükseklik: 5.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85940/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1998-1910	Çiçek motifli tabak,Türkiye (muhtemelen İznik), 1545-1555.	Çap: 27.1cm Yükseklik: 3.5cm

Tablo 1


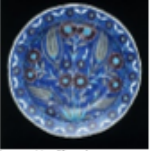

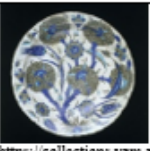



Tablo 2

	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O340307/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.770-1936	Merkezden dağılan çiçekler ile mavi astarla boyanmış tabak, (Türkiye) İznik, yaklaşık 1575.	Çap: 31.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86654/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2014-1910	Somon rengi astar üzerinde çiçek desenli derin tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık. 1550-1560.	Çap: 36.1cm Yükseklik: 7.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85356/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2005-1910	Kuş motifli dar ağızlı tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1585-1590.	Çap: 30.2cm Yükseklik: 3.9cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O113287/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2044-1910	Kırmızı ibrik motifli tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1590-1600.	Çap: 33.0cm Yükseklik: 7cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86653/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1983-1910	Asimetrik kompozisyonlu çiçek ve saz yaprakları motifleri ile dekorlanmış tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1560-65.	Çap: 35.8cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85354/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2019-1910	Bir ağaca dolanmış kuşa yaklaşan yılan motifli, mavi-turkuaz dekorlu tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1530-35.	Çap: 34cm

Tablo 3

	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O113286/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2025-1910	Kırmızı ve yeşil renkli saz yaprağı motifli tabak, Türkiye (İznik), 1570-75.	Çap: 29.0cm Yükseklik: 6.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86650/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	276-1893	Lavanta rengi astar üzerinde karanfil ve dört belirgin beyaz saz yaprağı motifli tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1560-1565.	Çap: 29.4cm Yükseklik: 5.6cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85343/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	652-1883	Çok renkli çiçek motifli tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1545-60.	Çap: 36.8cm Yükseklik: 7cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O113281/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	1745-1892	Lotus motifli tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1575.	Çap: 29cm Yükseklik: 5.7cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86506/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2001-1910	Tomurcuklu ve çiçekleri olan dört uzun ince dal ve iki büyük çiçekli sığ tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1545-1550.	Çap: 36.2cm Yükseklik: 6.7cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O211479/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2018-1910	Kaya ve dalga motifli bordürlü, arabesk tasarımlı tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1575-80.	Çap: 27.9cm

Tablo 4

	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O113279/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	1141-1864	Bitkisel motifler ile zeminde sıkışık spiral motif dekorlu tabak, Türkiye (İznik), 1580-90.	Çap: 32cm Yükseklik: 7.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86505/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1997-1910	Çatal benzeri laleler ve çiçekler ile dekorlanmış simetrik kompozisyonlu tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1550-55.	Çap: 36.2cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O224696/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	719-1893	Altıgen kompozisyon içerisine yerleştirilmiş çiçek buketleri dekorlu çok renkli tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1585-1600.	Çap: 31.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85914/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1995-1910	Yeşil, mavi ve turkuaz renkli büyük çiçek motifli derin beyaz tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1545.	Çap: 37cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86504/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1994-1910	Çin etkili dalga motifli bordürlü, merkezde büyük çiçek motifli beyaz tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1555-60.	Çap: 37.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O211504/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2032-1910	Simetrik kompozisyonlu lale, sümbül ve saz yaprağı dekorlu tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1565-75.	Çap: 30.5cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O111824/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2028-1910	Balık pulu dekorlu, Türkiye (İznik), 1580-1585.	Çap: 30.3cm Yükseklik: 5.5cm

Tablo 5

	Koleksiyon	Envanter Numarası	Kısa Açıklama	Ölçüler
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86500/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1986-1910	Çiçek ve bulut dekorlu tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1550.	Çap: 33.6cm Yükseklik: 4.5cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O211491/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.2030-1910	Kaya ve dalga motifli bordür içinde çiçek motifli renkli derkorlu tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1570-80.	Çap: 32.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O123103/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.62-1931	Fantastik yaratıklarla dekorlanmış sığ tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1565-70.	Çap: 34.4cm Yükseklik: 6cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O86499/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	C.1985-1910	Üç sümbül buketi dekorlu ile sığ tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), yaklaşık 1540.	Çap: 31.7cm Yükseklik: 5.8cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O198840/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	125-1870	Renkli dekorlanmış dilim motifli tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1580-1600.	Çap: 26cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O223932/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	268-1892	Üzüm salkımlı bir Çin prototipinden sonra boyanmış tabak, Türkiye (İznik), yaklaşık 1585-1600.	Çap: 31.1cm
 https://collections.vam.ac.uk/item/O85935/dish-unknown/	Orta Doğu Bölümü	716-1902	Üzüm salkımı dekorlu tabak, Türkiye (muhtemelen İznik), 1550-1570.	Çap: 39.1cm

Tablo 6

SONUÇ

Victoria and Albert Müzesi İngiltere'nin Londra şehrinde bulunan bir müzedir. Bu müze dünyanın en geniş süsleme sanatları içeriğine sahiptir. 5 milyona yakın nesneye sahip bir koleksiyona daimi olarak ev sahipliği yapmaktadır. 5.000 yıllık bir sanat koleksiyonuna sahip olan müze geçmiş çağlardan günümüze kadar geniş bir eser yelpazesine sahiptir.

İznik çinilerinin güzel örneklerini barındıran önemli koleksiyonlardan Victoria & Albert Müzesi'nin bünyesinde. Victoria & Albert Müzesi sahip olduğu koleksiyon ile dünyada sayılı özel müzelerden biridir. Ayrıca Müze'nin detaylı bir web sitesi vardır ve müzede bulunan eserler ile ilgili bilgiler buradan alınabilmektedir.

Müzenin internet sayfasında arama kısmı bulunmaktadır. Buradan koleksiyonlarda arama yapılabilmektedir. Bu alan araştırma yapmak isteyenler için çok önemli bir hizmet sunmaktadır. Müzenin koleksiyonundaki çoğu seramiğin kimlik bilgileri ile fotoğraflarının verildiği bu sayfadan araştırma yapılabilineceği gibi bu sayfalardan istenilen eserler için ilgili birimlere yazılarak randevu sistemi ile gidilip müzede orjinalleri de incelenebilmektedir. Görsellerin her biri için telif hakları ile ilgili bilgiler sayfada yer almaktadır. Müze ile iletişime geçilerek istenilen eserin büyük boyutlu fotoğrafları da temin edilmektedir.

Özellikle bu alanda araştırma yapacak öğrencilerin görsel kaynak bulmak ya da doğru kaynağa ulaşmak gibi kaygılarını gidermek amacı ile yapılmıştır bu çalışma. Bu görsellerin yer aldığı kaynaklara her zaman ulaşmak mümkün değildir. İçinden geçtiğimiz pandemi sürecinde hem basılı kaynağa ulaşmak hem müzelere gitmek imkansız hale gelmişken böyle imkanların olması herkes için daha da önem kazanmıştır.

KAYNAKÇA

- Atasoy, N., Raby, J. (1998). İznik Seramikleri, İstanbul, Alexandria Press (TEB) Türkiye Ekonomi Bankası.
- Arlı, B., Altun, A., (2008). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi, İstanbul, Türkiye: Kale Grubu Kültür Yayınları
- Gökçe E., Gökçe C. (2017), "Avrupa'da Osmanlı Dönemi Seramiklerinin Etkisi:Theodore Deck", Sobider, Yıl: 4, Sayı: 18, Aralık 2017, s. 428-447
- A brief history of the Museum [Müzenin Kısa Tarihi] <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a-a-brief-history-of-the-museum/> (Şubat 2010)
- TRENCH, Lucy; The Victoria and Albert Museum, V&A Yayınları, Londra, 2010, 144 S.
- Gökçe E., (2011), "Londra Victoria And Albert Müzesi'nde Bulunan Farklı Formlarda Görülen Bazı Ajurlu (Delikli) Seramikler", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 223 S.
- Gökçe C., (2011), "Victoria and Albert Müzesinde Bulunan Kütahya Çini Eserlerin Kataloglanması", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 195 S.
- https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik%20&page=1&page_size=50 (Erişim Tarihi: 30.08.2021)
- https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik%20ceramics&page=1&page_size=50 (Erişim Tarihi: 30.08.2021)
- https://collections.vam.ac.uk/search/?q=ottoman%20iznik&page=1&page_size=50 (Erişim Tarihi: 30.08.2021)
- https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=50&id_place=x32510&year_made_from=1400&year_made_to=1700&id_category=THES48982&id_style=AAT21614&id_style=AAT21623&kw_object_type=Dish (Erişim Tarihi: 30.08.2021)

- <https://collections.vam.ac.uk/item/O118201/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 30.08.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85928/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 25.08.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O39489/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 25.08.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O67313/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 25.08.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85947/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O38959/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86494/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O38958/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86734/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85942/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O38957/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86655/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85940/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O340307/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86654/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85356/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O113287/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86653/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85354/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O113286/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86650/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85343/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O113281/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86506/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O211479/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O113279/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86505/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O224696/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85914/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86504/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O211504/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O111824/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86500/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O211491/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O123103/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86499/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O198840/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O223932/dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O85935/dish-dish-unknown/> (Erişim Tarihi: 03.09.2021)

TÜRK HAMAM KÜLTÜRÜ VE ÇİNİ SANATINDA UYGULAMA ÖRNEKLERİ TURKISH BATH CULTURE AND TURKISH CERAMIC ART EXAMPLE

Ezgi GÖKÇE

Doç., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
ezgi.gokce@usak.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Gül TEPE

Yüksek Lisans Mezun Öğrenci, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı
gll.tepe@gmail.com

ÖZET

İnsanlık tarihi, bir sosyal evrim ve gelişimin tarihidir. Yüzyıllar öncesinden bu yana insanlar, bir yandan temel gereksinimlerini karşılama ve doğa şartları ile mücadele içindeyken; bir yandan da yaratıcı güdülerini hayata geçirme, hayal dünyasının imgelerini dışa vurma eğilimi içerisinde olmuştur. Sanat dediğimiz olgu, bu bağlamda dışa vurmuştur. Yaşam biçimi, coğrafi şartlar, inanç ritüelleri, arzu ve istekler, toplumların sanatsal üretiminde belirleyici olmuştur. Bu bağlamda sanatı, toplumların estetik ve karakteristik izdüşümü noktasında değerlendirmek mümkündür. Bir toplumun sanat eserleri, o toplumun ruhunu ve sosyolojik arka planını yansıtır.

Anadolu toprakları, günümüze kadar bırakmış olduğu sanat eserleri ile kadim bir bilgeliğin ve zarafetin meyvelerini sunmaktadır. Farklı kültürleri ve kavimleri bağrına basan bu kutsal topraklar, tüm renkleri ve çeşitliliğiyle bir sanat panayırına dönüşmüştür. Memleketin her karış toprağında, kültür ve sanatın gücünü ve direncini kaybetmeyen bütün zengin imgeleriyle karşılaşmamız mümkündür. Çalışmamızın temelini, topraklarımızın eşsiz sanatsal imgelerinden olan ve neredeyse bizimle özdeşleşmiş "Çini" sanatı oluşturmaktadır. Bizlere miras kalan bu topraklar, çini sanatının muazzam örnekleri ile doludur. Buradan hareketle; tarihimizin en önemli kültürel miraslarından olan eski Türk hamamları, çini sanatının yansımaları noktasında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Sanat, Hamam, Türk, Kültür, Süsleme

ABSTRACT

Human history is a history of social evolution and development. Since centuries ago, people have been in a struggle to meet their basic needs and struggling with natural conditions; on the other hand, they have been in a tendency to realize their creative instincts and to express the images of their imagination. The phenomenon called art was first manifested in such context. Life style, geographical conditions, rituals, desires and wishes have been decisive in the artistic production of societies. From this standpoint, art can be considered as the aesthetic and characteristic projection of societies. The artworks of a society reflect its spirit and sociological background.

The Anatolian lands, with the works of art that survived today, offer the fruits of an ancient wisdom and grace. These holy lands, which have always welcomed different cultures and tribes, have turned into an art fair with all the colors and diversity they have. Every inch of these lands has rich images that retain the strength and resistance of culture and arts.

The best examples of tile art, which developed particularly with the influence of the Far Eastern porcelain style, were produced in the Ottoman period. The production of the tiles of this kin, which are designed specifically for use, has decreased as their areas of use have become limited or changed, and they have been gradually replaced by cheaper products. These tiles are currently produced for two purposes: for use or for decorative purposes. There are ongoing efforts to find different areas of use, different motifs and different forms to ensure the continuous production of these tiles. In this regard, education institutions, other than workshops and factories, come up with different ideas and designs as well.

This study presents the designs that can represent today's tile production through the works produced based on the thesis study titled "Turkish Bath Culture and Turkish Ceramic Art Example." It also reinterprets the tile, which is our cultural heritage, and the Turkish hamam (bath) culture, which is an integral part of us from a historical context, through the hamam items used in the common concept of Turkish hamams.

Keywords: Hamam (Bath) Culture, Tile art, Turkish Ceramic Art, Decorative Art

GİRİŞ

Anadolu toprakları, farklı kültürlerin beşiği olmuş, medeniyetin ilk filizlerini verdiği bir coğrafi konuma sahiptir. Anadolu coğrafyasının yoğrulduğu hamur, bugün batı dünyasının formel ve sanatsal gelişmelerine ışık tutan bir düzey ve mahiyettedir. Çok renkliliğin ve zenginliğin ortaya çıkardığı kültürel birikimimiz, tüketim kültürünün yarattığı akıl tutulmasıyla, yeni nesil ile kopuk bir noktaya doğru evrilme riski taşımaktadır.

Globalleşen dünya sistemi, çoğu toplumun kültürel mirası ile arasına bir perde çekmiştir. Tüketim kültürünün ve teknolojik aygıtların toplumlar üzerinde yarattığı sosyal çözülme, dejenere olmuş yeni genç kuşakların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Topraklarımızdaki müzeler ve ziyarete açık olan kültür-sanat eserleri ziyaret edildiğinde, misafirlerin çoğunun Avrupalı turistler olduğu görülmektedir. Yüzyıllar boyunca medeniyeti ve sanata dair özgün estetiğiyle Batı dünyasına ilham kaynağı olmuş bu toprakların kendi insanı tarafından gereken önemi ve kıymeti görmemesi üzücü bir durumdur.

Bu noktadan hareketle; Türk toplumunun akademik faaliyet yürüten bireylerine hayati bir sorumluluk düşmektedir. Kültürel mirasımızın gelecek nesillere; doğru bir şekilde aktarılmasının yolu, kendi öz değerlerimizi yeniden yorumlamak, gün yüzüne çıkarmak ve ona yeni değerler katabilecek çalışmalar yürütmektir. Bu çalışma; değiştiğimiz bakış açısından yola çıkılarak hazırlanmıştır.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Topraklarımızda Uzakdoğu'nun etkisiyle gelişen çini sanatı, ihtiyaç duyduğu mayayı bu topraklarda bulmuştur. Çini sanatının en nadide örnekleri, Anadolu coğrafyasında Türk – İslam kültürünün lezzeti ile yeniden vücut bulmuştur. Özellikle 16. yüzyılda İznik ve Kütahya çinileri, Türk çini sanatının zirveye ulaştığı dönemdir. Kendine has estetiği ve karakteristiği olan Türk çini sanatı, geçmişte olduğu gibi bugün de batı sanatçıların ilgi odağıdır. Fakat kendi toplumumuzun bu cevherden bihaber bir nesil yetiştirmesi, kültürel bir değer olarak çini sanatına yönelmemiz için bizi tetikleyen en can alıcı unsur olmalıdır. Bu çalışmada; kültürel mirasımız olan çini ve tarihsel bağlamda bir parçamız olan Türk hamam kültürü, ortak bir kavram olan Türk hamamında kullanılan hamam eşyaları üzerinden yeniden yorumlanmıştır.

İnsanoğlu, hayatını idame ettirdiği coğrafya, inanç biçimleri, mensubu olduğu topluluğun sosyopsikolojik gerçekliklerine paralel olarak; temizlenmek maksadıyla gidilen akarsulara kutsi bir mahiyet yüklemiştir. Temizlenme, salt suyun bedene teması ve vücudun kirlerden arınması olarak değil; aynı zamanda ruhsal ve bilişsel bir arınmanın da yöntemi olarak kabul edilmekteydi. Zira çoğu inanç biçiminde yıkanmanın ibadet veya inanç ritüellerindeki önemine rastlamak mümkündür.

Antik dönemlerden buyana insanlar, bedeni ve ruhu temizlemek ve hastalıklara karşı korunmak amacıyla doğanın saflığından faydalanmış, evrenin oluşumunu sağlayan suyu, havayı, toprağı ve ateşi en doğru şekilde kullanabilmenin yöntemleri üzerine kafa yormuşlardır. Beden ve ruhun arındırılması amacıyla; kutsal su ve çamurlarla yıkanmayı deneyimlemiş, farklı coğrafi noktalarda birbirine benzemeyen, kendilerine özgü yöntemlerle arınmış ve kültür kalıpları oluşturmuşlardır. Hintli kavimler temizlenme aracı olarak, Ganj'i, Mısırlı kavimler Nil'i kullanmış; inanç biçimlerinin emrettiği doğrultuda suyu ruhun arınması için bir kutsal metafor olarak benimseyip ona ilahi bir anlam vermişlerdir.¹

Tanrıların hâkimiyeti altında bulunan sular, insanın temizlenmesi ve bu sayede inanç ve ibadetlerini emredildiği gibi yerine getirebilmesini sağlarken; bundan mahrum kalan ya da bu eylemi

gerçekleştirmeyen kişinin de ruhen kirlenmiş olarak kabul edildiğini söylememiz mümkündür. Suyun ilahi olarak kabul gördüğü, tanrının bir yansıması olarak benimsendiği uygarlıklarda beden ve ruhun bir arada ve bir bütün olarak uhrevi yolculuğa çıktığı inancı vardır.²

Günümüzde halen devamlılığını koruyan Hinduların "Kumbh Mela" dedikleri kutsal ritüel, inanç ve kültürlerdeki su kültü olgusuna somut bir örnek olarak gösterilebilir. Dünyanın en büyük kutsal ayini olarak kabul edilen bu ritüel, ölümsüzlüğe giden yolu sembolize etmektedir. Bu ritüel, Hindu hacıların ve din adamlarının o coğrafyada bulunan üç nehrin kesişme noktalarında yıkanarak arınması üzerine şekillenmiştir.



Resim 1: Kumbh Mela Ritüeli

Kaynak: <http://kumbhmelacamps.com/>

Bütün İslam toplumlarında, namaz ibadetinin şartı olan "abdest" ritüeli de, yaşayan en kadim su kültü davranışlarından biridir. Allah'ın huzuruna hem ruhen hem de bedenen arındıktan sonra çıkma, İslam dininin en temel esaslarından biri olarak kabul edilmektedir. Müslümanlar, her namaz öncesi, elleri, ayakları, kolları, yüzün belli bölümlerini su ile arındırarak tanrının huzuruna çıkarlar. Bu ritüel o kadar önemlidir ki; gerçekleşmediği durumlarda namaz kılınmaz, kılınan bir namazın da tanrı katında geçerliliği yoktur.



Resim 2: Abdest

Kaynak: <http://www.namazzamani.net/>

¹ Duriye Bozok, "Türk Hamam ve Geleneklerinin Turizmde Uygulanışı" (Bursa Merkez İlçede Bir Araştırma)" Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt-Sayı: 8 – 13 (Mayıs 2005), s. 64.

² İsmet Zeki Eyüpoğlu, Anadolu İnançları-Anadolu Üçlemesi I (Yıkanma) (İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998), s.168.

Görüldüğü üzere; inanç biçimlerinde suya atfedilen değerler ve yüklenen misyon, kendi bağlamında ve dinamiklerinde karakteristik farklılıklar taşısa da; genel manada bir analogik bütünlük göstermektedir. Su ve yıkanma kavramlarının bir nevi kült bir imgeye dönüşmüş olması, bir sosyolojik olgu olarak ele alınması gereken bir durumdur. Zamanla hem iklimsel koşullar hem de mahremiyet düşünceleri, yerleşik hayatla birlikte bedensel ve ruhsal arınma için bir mekâna yani hamamlara olan ihtiyacı ortaya çıkarırken; aynı zamanda her topluluğun kendine özgü estetik ve sanat düşüncelerini bu mekânlara aksettirmelerinin yolunu açmıştır.

Sosyal bir canlı olarak insan, bir yandan dünya koşulları tarafından form değiştirerek hem bedensel hem de bilişsel bir değişime tabii olarak dönüşürken; aynı zamanda evreni de dönüştürmüştür. İnşa edilen yapılar, bulunan icatlar, üretilen sanat eserleri ve bu eserlere yüklenen imgesel anlamlar hayatı daha kompleks; ama bir o kadar da renkli ve yaşanabilir kılmıştır. Bu bağlamda; konumuz özelinde, kültür mirası olarak ileriki nesillere aktarılmış olan en küçük bir mekân ve sanatsal imgenin bile, bir dünya görüşünün bilgeliğini ve haritasından izler taşıdığı farkında olmak gerekmektedir; zira en basit bir yapı tasarımı bile tesadüfi değil, aksine bilinçli bir düşüncenin ürünüdür.

Semavi dinler ve diğer inanma biçimlerinin, su ile aralarındaki bu ilişki, bugün bile mecburi bir inançsal yaptırım olarak var olmaya devam etmektedir. Kadim bir semavi din olan İslam'ın geliştiği ve büyüdüğü topraklarımızda, Roma ve Bizans uygarlıklarının bir kimlik kazandırdığı hamam, Müslümanlığın yaşantısına temizlenme bağlamında yol gösteren bir kültür olarak kalmıştır. Müslümanlığın temizlik ritüeline yüklediği kutsallık, Osmanlılarda ileri bir seviyeye yükselmiş, hamam kültürü temizlenme ritüelinin somut bir mimari yapısı olarak konumlanmıştır. Kent hayatında fazlasıyla önemsenen Türk hamamı, temel görevinin dışında, aynı zamanda bazen kız beğenmek için gidilen, bazen de ortak meslekteki grupların belli dönemlerde toplandıkları, sanata ve edebiyata dair sohbetlerin yapıldığı ve eğlenildiği yerlere de ev sahipliği yapmıştır. Bu noktadan değerlendirilecek olursa; bir mekân olarak Türk hamamları, sosyolojik yeni davranış kalıplarına ve ayrıca arınmanın kültürel bir eyleme dönüşmesine vesile olmuştur.³

Sami, burada hamamın sosyolojik mahiyetine vurgu yapmaktadır. Temel ihtiyaçlar veya inançlardan kaynaklı olarak gelişen Türk hamamı, bir kereden sonra sosyal bir kültürel norma dönüşerek, antropoloji veya sosyolojinin de konusu da olmuştur. Bu bağlamda; Elif Ekin Akşit'in kadınlar hamamı üzerine yaptığı saha çalışması, değindiğimiz sosyolojik durum açısından dikkat çekicidir. Çalışma; bizi hamamın, bir fizik mekân olmanın ötesinde, beden üzerinden bir eşitlik düzlemi yarattığı sonucuna götürmektedir.⁴ Burada göze çarpan temel faktör; hamam kültürünün sosyal birleştiriciliği ve yarattığı mekânsal eşitlik anlayışıdır. Bir mekân olarak hamamların ortaya çıkış serüvenini incelemek, bu olgunun kültürel, sosyal ve hatta politik dinamiklerini gözleme şansını yaratacaktır. Bu bilgiler ışığında, Türk hamam kültürünün oluşum ve dönüşümünü daha sağlıklı değerlendirmemiz ve yorumlamamız mümkün görünmektedir.

Toplumlarda arınma ihtiyacı doğrultusunda hamamlarda birçok çeşitli eşyaya ihtiyaç duyulmuştur. Bunlar arasında Müslüman Türklere hamama giden kişilerin kendilerine ait olan eşyaları ve hamamcıdan temin ettikleri eşyalar olarak iki kısma ayrılırken kadınların kullandıkları ve erkeklerin kullandıkları hamam eşyaları da farklılık gösterir. Genel olarak bilinen belli başlı hamam eşyaları hamam taşları, şifa taşları, hamam tekstil ürünleri (peştamal, kese, lif vb.) takunyalar, tarak, sabun, ayna, kıldan ve ponzalardır. Bronz, gümüş, bakır hamam taşlarında kullanılan metaller arasındaydı.

³ Kamuran Sami, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt - Sayı: 16 - 64, (Güz 2017), s. 1534.

⁴ Elif Ekin Akşit, "Kadınların Hamamı ve Dönüşümü", Cins Cins Mekân, Derleyen: Ayten Alkan, (İstanbul: Varlık Yayınları, 2009), s. 136-167.

Çoğunlukla; pirinç, bakır veya gümüş kullanılarak tasarlanan hamam taşları, "kakma" adı verilen teknik ile çiçek desenleri, imgeler veya motiflerle bezenerek işlenmiştir.⁵



Resim 3: Gümüş Hamam Tası

Kaynak: Eski Hamam, Eski Tas, (Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009) s.138.

Nalın, ağaç ham maddesinde yapılmış, ıslak zemin üstünde kaymadan yürünebilmesi için tasarlanmış bir nevi terlik olarak tanımlanmaktadır.⁶

Uluumay'ın belirttiği bu detaydan; küçük bir estetik ayrıntı gibi görünen yüksek ve düşük ökçeli nalın farklılığının bile; kendi içinde bir mantığının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Hamam eşyalarının neredeyse tamamında buna benzer bilinçli tasarım detayları bulunmaktadır.



Resim 4: Nalın

Kaynak: Eski Hamam Eski Tas, (Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009) s. 280.

ÇİNİLİ HAMAMLAR

Türk kültür tarihinde, birden fazla sanatsal disiplinin işlediği konulardan birisi de Türk hamamlarıdır. Türk hamam kültürünü sembolize eden çoğu Avrupalı sanatçının, üretmiş oldukları eserlerde Türk çinilerini de işledikleri görülmektedir. Sanatçılar, Türk hamamlarını anlatan eserlerde ve minyatür çalışmalarında çiniyi de işlemişlerdir. Özellikle İstanbul, mimari olarak Türk hamamlarına ev sahipliği

⁵ Uluumay Esat, "Hamam Kültürü Üzerine", Eski Hamam Eski Tas, (Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s.23-24

⁶ Akan Meral ve diğerleri, Ön. Ver., s. 999-1013.

yapan önemli bir kent olmuştur. Şöyle ki; İstanbul'daki Türk hamamları edebiyatın, müziğin konusu olmuştur. İstanbul'da 1960lı yıllarda bazı hamamlar yenilenmiş ve Kütahya çinileri ile yeniden süslenmiştir. Bu hamamların kendine has çinileri kalmamıştır.⁷

Bu bilgiler ışığında üzerinde durulması gereken temel faktörlerden birisi; Türk hamamı ve çini sanatının birbirinden kopmayan, bilhassa birbirini bütünleyen iki kültürel kavram olmasıdır. Türkler, çini sanatını hamam kültüründe kullanmak noktasında büyük bir çaba sarf etmiş ve çini sanatının en muazzam örneklerini bu mekân yapılarında sergilemişlerdir. İki kültürel miras olarak hamam ve çini, ortak yeni bir kültürel mirasın meyvelerini vermiştir. Günümüzde "çinili hamam" kavramının oluşma mantığı, bu kültürel harmanın ürünü olarak kabul edilebilir.

İstanbul hamamları, çini sanatının en güzel örneklerini bulabileceğimiz mekânlardır. Çinili Hamam, Yeşildirek Hamamı, Dolmabahçe Sarayı Hünkâr Hamamı, Örucüler Hamamı, Galatasaray Hamamı, Kılıç Ali Paşa Hamamı, Cağaloğlu Hamamı gibi örnekler mevcuttur.

Çalışmamızda; Bursa Yeni Kaplıca Hamamı, Kayseri Hunad Hamamı ve İstanbul'daki hamamları ele alırken de örneklem oluşturması bakımından, İstanbul Çinili Hamam ele alınmıştır.

1) İstanbul Çinili Hamam

Hamamda çini süsleme bulunan tek yapı, erkekler bölümünün sıcaklık kısmıdır. Halvet girişlerinin iki tarafında nişler bulunmaktadır. Bunların üzerlerinde, sekiz tane dikdörtgen levha bulunmaktadır. Ayrıca; her bir kapının üzerinde dikkat çeken altıgen bir çini pano görülmektedir. Bu pano, üçgen, altıgen ve ince şeritli formdaki birkaç levhanın bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Giriş bölümünün orta kısmında bulunan eyvanda da bu panonun aynısından bir örnek daha bulunmaktadır. Hamamda bulunan çinilerin tamamı, şeffaf sır altına beyaz hamurludur. Bunlar mavi ve firuze boyalar kullanılarak tasarlanmış, koyu mavi renk kullanılarak yapılmış, koyu maviyle kontürlenmiş örneklerdir.⁸



Resim 5: İstanbul – Çinili Hamam Sıcaklık Mekânı Çinileri
Kaynak: Yaman, Ön., ver., s. 203.

⁷ Latife Aktan, "İstanbul'daki Çinili Hamamlar", Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Cilt - Sayı: II -2, Temmuz 2010. S. 124.

⁸ Yetkin Şerare, Ön., Ver., s. 337.

2) Kayseri Hunad Hamamı

Kayseri'nin Melikgazi İlçesi'nde ve Hunad Camii'nin batısında yer almaktadır. Hunad Hamamı'nda, erkekler bölümü sıcaklığındaki halvete ait duvarlarda, kare formunda çini örnekleri bulunmaktadır. Çiniler, geçen onca yıldan bu yana; sıcaklık ve rutubet nedeniyle, sadece harç izleri bırakmıştır. Bundan ötürü; çinilerin renkleri, ölçüleri ve hangi teknikle yapılmış süslemeler olduğu bilinmemektedir. Yapının kadınlar bölümünde, turkuvaz renkte düz çiniler duvar kaplamalarında karşımıza çıkmaktadır. Sıcaklık bölümünde bulunan eski çini kalıntıları, çini süslemelerinin yalnızca halvet duvarlarındakilerle sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Kadınlar kısmının ılık bölümlerinde, süsleme formları ve teknik tasarımları değişiklik gösteren çini kalıntılarına rastlanmıştır. Kadınlar kısmındaki ılık, yapı olarak birbirlerine duvarlarla bağlı bulunan başka bir mekânın duvarları yıkılarak sonradan oluşturulmuştur. Bu bölümde ortaya çıkarılan çini örnekleri, kompozisyon, kullanılan renkler ve form olarak Selçuklu saray çinilerini andırmakta; Kubadabad çini süslemeleriyle de benzerlik göstermektedir. Özellikle sıraltı teknikleri bağlamında örtüşmektedirler. Bu çini süslemeler, Türk sanat geleneğinde; özellikle saray çini süslemelerinde karşılaştığımız, birden çok malzemeye uygulanmış olan ve saraylarda yaygın olarak kullanılan süsleme örnekleridir. Bu çiniler, sekiz köşeli yıldız ve haçvari formlardan oluşan simetrik bir düzene işlenmiştir. Birçoğu figürlü olmak kaydıyla, sekiz köşeli yıldız işlemleri tahmini 22-23 cm. ebatındadır. Şeffaf renksiz sırlı, krem zemin üzerine değişik tonlarda patlıcan moru, mavi, turkuvaz, koyu yeşil ve gri-siyah renkli desenler kullanılmıştır. Çini figürlerinin etrafında bulunan boşlukların, çoğunlukla koyu zemin üzerine açık renkte rumi motiflerle doldurulduğu görülmüştür. Ölçü olarak boyutları aynı olan haçvari çini süslemeler ise şeffaf turkuvaz sır altına siyah boyalı olarak işlenmiştir. Her iki çini grubunda da kenarlar ince şeritlerle çerçeveselendirilmiştir.⁹



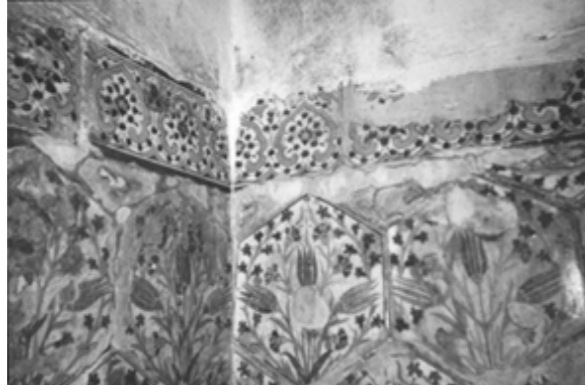
Resim 6: Kayseri Hunad Hamamı çini örneği.
Kaynak: Bozer, Ön., Ver., s. 26.

3) Bursa Yeni Kaplıca Hamamı

Yeni Kaplıca Hamamı'nı, Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamı olan Rüstem Paşa yaptırmıştır. Bursa'daki bu hamam, Paşa'nın politik olarak kendini ve ticari gücünü gösterdiği bir nişane olarak değerlendirilebilir. Yeni Kaplıca Hamamı'nda kullanılan çiniler, bulunduğu dönemdeki diğer çini örneklerinden farklı ve özeldir. Bursa Yeni Kaplıca Hamamı'nın çinilerindeki temel fark, çini kullanımının yoğun olması, topraklarımızda pek nadir rastlanan Şam tipi çinilerin kullanılmış olması ve mavi – beyaz çini grubuna dahil olan "altıgen" çini kaplamalarını barındırmasıdır. Elde edilen veriler, 15. ve 16. çağlarının başlarında İznik'te sert beyaz hamur kullanılan sıraltı tekniğine dair,

⁹ <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/maheri-hatun-hamami>

yoğun olarak mavi renk tonlarının kullanılmış olduğu mavi-beyaz çiniye dair kanıtlar sunmuştur. Bu durum, hamam çinilerinin hem motif hem üslup hem de teknik biçimleri bağlamında İznik üretimi çini formuna atıfta bulunur.¹⁰



Resim 7: Bursa Yeni Kaplıca. Sıcaklık mekânının duvarlarında yer alan çini süsleme
 Kaynak: Sevinç Gök, Ön., Ver., s. 154

ÖZGÜN TASARIM VE UYGULAMALAR

1.Uygulama: Karolu Ponza Taşları

Hamam kullanım eşyaları arasında bulunan ponza taşı bir diğer ismiyle topuk taşı görsel açıdan daha zenginleştirmek amacıyla çini karolar tasarlanmıştır. Ponzalar çini sanatında sıkça kullanılan motiflerden tasarlanmıştır. Sıraltı tekniğiyle yapılan karolar daha sonra ponzalarla yapıştırılarak son halleri verilmiştir.



Resim 8: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: Gül TEPE



Resim 9: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: Gül TEPE

2.Uygulama: Balık Pullu ve Damla Tasarımlı Tabaklar

Sıraltı tekniğiyle yapılan bu üç tabak 30 cm'dir. Hamam taşı formunun göbek kısmı, tabağın merkezine alınarak tasarım yapılmıştır. Hamamın ana öğelerinden biri olan 'su' tabak tasarımlarında ana tema olmuştur. Çini sanatında da sıkça kullanılan balık, balık pulu ve damla motifi tasarlanarak tabaklara aktarılmıştır.

¹⁰ Sema Gündüz Küskü, Hamamlara Taşınan İmgeler: Kayseri Huand Hatun ve Bursa Yeni Kaplıca Hamamlarındaki Çini Kullanımları Üzerine Düşünceler", Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, Sayı: 11, (2013), s. 22-25..



Resim 10: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: Gül TEPE



Resim 11: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: Gül TEPE



Resim 12: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: Gül TEPE

3. Uygulama: Şam Tipi Tabaklar

Sıraltı tekniğiyle yapılan bu üç tabak 18'er cm'dir. Bursa Yeni Kaplıcadaki Şam tipi çinilerden yola çıkılarak; klasik İznik tabaklarından alınan desenler saat yönünde döndürülerek bir tabağın yarım deseni diğer tabakta tamamlanmıştır. Buradaki amaç; kültür ve anelerin bir moda unsuru veya eskiye dönüşün bir simgesi olsun, sürekli kendini tekrar ettiği ve eskiye yönelmenin her zaman olabileceğini anlatmaktır.



Resim 13: Özgün Uygulama Fotoğraf: (Gül Tepe)

4. Uygulama: Takunyalar

Plaka ve elde şekillendirme yöntemiyle çini çamurundan yapılan takunyalarda, geçmiş dönemlerde hamamlarda kullanılmış olan metal ve ahşap takunyalardan esinlenilerek yeni bir yorumlama getirilmiştir.



Resim 14: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: (Gül Tepe)



Resim 15: Özgün Uygulama
 Fotoğraf: (Gül Tepe)



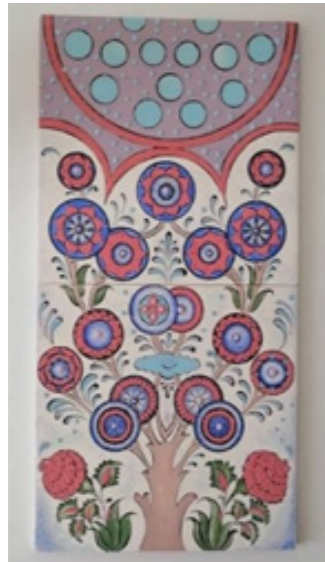
Resim 16: Özgün Uygulama
Fotoğraf: (Gül Tepe)



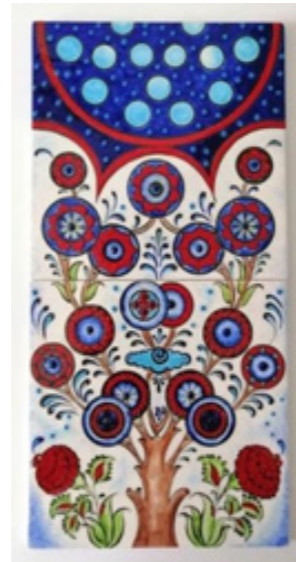
Resim 17: Özgün Uygulama
Fotoğraf: (Gül Tepe)

5. Uygulama: Panolar

Sıralı tekniğiyle yapılan 20x40 cm. ölçülerinde tasarlanan bu panoda çinide sıkça karşılaştığımız hayat ağacı motifi kullanılmıştır. Çinide hayat ağacının dallarında bulunan pençer, konumuz gereği hamam taşları olarak düşünülerek bir tasarım yapılmıştır. Dallarda yapraklar yerine su damlaları motifleştirilerek kullanılmıştır. Kubbe kısmı ve fil gözleri de tasarıma eklenerek bütünlük oluşturması sağlanmıştır. Tasarımda çinide ağırlıklı olarak kullanılan kırmızı, mavi, kobalt, turkuaz, yeşil ve kahverengi kullanılmıştır.



Resim 18: Özgün Uygulama
Fotoğraf: (Gül Tepe)



Resim 19: Özgün Uygulama
Fotoğraf: (Gül Tepe)

SONUÇ

"Türk Hamam Kültürü, Hamamlarda Kullanılan Eşyalar ve Çini Sanatına Uyarlanması" isimli tezden çıkışlı hazırlanan bu bildiriye, Türklerde hamam kültürü ve hamamlarda kullanılan eşyalar incelenmiştir. İncelenen hamamlar arasında 3 adet çinili hamamın günümüze ulaştığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler göz önünde bulundurulduğunda, çinili hamamlarda kullanılan çinilerin özellikle sıcaklık mekânında kullanıldığı görülmüştür. Sıcaklık mekânı, nem oranı oldukça yüksek bir alan olmasına rağmen, çiniler bozulmadan günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu durum, o dönemde üretilen kuvarslı çininin teknik özellikleri ile ilişkilidir. Pekmiş bünyeye sahip bu çinilerin o dönem hem ses

hem ısı yalıtımı için mimari eserlerde kullanıldıkları bilinmektedir.

Günümüzde üretilen çini ile hamamlarda inceleme olanağı bulduğumuz eski çiniler arasındaki temel fark, eski çinilerin günümüze ulaşabilecek kadar kaliteli olduğunu; günümüz çinilerinin ise kalıcı olmadığını ortaya koymaktadır. Buradan hareketle; gelişen teknoloji ile birlikte, tüketim kültürünün hem sanat hem de zanaatta yarattığı tahribatı görmek mümkündür. Çini sanatı, maalesef zirveye ulaştığı dönemlerdeki gibi gereken önemi görmemektedir.

Çalışmaya konu olan Türk hamam eşyaları, günümüzde birer kullanım malzemesi olmaktan çıkmış, kültürel ve sanatsal bir form kazanmıştır. Geleneksel sanat ürünlerinin zamanla değerini kaybetmesine neden olan en büyük etken, günümüzde eskiden kullanıldıkları gibi kullanım alanı bulamamalarıdır. Ahşap ve metal takunya yerine plastik terlik kullanılması, metal hamam taşı yerine yine plastik taşların kullanılması da teknoloji ve seri üretim kültürünün yarattığı bir sonuçtur. El emeğinin yerini makinalara bırakması, hem sanatsal hem de kültürel bir yozlaşmaya sebep olmuştur. Bunun yanı sıra; hamam tekstilinde kullanılan peşamalların da zamanla kullanım amacının dışında, sahillerde bir tatil malzemesi olarak kullanılması, kültürel kullanım ürünlerinin zamanla işlev değiştirdiğine örnek olarak verilebilir. Türk hamam kültüründe kullanılan ponza taşları ise halen hamamlarda kullanımı devam eden nadir malzemelerdendir. Bundan dolayı, bu malzemenin önemini kaybetmemesi adına, ponza taşlarının üzerine çini plakalar yerleştirilerek daha kalıcı olması amaçlanmış ve bir kültürel figür olarak varlığını devam ettirmesi sağlanmıştır. Bu değişim ve dönüşümden hareketle; artık nadir olarak kullanılan hamam eşyaları, çini ile bezenerek hem ülke içinde hem de uluslararası düzeyde Türk kültürel mirasının sanat anlayışını, estetik kimliğini ve karakterini temsil eden bir nitelik kazanmıştır. Özellikle; hediyelik eşya olarak üretilen çini ile bezenmiş hamam eşyalarının turistler tarafından hayranlık ve ilgiyle karşılandığını görmek mümkündür. Bu bağlamda, iki kültürel öge olan çini sanatı ve Türk hamam eşyaları, ortak bir paydada bütünleşerek, kültürümüze ait iki önemli folklorik özelliği yansıtmaya imkânı bulmuştur. Çinilerle bezenmiş hamam eşyaları, hem Türk toplumundaki çini sanatını hem de Türk hamam kültüründeki kullanım eşyalarını aynı obje üzerinden görebilme şansı yaratmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktan, Latife. "İstanbuldaki Çinili Hamamlar", Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Cilt - Sayı: II -2, Temmuz 2010.
- Akok, Mahmut. Kayseri Hunad Mimarî Külliyesi'nin Rölevesi, Türk Arkeoloji Dergisi, Sayı: XVI, Ankara: 1967.
- Arık, Rüçhan. Kubad Abad, Selçuklu Saray ve Çinileri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Bozer, Rüstem. "Kayseri Hunad Hamamı Çinileri", Sanat Tarihi Dergisi, Cilt - Sayı: XIV - 1, Nisan 2005.
- Bozok, Duriye. "Türk Hamam ve Geleneklerinin Turizmde Uygulanışı" Bursa Merkez İlçede Bir Araştırma", Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt-Sayı: 8 - 13, Mayıs 2005.
- Ekin Akşit, Elif. "Kadınların Hamamı ve Dönüşümü", Cins Cins Mekân, Derleyen: Alkan, Ayten. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.
- Ertuğrul, Alidost. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt - Sayı: 7 - 13 2009.
- Eyice, Semavi. "İznik'de Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt - Sayı: XI - 15, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1960.
- Eyüpoğlu, İsmet Zeki. Anadolu İnançları-Anadolu Üçlemesi I (Yıkama)
- İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.Gök, Sevinç. "Bursa Yeni Kaplıca'daki Şam Tipi Çiniler", Sanat Tarihi Dergisi, Cilt - Sayı: XIV - 1, Nisan 2004.

- Gündüz Küskü, Sema. Hamamlara Taşınan İmgeler: Kayseri Huand Hatun ve Bursa Yeni Kaplıca Hamamlarındaki Çini Kullanımları Üzerine Düşünceler”, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, Sayı: 11, 2013.
- Kuban, Doğan. 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, Yedinci basım. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1977.
- Kuruçay, Akif. İstanbul’un 100 Hamamı, İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2011.
- Odabaşı, Sefa. Konya’da Hamam Kültürü. Geçmişten Günümüze Konya Kültürü, Konya: Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1998.
- Önge, Yılmaz. Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri, Cilt: 1-2 İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988.
- Sami, Kamuran. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt - Sayı: 16 - 64, Güz 2017.
- Şehitoğlu, Elif. Bursa Hamamları, Birinci basım. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2006.
- Tansuğ, Sabiha. “Türk Hamam Törenleri”, Sanat Olayı, Sayı: 8, 1984.
- Topçu, Ercan. “Erkekler Hamamı”, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Sanat Şehir Dergisi, Sayı: 2, 2019.
- Tuna, Atilla. Bursa Yeni Kaplıca, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1987.
- Uluumay, Esat. Eski Hamam, Eski Tas, Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Üner, Harun. Türk Kültüründe Hamam, Hamamlarda Mekân Dağılımı ve İşlevleri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002.
- Ürük, Zerrin Funda. “Medeniyetler İçinde Hamamın Gelişimi ve Kültürel Olarak Mekân Analizleri”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 28, Temmuz 2016.
- Yegül, Fikret. Roma Dünyasında Yıkanma, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Yurdakul, Erol. “Son Buluntulara Göre Kayseri’deki Hunat Hamamı”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: II, 1970.

ANSİKLOPEDİLER

- Eyice, Semavi. “Hamam”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 15, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İSAM, 1997.
- Rehber Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları, 1999.
- Uzun, M. - Albayrak, N. “Hamam”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 15, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İSAM, 1997.
- Ülgen, Ali Saim. “Hamam”, Milli Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 5, 1. Kısım, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Yetkin, Şerare. “Çinili Hamam”, İslam Ansiklopedisi, Cilt: 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.

TEZLER

- Açıksözlü, Övgü. “Türk Hamamlarında Hijyen ve Sanitasyonun Turist Sağlığı Açısından Ele Alınması: Antalya İli Örneği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, 2015.
- Adıgüzel, Hatice. “19-20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.
- Aksoy, Ercan. “Kastamonu Hamamları” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011.
- Büyüktanır, Faruk. “Geçmişten Günümüze Sivas’ta Hamam Kültürü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2009.
- Çelik, Elif. “Geleneksel Türk Hamamlarının Mekânsal Açısından İncelenmesi ve Çağdaş Yorumu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, 2018.
- Çınar, Saure. “Erzurum’da Hamam Mimarisi ve Hamam Kültürü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010.

- Emiroğlu, İzlem. “Konya’da Hamam Kültürü ve Kullanım Eşyaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Koyun, Sultan. “Bursa İli Çini Sanatı ve Tekniklerinin İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2013.
- Yaman, Tefik Cem. “Türk Hamamının Mekânsal Kurgusu İstanbul Hamamları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010.
- Türkyılmaz, Dilek. “Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Eskişehir Hamamları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2001.
- Yegül, Esra. “Üsküdar Hamamları ve İcadiye Dağ Hamamı: Çevresel, Yapısal, İşlevsel Sorunları ve Çözüm Önerileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/mahperi-hatun-hamami> (2021/09/09)
- <http://kumbhmelacamps.com/> (2021/09/01)
- <http://www.namazzamani.net> (2021/09/01)

ÇANAKKALE SERAMİKLERİNDE ENDÜSTRİYELLEŞME VE ETKİLERİ INDUSTRIALIZATION AND ITS INFLUNCES ON ÇANAKKALE CERAMICS

Yeliz SAYDAN

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Bölümü
yelizsaydann@gmail.com (Sorumlu Yazar)

Ergün ARDA

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
ergunarda@comu.edu.com

ÖZET

Çanakkale seramikleri Çanakkale ile özdeşleşmiş, geçmiş 300 yıllık bir geleneğe dayanan köklü bir kültürdür. Bu seramiklerin Türk seramikleri içindeki konumunu oldukça özeldir. Yüzyıllar boyunca usta çırak ilişkisi ile aktarılan bu yerel el sanatı, kompozisyonlarındaki özgün biçimi, rengi ve güçlü tasarımından dolayı Anadolu Türk seramik sanatına büyük bir yenilik getirmiştir. Ancak gelişen sanayileşme ve teknolojinin etkisiyle, mevcut üretim yerini daha az maliyetli malzemelere bırakmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren ise Çanakkale seramikleri kaçınılmaz olarak endüstriyel üretim ile temas içerisine girmiştir. Bu temas Çanakkale seramiklerini birçok yönden etkilemiştir.

Bu çalışma, geleneksel yöntemler ile üretilen Çanakkale Seramikleri üretim yöntemleri içinde 'endüstriyel üretim'in varlığını ve boyutlarını irdelemeyi amaçlamıştır. Bu kapsamda kütüphanelerde ve internet ortamında yapılan araştırmalar ile bilimsel makaleler, tez rapor çalışmaları ve konu ile ilgili kitaplar incelenmiştir. Özellikle alan çalışması yapılarak Koleksiyonerler ve Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi, Çanakkale Seramik Anı Eşyası Üretim Merkezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Seramikleri Araştırma Merkezi ve Seramik atölyeleri içinde endüstriyel yöntemler kullanarak geleneksel kültürün üretimini sürdüren atölyeler ziyaret edilmiş ve bazı ustalar ile röportajlar yapılmıştır. Geleneksel üretim yöntemi ile endüstriyel üretim yöntemleri kıyaslanmış, üretimin süreci içinde üretim yapan seramik ustasının geleneksel anlayış içinde ellerini ve bedenini ne orada kullandığı, endüstriyel üretim süreci değerlendirilmiş ve belli sonuçlara varılmıştır. Ayrıca bu tüm etkilerin olumlu ve olumsuz sonuçları ortaya çıkarılıp, Çanakkale seramiklerinin şu anki durumu ile ilgili tartışmalara yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, geleneksel, endüstriyel üretim, sanat, Çanakkale.

ABSTRACT

Çanakkale ceramics is a deep-rooted culture based on a 300-year-old tradition that has identified with the city of Çanakkale. These ceramics has a quite special position in Turkish ceramics. This local handicraft, which has been taught through the master-apprentice relationship for centuries and brought a great innovation to the Anatolian Turkish ceramic art owing to its unique form, colour and strong design in its compositions. However, with the effect of developing industrialization and technology, the current production has been replaced by various more economical materials. From the beginning of the 20th century, Çanakkale ceramics inevitably has encountered industrialization. This contact affected Çanakkale ceramics in many ways.

This study aimed to examine the existence and dimensions of "industrialization" within the production methods of Çanakkale Ceramics that produced with traditional methods. In this context scientific articles, thesis reports and books related to the subject were examined, as well as the researches conducted in libraries and on the internet. Particularly by conducting field studies, studies that continue the production of traditional culture using industrial methods were visited within the Collectors and Çanakkale Municipality Ceramics Museum, Çanakkale Ceramic Memories Production Centre, Çanakkale Onsekiz Mart University, Çanakkale Ceramics Research Centre and ceramics workshops, and the interviews has been realized with local craftsmen. The traditional production method and industrial production methods were compared, the production process within the scope of industrialization was evaluated, and there have been reached some certain conclusions. Moreover, the positive and negative results of all these effects will be revealed and discussions on the current situation of Çanakkale ceramics will be included.

Keywords: Ceramic, tradition, industrialization, art, Çanakkale.

GİRİŞ

Sanayi devrimi veya endüstri devrimi, Avrupa'da 18.-19.yy'larda yeni buluşların üretime olan etkisi ile yeni bir kimliğe bürünen seramik üretiminin yavaş yavaş biçim ve boyut değiştirmesine sebep olmuştur. Endüstriyelleşme; Büyük Türkçe Sözlük'te, "sınai" anlamına gelir. Sınai ise; sanayi ile ilgili, endüstriyel anlamlarını ifade etmektedir. Bu çalışmada sınai yöntemlerin veya endüstriyellemenin teknik ve yöntemlerinin, geleneksel seramik üretimi yapılan atölyelerde kullanılıp kullanılmadıkları, kullanılıyorsa hangi boyutlarda kullanıldığı ve neden tercih edildiği ele alınmak istenmiş ve bu doğrultuda çalışma yapılmıştır.

Makineleşmeyle birlikte seri üretimin egemenliği, el sanatları geleneğini tehdit etmeye, hatta ortadan kaldırmaya başlamış ve bu doğrultuda yerel halklar el sanatlarına karşı olan taleplerini, yeni üretim biçimlerini benimseyen ürünlere doğru kaydırmıştır. "Sanatlar ve El Sanatları" anlamına gelen "Arts and Crafts" hareketi, 19. yüzyılın sonuna doğru, sanayi devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur (Sürmeli & Gülpınar, 2018, s. 1058). Bu hareketin öncüleri dünyanın birçok yerinde geleneksel yöntemler kullanarak basit, günlük eşyalar yapmayı hedeflemişler ise de bu fikirleri birçok yönden uygulamaya elverişsiz kalmıştır. Çünkü el sanatları gittikçe pahalanan bir üretim yolu haline gelmiştir (Yılmaz, 2007). Ayrıca yerel atölyelerin yerini teknik donanım olarak yeterli hale gelmiş fabrikaların seri üretim yöntemleri, dikkatle hazırlanmış hammaddeler, pazarlama ve dağıtım yollarının ilerlemesiyle seramik bir sanayi halini almıştır. Ülkemizde ise, geleneksel sanatlara olan ilgi de aynı paralellikte azalma göstermiştir. Türk seramikleri arasında özel bir konumda yer alan geleneksel Çanakkale seramikleri çanak-çömlekçilikte başlı başına bir ekol sayılmasına karşın, gittikçe önemini yitirmiştir. Geleneksel Çanakkale seramiklerinin Türk seramikleri içindeki konumunu ve önemini temel alan bu çalışmada, 19. yüzyıl sonlarında başlayarak tüm dünyada hâkim olan endüstriyelleşme hareketinin bu seramikler üzerindeki etkileri gözden geçirilmiştir. Çanakkale seramiklerini incelememizin sebebi, bu seramiklerin Türk seramik kültürüne öncesinde geleneksel anlamda, sonrasında ise endüstriyel boyutta birtakım farklılık ve değer katmış olmasıdır. Bu çalışmada Çanakkale seramiklerinin bugünkü durumuna özellikle değinilmiş, gelişen sanayileşme beraberinde üretimin değişen yönleri araştırılmış ve son nesil Çanakkaleli seramikçiler tarafından endüstriyelleşme etkilerinin teknoloji ile buluşarak üretilere ne kattığı veya ne gibi değişiklikler meydana getirdiği ortaya konmuştur.

Ayrıca, Çanakkale kenti için ulusal ve uluslararası ölçekte kültürel bir kimlik niteliği taşıyan bu geleneksel halk sanatının sürdürülebilmesi için yerel idareler bazında desteğe ihtiyaç duyulduğu ortaya konmuş ve ileride atılacak adımlar stratejik olarak değerlendirilmiştir. Bir şehre adını verebilecek kadar köklü bir değer taşıyan Çanakkale seramiklerinin, özgün teknikleri ve yeni teknolojisiyle günümüzde yeniden üretimlerinin gerçekleştirerek, canlandırılması ve kaybolup gitmesinin önüne geçilmesinin önemine değinilmiştir.

MATERYAL VE YÖNTEM

Bu çalışmanın materyali, geleneksel Çanakkale seramikleri ve o seramiklerin üretim yöntemleridir. Çalışma, seramiklerin kimler tarafından üretildiği, üretim yapılmasının nedenleri, üretimde hangi yöntemlerin, malzemelerin ve makinelerin kullanıldığını materyal olarak değerlendirmiştir. Yöntem olarak, internet üzerinden bu alanda yapılan bilimsel yayınlar olan kitap, makale ve tez raporları incelenmiştir. Çanakkale'de yaşamakta olan ve geleneksel seramik yapmış/yapan ustalar ve seramik atölyeleri ziyaret edilmiş, atölye üretimine katkı yapan seramikçiler ile röportajlar yapılmıştır. Atölyelerdeki üretim yöntemleri ve üretimde kullanılan tüm üretim araçları tespit edilmiş, makalede materyal ve yöntem olarak değerlendirilmiştir.

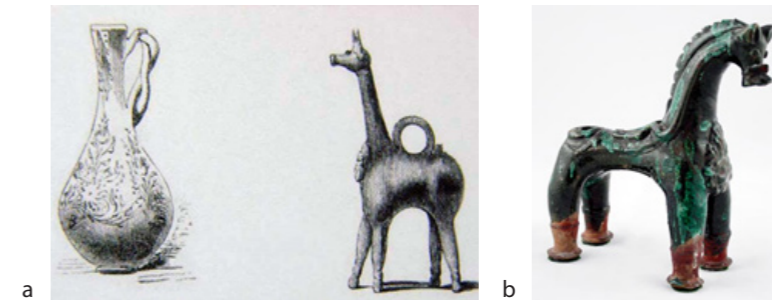
BULGULAR

Çanakkale Kentinin Seramikçilik Geçmişi

Çanakkale Anadolu'nun Asya yakasında yer alan, boğazın güney kıyısının en dar noktasında kurulu bir kenttir. Kent antik çağlarda "Hellespontos" ya da "Dardanelles" olarak anılırdı. Tarihi ve kültürel açıdan bir zenginlik kaynağı olmasının yanı sıra diğer kentlerin arasında Troia antik bölgesine en yakın olandır (Tekök, 2000, s. 94). Çanakkale Ege ve Karadeniz'i birbirine bağlayan önemli bir su kanalı olan boğaza sahiptir. Boğaz bu kenti jeopolitik olarak bir hayli önemli kılar. Çanakkale'nin adı Piri Reis'in 16. yüzyılda yazdığı kitabı "Kitab'ı Bahriye'de" Kale-i Sultaniye olarak geçmektedir (Reis, 1988, s. 207). Çanakkale bu adı 15.yüzyılda boğazın iki yakasına Türkler tarafından yapılan kalelerin 16.yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman tarafından onarılmasının ardından almıştır. 18.yüzyıl ortasından 20.yüzyıl başlarına kadar önemli bir seramik merkezi olan Çanakkale'ye, 19. yüzyılın gezgin ve araştırmacısı Moltke, yazılarında bazen "Boğaz Hisar" da denildiğinden bahsetmiştir. Daha sonraları da 'Kale-i Sultaniye' yerine çanak çömlek sanayinin gelişmesinden ve kalesinden dolayı "Çanakkale" denilmiştir (Sanay, 1989, s. 4)

Tahminlere göre Anadolu beylikler döneminde de Çanakkale önemli bir üretim merkeziydi ancak burada henüz bir kazı yapılmadığı için net bir vurgu yapılamamaktadır. Çanakkale seramiklerinden ilk olarak 1743-45 tarihli yazılı eserinde İngiliz bir gezgin olan R. A. Pococke bahsetmektedir. Pococke bu devirde kentte yerleşim bulunduğunu ve 1.200 kadar nüfusa sahip olduğunu yazar (Öney, 1991, s. 106). 17. yüzyıl sonundan 20. yüzyıl başlarına dek seramik üretiminin gerçekleştiği Çanakkale'de, üretilen seramiklerin önemli bir bölümü deniz taşımacılığı ile ihraç edilmiştir. Büyük bir kısmı ise Anadolu topraklarına yayılmıştır. Bu tarihlerde yoğun biçimde seramik ürettiği bilinen Çanakkale'nin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fabrika büyüklüğünde on iki seramik atölyesinde üretim yapıldığı ve kentin en önemli gelirinin seramikçilik olduğu belirtilmektedir (Bakla, Focus, 2008, s. 19).

Öney (1971), 18. yüzyıldan 19.yüzyıla kadar Çanakkaleli çömlek ustalarının oldukça kaliteli ve zevkli eserler ürettiklerini belirtmiştir (s. 2). Çanakkale seramikleri, o dönemde birçok yabancı gezginin de dikkatini çekmeye başlamış ve popülerlik kazanmıştır. Kentin coğrafi konumundan da yaralanan tüm ticari ve askeri gemi geçişlerindeki alıcılar için, geniş çapta tanınan bir hediyelik eşya ve el sanatı olmaya başlamıştır (Altun, 1996). Tüm bu veriler Çanakkale seramiklerini özgün bir kültür mirası olarak ortaya çıkarmıştır. Özellikle Avrupalı diplomatlarca da ilginç bulunmaları sayesinde birçok gezgin, araştırmacı, tarihçi ve sefirin seyahatname sayfaları arasında yer edinmiş ve birçok seramiğin ülkemiz dışına da taşındığı belgelere geçmiştir. Şehri 1850'ye doğru ziyaret eden Albert Smith buradaki başlıca üretimin büyük sürâhilerden oluştuğunu ve "kaba, zevksiz... Ömrümde gördüğüm en çirkin şey ..." olarak nitelendirdiği geyik biçimindeki bir sürâhiyi satın aldığını belirtir (Küçükbiçmen, 2007, s. 10).



Resim 1: a-Albert Smith'in kitabından Çanakkale seramikleri üzerine bir çizim, 1950 (http://www.ceramopolis.com/?attachment_id=1036). Resim 2: b-At biçimli form, 19. yy sonu, Suna ve İnan Kırac koleksiyonundan (http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=119&page=17).

Geleneksel Çanakkale seramiklerini bugün hâlâ dünyanın birçok önemli müzesinde bulmak ve izlemek mümkündür. Çanakkale üretimi hediye ve hatıra eşyası niteliğindeki parçalar 19. yüzyıl ortalarından itibaren satın alınarak Paris Sevres Porselen Müzesi'ne, Londra Victoria and Albert Müzesi'ne, Atina Benaki Müzesi'ne ve bazı koleksiyonlara da girmeye başlamıştır (Glassie, 1993, s. 898). Ege Denizi adalarına da yayılması dolayısı ile Yunanistan'daki Atina Benaki Müzesi koleksiyonları arasında sergilenmektedir. Türkiye'de İstanbul Arkeoloji Müzesi, Çanakkale Arkeoloji Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi ve Suna - İnan Kıraç gibi birçok özel koleksiyonda Çanakkale Seramikleri bulunmaktadır (Arda, 2010, s. 1). 2013 yılında Çanakkale Belediyesi'nin uzun uğraşları sonucu tarihi bir er hamamı restore ettirilerek, Çanakkale geleneksel seramiklerinin güçlü örneklerinin sergilendiği bir seramik müzesi kurulmuştur. Burada çeşitli koleksiyonlardan seçili parçalar geçici olarak sergilenmekte ve özgün seramiklerden replikler üretilmektedir. Meraklılarının burada ziyaret edebileceği Çanakkale seramikleri, yalnızca belli bir döneme ait bir zevkin ürünü olmayıp etnografik çeşitliliği, kalitesi ve yaratıcılığı ile oldukça dikkat çekmektedir.



Resim 3: a-Çanakkale'deki restorasyonu tamamlanmış Tarihî Er Hamamı, günümüz Çanakkale Seramik Müzesi dış görünüm. **Resim 4:** b-Çanakkale Seramik Müzesi iç görünüm. Resim 5: c-Çanakkale Seramik Müzesi sergi salonu, 2021. (Fotoğraflar: Y. Saydan)

Seramikçiliğin geldiği son noktada, ülkemizdeki seramiklerin gelişimi de dünyanın birçok yerinde olduğu gibi, çömlekçilik kültürünü değişen teknolojinin aldığı bir var olma mücadelesindedir. Zira bu coğrafyanın getirdiği etkileşimden doğan çeşitlilik ile seramik sanatı bu kentte yüksek bir estetik anlayışında buluşmuş ve sanat tarihi sahnesinde önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca, ünlü ressam Picasso'nun yaşamı boyunca resimleriyle beraber çok sayıda seramik eser de verdiği herkesçe bilinmektedir. Bunun için Fransa'nın Provence bölgesinin, Vallauris kentinde beş yıl boyunca aralıksız yürüttüğü seramik çalışmaları sanat alanında tartışılmaz bir değer taşır. Çalışmalarında Çanakkale seramiklerinden esintiler bulunan Picasso'nun Çanakkale seramiklerine sıklıkla öykündüğünü görmekteyiz. Bu sebeple geleneksel Çanakkale seramiklerinin sadece Türkiye'nin değil, Dünya Seramik sanatının çok önemli bir anıtı rolünü oynamasını mümkün kılmıştır (Arda, 2010, s. 2).

2005 yılında Prof. Dr. Erdinç Bakla'nın Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Süleyman Demirel salonunda gerçekleştirdiği "Dünya Seramik Kültürünün Eşsiz Halk Sanatı: Çanakkale Seramikleri" ve "Sanat Çanakkale'nin Gelişmesine Katkıda Bulunabilir mi?" konulu konferanslarıyla bu yerel halk sanatının dünya seramik kültüründeki konumunu ve önemini vurgulamıştır (Karagül, 2010, s. 4).

Çanakkale Seramiklerinin Geleneksel Üretim Şekli

Geleneksel Çanakkale seramiğinin üretim şekli endüstriyelleşme açısından önemli ve değerli bir kültürel olgudur. Endüstriyelleşmeye gelmeden önce geleneksel Çanakkale seramiğinin üretim biçimi ile ilgili güncellemeler devam etmekte ve son dönem Çanakkaleli seramikçiler bu yöntemleri kullanmaktadırlar. Döneminde toprağı, sıı ile bu yöreye ait malzemeden üretilen bu seramikler, farklı yorumlamaları ve kendine has üretim teknikleri ile büyük özgünlük taşımaktaydı. Rölyefte süsleme

bolluğu ve sır üstü desenleri bu dönemin karakteristik özelliklerindendi. Çanakkale seramikleri birçok bilim adamına göre kesinlikle özellikle 19 yy. dönemi düşünülürken daha düşük kalitede bir üretime, zevksizliğe sahipti ancak bu o ve önceki dönemlerde güzel ve özel seramikler olmadıkları anlamına gelmiyordu (D&Y, 2011). Bu seramiklerin üretiminde kullanılan çamur yazın hazırlanıp kışın kullanılır ve çökeltme yöntemi ile havuzlarda bekletilirdi. Yöreden çıkarılan toprak, kurutulduktan sonra ahşap, tuğla, biriket veya betondan yapılmış birinci havuzda sulandırılarak karıştırılırdı. Çamur bu havuzda iyice eriyip/çözülüp boza kıvamına geldikten sonra atık maddelerin çamura karışmasını önlemek için altına ince kum, kül veya katıksız toprak eklenen dinlenme havuzuna küfelerde süzülerek boşaltılır. Güneş ve toprak boza kıvamındaki çamurun suyunu emer. Plastik kıvama gelen çamur, atölye içindeki çamur havuzuna konur, daha sonra bu havuzlardan alınarak iyice yoğrulur ve kullanılır. Hazırlanan çamur eğer çok yağlıysa içine ince kum yani mil katılırdı. Böylece çamur direnç kazanmış olurdu (İşıkhan, 2015, s. 136).

Çanakkale Seramik Fabrikaları'ndan emekli çömlekçi ustası İsmail Bütün Çanakkale'de yaşayan son ustalardan biridir. Yaşının ilerlemiş olmasına rağmen halen bu el sanatını devam ettirmeye çalışmakta ve Çanakkale Belediyesi'nin ona sunduğu imkânlarla yeni nesil çömlekçi çırakları yetiştirmektedir. Kendisiyle yaptığımız söyleşide çömlekçi çarkı kullanımının inceliklerinden bahseden İsmail usta şunları anlattı: (Bütün, 2021).

"Çanakkale'de çömlek yapımında kullanılan çömlekçi çamurları bu yöreye aittir. Çökertme, süzdürme ve dinlendirme yöntemi ile elde edilen çamurlar, usta ellerde içinde hava kalmayacak şekilde yoğrulur ve mümkünse bir gece dinlendirildikten sonra şekillendirilir. Bir çırak ilk etapta çamuru çömlekçi tornasında merkeze getirmeyi öğrenir, bu aşamada uzmanlaşana kadar şekillendirilme işlemine geçilmez. Bu ancak birinci ayın sonunda makbul sayılır. Ayrıca astarlama işlemi de Çanakkale seramiğinin vazgeçilmez unsurlarından biridir. Nitekim çamur belli bir deri sertliğine ulaştığında bu işlem yapılmalı ve astar uygulanacak yere çok dikkat edilmelidir; çünkü formun fırından çıktıktan sonraki düzgünlüğü bu aşamaya bağlıdır." Ayrıca şunları eklemiştir: "Bugün vitrifiye ürünlerinde veya sofa seramiğinde kullanılan seramiklerin kil reçeteleri farklıdır. Bu tür seramikler ileri teknoloji ve ekipman desteği ile yapılabilir ve ayrıca alaşımları çok farklı karışımlar ile elde edilirler."

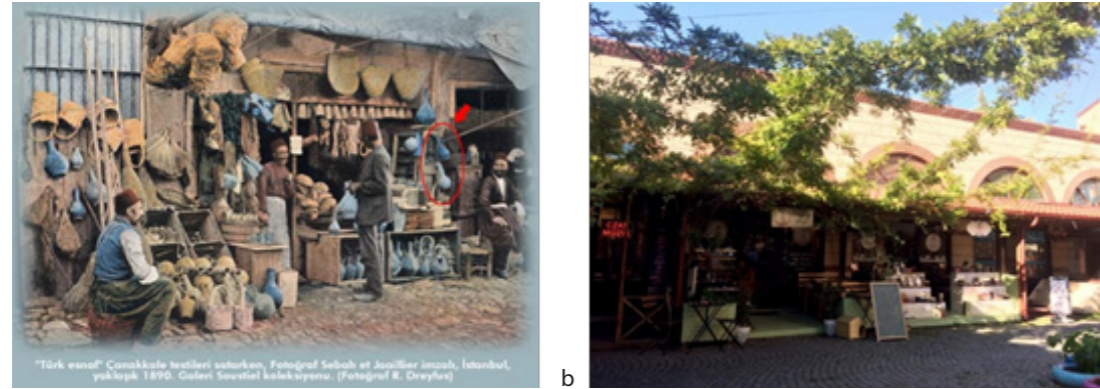


Resim 6: a-Çanakkaleli son dönem çömlekçi ustası İsmail Bütün, (<https://www.canakkale.bel.tr/tr/sayfa/icerik/0/0/1137/356>). **Resim 7:** b-19.yy. Çanakkaleli bir seramik ustası, (http://www.ceramopolis.com/wp-content/uploads/2011/04/Ceramics_034.jpg).

Geleneksel Çanakkale seramiklerinin üretiminde genellikle kaba kırmızı kil kullanılmıştır. Bu katkısız kil, şimdiki ismiyle Hastane bayırı mevkinden temin edilirdi. Bugün şehirleşme sonucunda o bölgede binalar inşa edilmiştir. Eceabat ilçesi çevrelerinde de seramik üretiminde kullanılacak kil yatakları mevcuttur, ancak Gelibolu Milli Parkı sahasına girdiği için oralardan da kil almak artık söz konusu değildir (Arda, 2010). Okumuş'un araştırmalarına göre (2000), Atikhisar Barajı çevresi de önceden bir

kil yatağı iken bugün sular altında kaldığı için kullanıma elverişsizdir. Çanakkale yer altı kaynakları bakımında da oldukça zengindir. Bölge olarak ele alırsak, Bayramiç’de kuvars, feldispat, dolomit, mermer; Biga’da kuvars, feldispat; Çan’da kuvars, feldispat, wollostonit; Etili, Ezine ve Troya’da kırmızı kil, Yenice’de feldispat, holloysit şeklindedir (s. 5).

Çanakkale’de Osmanlı döneminde kent içi atölye yerlerinin belgelenmesi çalışmalarını yürüten Güler (2008), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi’nin bu konuda disiplinler arası çalışmalarla bölgenin Osmanlı dönemi ekonomisini, iş kollarını belgelemiş ve bu yeni görüşler paylaşılmasını sağlamıştır. Özellikle seramikçilerin konumlandığı mahallelerin 19. yüzyıl Şer’iyye Sicili kayıtlarından saptanması ve vergilendirmeye dair hususların belgelerinin sunulmuş olması Çanakkale’de yaygın bir şekilde üretim yapıldığını göstermesi açısından kent içi yüzey araştırmalarına yeni bulgular sunmuştur (s. 82 -85, 88 -89). Bu üretim yerleri Cami-i Kebir Mahallesi’nde yani bugün Fevzi Paşa Mahallesi, Aynalı Çarşı arkası; Kemal Paşa Mahallesi, Eski Havra Sokak; Cevat Paşa Mahallesi’nde Çanakçılar Sokak, taşınan Sümerbank Deri fabrikası bugün Çanakkale Bursa yolu üstünde soğuk hava depolarının bulunduğu yerdir (Tekkök, 2018, s. 22).



Resim 8: a-9. yüzyıl sonunda Çanakkale’de Çanakçılar Çarşısı, (http://seramik.kaleicimuzesi.com/canakkale_tr.php).

Resim 9: b-Günümüzde Çanakçılar Çarşısı olduğu düşünülen yer, Aynalı Çarşı, 2021, (Fotoğraf: Y. Saydan).

Çanakkale Seramikleri farklı işlevlere göre üretilmiştir. Öne çıkan formlar arasında, çukur tabaklar, küpler, çukur kaseler, testiler, şekerlikler, zarflar, fincanlar, mataralar, şamdanlar, hayvan ve insan şeklindeki kaplar sayılabilir. Bu formlardan günümüze en fazla olarak ulaşabilen grubu çukur tabaklar oluşturmaktadır. Kırmızı, bazen de bej renkteki çamur, sır altı tekniğinde yapılan motif örnekleriyle ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren genellikle sır üstü boyamanın da yapıldığı örnekleriyle kendine özgü bir gruptur (Tekkök, 2018, s. 26). Daha geç örneklerinde ise sır üzerine boyanan altın yıldız, siyah, mavi, kırmızı, beyaz renkler birinci fırınlamadan sonra uygulanmış ve tekrar alçak ısıda fırınlanmış olarak görülebilir (Tekkök, 2018, s. 27).



Resim 10: a-18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başı, bitkisel desenli tabak, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonundan. (http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=230&page=31). **Resim 11:** b-18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başı, yelken desenli tabak, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonundan. (http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=230&page=32).

Çanakkale seramiklerini diğer seramiklerden ayıran en önemli özellikler figüratif örneklerin varlığı, ilginç aplikasyonlar, sır üzerine uygulanabilen soğuk boya dekorlarıdır (Karagül, 2013, s. 90). Bu seramiklerde şeffaf, yeşil, sarı, kahverengi tonda sırlar ağırlıkta olup mor ve siyah renk de görülür. Sır altı tekniklerinin de sıkça kullanıldığı Çanakkale seramiklerinde sır üstü boyamada altın yaldız, kırmızı, beyaz, siyah ve benzeri renkler kullanılmıştır. Sırın üstüne uygulanan bu boyalar çoğunlukla kalıcı olmamış, bir süre sonra yüzeyden döküldükleri görülmüştür (Batmaz, 2019, s. 28).



Resim 12: a- 19. yüzyıla ait bir Çanakkale vazosu, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonundan. **Resim 13:** b-19. yüzyıla ait at başlı bir testi, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonundan. (http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=28&page=4).

Endüstriyellemenin Çanakkale Seramiği Üretimine Olumsuz Etkileri

20. yüzyıl başlarında II. Dünya Savaşı’nın etkisiyle ve Endüstri Devrimi’yle beraber 1920’lerden 1930’lara kadar çok sayıda atölye kapanmak zorunda kalır. Dünyada özellikle de Avrupa’da bu alanda ürün veren sanatçı ve yerli ustaların, bu noktada geleneksel seramiklerin hak ettiği yeri tekrar kazanabilmesi için, seramik alanında eser ürettikleri bilinmektedir (D&Y, 2011). Çanakkale kenti seramikçiliğin en eski örneklerinin yer aldığı ve Doğu - Batı kültürünün Akdeniz havzasında yeşerten büyük kültürlerindedir. Bu bölge tarih boyunca pek çok geleneksel seramiğin üretildiği,

önemli çanak çömlek üretim merkezlerinden biri olmuştur. 20. yüzyıla kadar seramikçilik anlamında önemini koruyan Çanakkale kenti çanak çömleğin yerini cam ve metal kap kazağın almaya başlaması ile ekonomik değer ve üretim anlamında istikrar kaybetmeye başlamıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Çanakkale seramiklerinde bozulmalar veya kalitesizlik baş göstermiştir. (Öney, 1971, s.2). Budüşüşedaha genişaçıdanyaklaşmamız gerekirse, endüstriyellemenin hız kazanması sonucu gerçekleşen bir dizi sonuçtan bahsedebiliriz. Keşfedilen yeni malzemelerin sanayide kullanılmasıyla tüketiciye farkı seçenekler sunması ve ucuz seri üretilen metal, cam, plastik ve benzeri eşyalara ilginin artmış olması bu bozulmada etken rol oynamıştı. Nitekim pazar arayışı mevcut üretim geleneklerinin sürdürülebilirliğini ve kaliteyi daraltmıştı. Plastiğin, alüminyumun ya da çelik ürünlerin dayanıklılığı kısa sürede seramiğin yerini almaya başlamıştı (Öney, 1971, s. 1). Ayrıca 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra mavi beyaz İznik seramikleri ile rekabet edemeyen bu seramiklerde, bu nedenle kalite açısından bozulmalar görülmektedir.

Çanakkale seramiğindeki asıl düşüş 20. yüzyılın ilk on yılında daha hissedilir hale gelmiştir. Bu yüzyıl itibari ile stil ve kalitenin daha da bir kötüleştiği gözlemlenmiştir. 1912'de gerçekleşen deprem felaketi, savaşlar, piyasa düşüşleri ve usta çırak ilişkilerinin azalması gibi sebepler, 1920'lerin ortalarına gelindiğinde büyük bir çömlekçi geleneğinin gittikçe tükenmeye başlamasına neden olmuştur. Türklerle birlikte Ermeni ve Rum ustalarında çalıştığı atölyeler, ücretlerini ödeyemez duruma düşmüştür (Bakla, Focus, 2008, s. 19). Yine 1950'lerden sonra Çanakkale Belediyesi'nin de çömlek üretimini olumsuz etkileyen ilginç bir uygulaması olmuştu. Çömlekçilerin seramik fırınlarının bacalarından çıkan duman halkı rahatsız etmeye başlamasıyla, çözüm olarak çömlekçilerden atölyelerini şehir dışına taşımaları istendi. Ancak bir seramik atölyesini taşımak oldukça güç bir işti ve bunun yükü imalatçıya bırakılırsa zorluk iki kat artacaktı. Bu talimattan sonra birçok çömlekçi atölyesini taşıyamadı ve azalan müşterilerini de kaybeden atölyeler ocaklarını birer birer kapatmak zorunda kalmıştır (Arda, 2010, s. 2).



Resim 14: Şekerlik, 20. yüzyıl başı, niteliksiz tabir edilen bir Çanakkale seramiği örneği. (Öney, 1991:136).

1978 yılından günümüze gelindiğinde, çok az bir gelişme olmuştur. Çanakkale Belediyesi kayıtlarına göre, günümüzde belediyeye kayıtlı seramik üreten 20 atölye bulunması, bu atölyelerin büyük bir çoğunluğunun ise, niteliksiz seramikler üretmesi, Çanakkale'nin seramik adına geri kalmışlığını pekiştirmektedir (Karagül, 2010). Kültürel mirasın günümüze ulaşabilen seramik eserleri kimi zaman estetik, kimi zaman teknolojik ilgilere cevap verirken, sistemli arkeolojik kazılarda ele geçen seramik eserler belli bir türün ticareti ve yayılımı, kültürlerin etkileşim noktaları hakkında çok önemli bilgiler sağlarlar. 17. yüzyıldan itibaren yoğun bir biçimde yurt dışına ithal edilen Çanakkale seramiklerinin

özellikle Yunanistan, Romanya ve Mısır'a büyük partiler halinde satışının yapıldığı saptanmıştır. Bu kadar dış satımı olan bir üretimin, başka üretim merkezlerini de etkilememesi düşünülemez (Bakla, 1991, s. 96).

Çizer'in Ege Adaları seramik üretimi ve ticareti konusunda gerçekleştirdiği araştırmalara göre (2007), Kurtuluş Savaşı'na dek Batı Anadolu kıyı yerleşmeleri ile özellikle Doğu Ege Adaları arasında yoğun bir ticari ilişki vardır (s. 24). Örneğin; Samos adasında üretilen seramikler karşı kıyıdaki kasabalara satılıyor, Çanakkale veya Kuzey Marmara kıyılarında, Enez'de üretilen büyük yağ ve şarap saklama küpleri, ağızları deri ile kapatılıp, teknelere bağlanarak Lesvos adasına taşınıyordu. Bugün Lesvos'da (Midilli) vaktiyle Ayvalık üzerinden adaya taşınmış yüzlerce yağ ve şarap küpü görmek mümkündür. Bir başka açıdan, arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan seramik buluntuların, o yerin yerli üretimi olmasının yanı sıra, ithal edilmiş seramikler de olması, bu alışverişin Antik Çağ'dan bu yana süre geldiğinin de açık kanıtıdır. Bugün Çanakkale'de eski Çanakkale seramiklerinin üretimi yapılmamaktadır. Bu seramikler, bu nedenle artık koleksiyonlarda yer almaktadır. Oysa pek çok benzer biçim ve bezemeli seramik halen Ege Adaları'nda üretilmektedir (Çizer, 2007, s. 24).

Çanakkale'deki Yerel Seramik Üretim Atölyelerindeki Teknolojik Kullanımlar ve Karşılaştırmalar

Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi" (Çasem), Çanakkale Belediyesi Anı Eşya Üretim Merkezi ve Troia Seramik Atölyesi İhsan Ayata Usta'nın atölyelerine ayrı ayrı yaptığımız ziyaretlerde elde ettiğimiz ortak görüş; Çanakkale seramiklerinin belli bir oranda hediyeelik ihtiyacı karşılamak için üretildiği, sofraya ürünü veya günlük kullanım eşyası niteliğinde bir üretime gidilmediği yönündedir. Ancak bu yukarıda saydığımız yerel üretim atölyeleri, teknolojik gelişmeleri kullanarak zamana ayak uydurmuş ve gelenekseli koruyarak biraz daha hızlı ve pratik üretim yöntemlerine gitmişlerdir. Bunlardan başlıcaları elektrikli fırın, makina kullanımı ve kalıp döküm teknikleridir. Aşağıda ziyaretini yaptığımız atölyeler daha geniş anlatılmıştır.

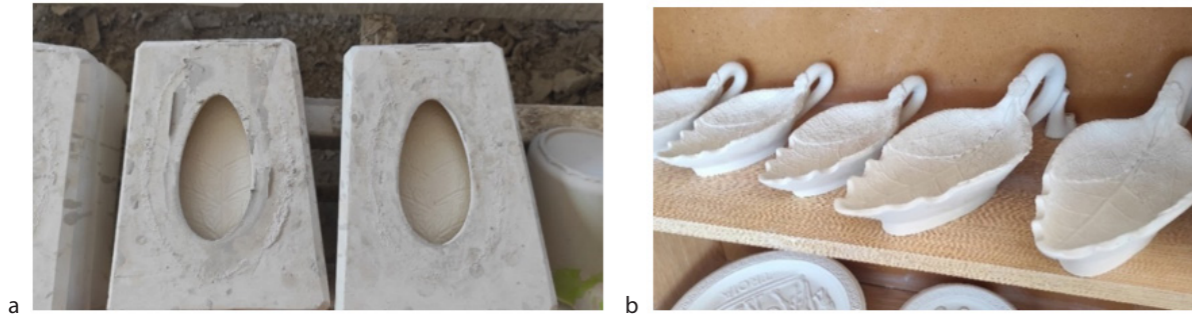
Çasem

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bünyesinde gerçekleşen ve 2000 yılından beri faaliyet gösteren "Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi" (ÇASEM), Çanakkale'nin bu değerine sahip çıkmak, araştırma ve incelemeler yapmak, seramik eğitim öğretime yardımcı olmak ve geleneksel Çanakkale seramikleri üretmek üzere kurulmuştur (<http://casem.comu.edu.tr>). Bu merkezde imal edilen hediyeelik eşyalar, üretim yöntemi ve biçim anlamında bir nebze olsa geleneksele yakın replikler olup, yerel kurumlarca yerli ve yabancı konuklara sunulmak üzere rağbet görmektedir.

Çoğunlukla eski tasarımlara bağlı kalınan üretimlerde sıklıkla kalıp yöntemi kullanılmıştır. Belli bir kıvamda hazırlanan döküm çamuru, alçıdan üretilmiş çok sayıdaki kalıba aynı anda dökülebilmekte ve böylece seri bir üretim gerçekleştirilebilmektedir. Kalıp yönteminin uzun yıllardır uygulanıyor olmasının yanı sıra, günümüzde mevcut kullanılan kalıp tezgâhi ve elektrikli makineler gibi teknolojik yararlanımlar üretimlere daha da hız kazandırmıştır.



Resim 15 - 16: (a, b) Çasem çalışanı döküm çamuru hazırlıyor, 2021 (Fotoğraflar: Y. Saydan).

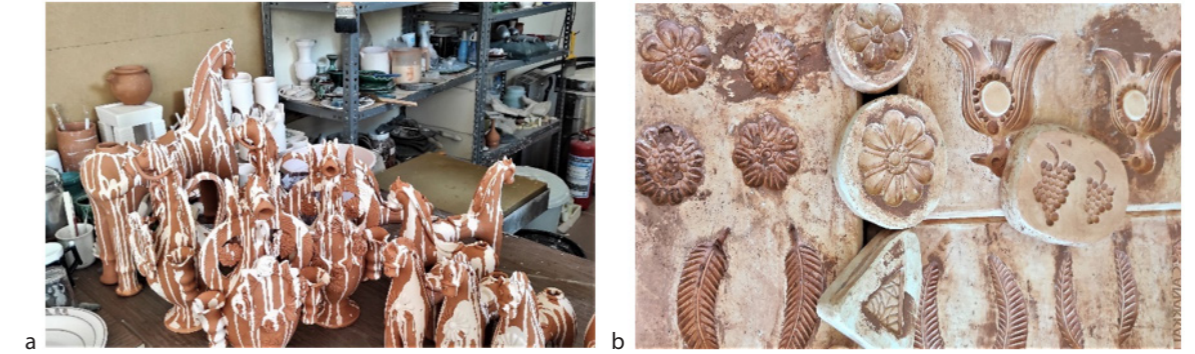


Resim 17: a-Çoklu üretilmiş iki parçalı yaprak formu kalıbı. **Resim 18:** b-Dökümü alınmış ve henüz pişmemiş yaprak formları, 2021, Çasem, (Fotoğraflar: Y. Saydan).

Çömlükçi çarkı kullanımdan bahsedecek olursak; Çanakkale seramiklerinde çark kullanımı vazgeçilmez unsurlardan biridir. Özellikle tabak, vazo, kâse ve benzeri simetrik formların yapımında tornadan yararlanılmış, sonrasında bu tabaklara astar, bezeme ve sırlama ile dekorlar eklenmiş ve formlara son hali verilmiştir. Önceleri, bu tornalar altta ayağa denk gelen kısımdaki mekanik aksan sayesinde sadece ayak ile itme yoluyla döndürülürken, şu an günümüzde elektrikli ve hızı ayarlanabilir çömlükçi çarkları kullanıma sunulmuştur. Bu yöntem ile çok daha konforlu ve hızlı sonuçlar alınabilmekte, üretime avantajlar sağlanabilmektedir.

Çasem üretimlerinde çömlükçi çarkına da yer vermektedir. Ancak yüzyıllardır üretimi çömlükçi çarkında devam eden geleneksel seramik atlar da konu biraz değişiklik göstermektedir. Çasem seramik at formlarını çarkta yapılan geleneksel metot ile değil de kalıp döküm yöntemiyle gerçekleştirmektedir. Böylece hızlı bir üretim elde etmektedir. At başlı testi gibi klasik formlarda gelenekselliği sürdürmek

amaçlı torna kullanımı devam etmektedir, ancak bu eski tip üretim gibi tamamen tornada değil de üretim zorluğuna göre veya pratiklik katmak için kalıp ile şekillendirme yöntemlerine de gidilebilmektedir. At başlı testilerde ise sadece başı çarkta, gövdesi ise kalıp yöntemiyle elde edilip sonradan birbirine montajlanmaktadır. Diğer rozet, yaprak, çiçek, eğer gibi detaylara yine ihtiyaca göre el veya aplik tek parçalı kalıplar yardımıyla formlara bezenmektedir. Bu çoklu üretim yöntemi sayesinde hem geleneksel tat kaybedilmemekte hem de teknolojik ilerlemenin yardımıyla hız ve pratiklik kazandırmaktadır. (Biçer, 2021). Ayrıca Çasem kalıpla üretim yaptığı ürünlere, el işi ürünlere konulan fiyatlar kadar fiyatlandırma yapmadıklarını ifade etti.



Resim 19: a-Çasem'de üretilmiş seramik at figürleri ve at başlı testiler, 2021 (Fotoğraf: Y. Saydan).

Resim 20: b-Çasem'de seramik at başlı formları bezemek için kullanılan kalıplar, 2021 (Fotoğraf: Y. Saydan).



Resim 21: a-At başlı test, Çasem (<http://casem.comu.edu.tr/galeriler/casem-urunleri>).

Resim 22: b-Sürahi, Çasem (<http://casem.comu.edu.tr/galeriler/casem-urunleri>).

Resim 23: c-Seramik at, Çasem (<http://casem.comu.edu.tr/galeriler/casem-urunleri>).

İhsan Ayata Troya Seramik Atölyesi

İhsan Ayata Usta üretimlerinde geleneksel Çanakkale seramik atına büyük ölçüde yer vermekte ve günümüz yerel seramik sanatçılarından biri olarak kendi atölyesinde bu üretimlerin ticaretini yapmaktadır. İhsan usta üretim metotlarını bizimle paylaşmış ve bu konudaki görüşlerini şöyle aktarmıştır:

“Önceleri yüzde yüz torna yardımı ile ürettiğim seramik atları belli bir süre sonra artan siparişlerimi de karşılama amaçlı, yarı torna yarı kalıp yöntemi ile üretmeye başladım. Her ay belli bir sayıda talep edilen bu seramik atların çok parçalı üretimlerini sadece tornada yapmak, beni hem fiziksel anlamda çok yordu hem de yavaşlatacak üretim kapasitemi düşürdü. Bu nedenle atların gövde ve baş kısımlarını tornada, bacak kısımlarını ise yine tornada şekillendirdiğim modelden elde ettiğim kalıptan alarak montajlıyorum. Sırt ağrısı sorunuma büyük ölçüde çare olan bu yöntemin ayrıca, atların bacak kısımlarına da estetik ve zarafet kattığını düşünüyorum.” (Röportaj İhsan Usta).



Resim 24: a- İhsan Ayata, Troya Seramik Atölyesinden görünüm ve at formlarının bacak kalıpları, 2021, (Fotoğraf: Y. Saydan). **Resim 25:** b- Bisküvi pişirimi gerçekleştirilmiş seramik at formları, 2021 (Fotoğraf: Y. Saydan). **Resim 26:** c- Sırlı pişirimi yapılmış seramik at formları, (Fotoğraf: İ. Ayata).

Öte yandan İhsan Ayata Usta bu üretimler için kullandığı sırların reçetelerini kendi yapmaktadır ve kendi elektrikli değirmeninde öğütmektedir. At formunun dışında da geleneksel formları yaşatmaya devam eden usta, bu reçetelerden yararlanarak eskiye bağlı kalmaya çalışmaktadır. Formlarda yer alan detayları aplike kalıplar yardımıyla üreten Ayata, az ve öz olanın makbul olduğu görüşündedir. Ancak bu sayede bu el sanatının hakkıyla yapılabileceğini ve emeğin yerini bulabileceğini belirtmektedir. Fiyatlandırma politikasını da bu yöntemlere göre belirlemekte ve kalıpta üretilen bir ürüne göre daha yüksek tutmaktadır.



Resim 27: a-Troya Seramik atölyesi'ne ait bir sır değirmeni, 2021, (Fotoğraf: Y. Saydan). **Resim 28:** b-İhsan Ayata'nın zoomorfik Çanakkale seramiği, (Fotoğraf: İ. Ayata). **Resim 29:** c-İhsan Ayata'nın geleneksel Çanakkale seramiği formları, 2021, (Fotoğraf: Y. Saydan).

Çanakkale Belediyesi, Çanakkale Seramiği ve Anı Eşya Üretim Merkezi (Depas Seramik)

Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin devamı ve korunması için çalışmalar başlatan Kent Konseyi, Çanakkale Belediyesi ortaklığında ve Güney Marmara Kalkınma Ajansı'ndan alınan fonla, 2010 yılında "Çanakkale Seramiği ve Anı Eşya Üretim Merkezi" projesini gerçekleştirilmiştir. Proje kapsamında pek çok çirak yetiştirilmiş ve geleneksel Çanakkale seramiklerinin üretim yöntemlerinin modern araçlarla uygulanabilirliği öğretilmiştir. Çömlekçi ustası İsmail Bütün Usta eğitimliğinde yapılan kurslarda yeni nesil seramikçilere Çanakkale seramiğinin yapımı ve üretiminin incelikleri aktarılırken, geleceğe

yönelik meslek edindirme faaliyetleri de gerçekleştirilmiştir. Bunun dışında fakültelerden mezun ve alaylı seramikçilerin kendi girişimleri ile kurdukları atölyeler bu üretimlerin bir diğer ayağını oluşturmaktadır.

İsmail Bütün Usta'nın Çanakkale Belediyesi Anı Eşya Merkezi'nde dersler verdiği bu zaman zarfında, kendisi tarafından yetiştirilen ve ardından bayrağı teslim alan Çanakkale Belediyesi çalışanı ve seramik sanatçısı Burak Çiftçi, bu üretimleri geleneksel formlara bağlı olarak ancak modern yöntemlere de başvurarak devam ettiriyor. Kendisi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide şunları söyledi; (Çiftçi, 2021).

"Bu el sanatını olabildiğince özgün ve geleneksel yorumlar ile ortaya koyup alıcısı ile buluşturmaya çalışıyoruz. Çanakkale seramiklerini hakkıyla icra edebilmek için elbette ki geleneksel olana özgünlük katmak çabamızdayız. Bunu yaparken elde ve tornada şekillendirilmiş, adetli ve bir o kadar da talebe yönelik sayıda üretimler yapıyoruz. Bu durumda seri ya da endüstriyel bir üretim yönteminden bahsedemeyiz. Ancak ustalarımız, yüzyıllar önce kendi toprağının ve sırnın ham maddesini yaşadığı coğrafyadan çıkarıp, kendi yöntemleri ile elde ederken, bizler şimdi hali hazırda fabrikalarda üretilen ve ticareti yapılan çamur ve sırları satın alarak gerçekleştiriyoruz. Bu da bence endüstri devrinin ve gelişen sanayinin bir getirisi. Çünkü şu an üzerinde binaların olduğu topraklar önceleri çamur çıkarılan ana damarlardı ve etrafında yüzdürme havuzları bulunuyordu. Daha sonraları bu bölgeler imara açıldığı için artık toprak çıkarılmıyor. Yerleşim yerlerinden uzak, içerisinde mineral ve hammadde barındıran mağara ve arazilerden hammaddeyi alıp sır ve çamur yapmak üzere işlemek daha da maliyetli bir sonuca sebep oluyor."



Resim 30: a-Seramik sanatçısı Burak Çiftçi, Çanakkale Belediyesi Anı Eşya Üretim Merkezi'nde. **Resim 31:** b-Çanakkale Belediyesi Anı Eşya Üretim Merkezi ürünü. **Resim 32:** c-Çanakkale Belediyesi Anı Eşya Üretim Merkezi aslına uygun yapılmaya çalışılmış bir Çanakkale testi, 2020, (Fotoğraflar: E. Erdoğan).

Erdinç Bakla ve Geleneksel Çanakkale Seramikleri Üretimine Endüstriyel ve SerigrafYöntemiyle Dekor Önerisi

Çanakkale seramiği üretiminde endüstriyel yöntemlerin kullanılması girişimine en güzel örneklerden birini Çanakkale Belediyesi'ne bağlı bir müze olan Kent Müzesi gerçekleştirmiştir. Müzenin hediyelik reyonu kısmında satışa sunulan ürünler, tamamen seri bir şekilde üretilmiş düz beyaz tabaklar üzerine aktarılmıştır. Nitekim geleneksel Çanakkale seramikleri içinde yer alan yayvan tabakların bezemeleri konu olarak çok zengindir; soyut desenler, balık motifleri, mimari çizimler, çiçek desenleri ve çok sevilen yelkenli tasvirleri öne çıkar. 2010 Yılı'nın ocak ayında Çanakkale Kent Müzesi'nde Prof. Dr. Erdinç Bakla'nın önerisi ve yönlendirmeleri sonucunda endüstriyel yöntemlerden bir olan kalıpla şekillendirme yöntemi ile üretilmiş döküm seramik yayvan tabaklar içine, geleneksel Çanakkale seramiklerinin yayvan tabakları içindeki fırça dekor uygulamalarını, serigrafı yöntemi ile bastırılmış ve kamuya satışa sunulmuştur. Bu girişim geleneksel Çanakkale seramiklerinin endüstriyellemesi için en çarpıcı örnektir. Endüstriyel seramikte kalıp şekillendirme yöntemi olan dolu döküm yöntemi ile İstanbul'da Ali Bayrak tarafından şekillendirilen tabakların kili, geleneksel Çanakkale seramiklerinde

kullanılan kırımızı kilin aksine beyaz kildir. Muhtemelen Eczacı'nın ürettiği ESC3 kuru granül kilidir. Tabaklardaki desenler yine gelenekselde uygulandığı gibi elle ve fırça ile uygulanmamış serigraf çıkartma baskı dekorlardır.



Resim 33, 34, 35: (a,b,c)-Kent Müzesi'nde satışa sunulan endüstriyel olarak üretilmiş seramik sofa takımları. (Fotoğraflar: Ali Akdamar).

2010 yılında gerçekleştirilen bu girişim aslında Çanakkale seramiklerinin esintilerini taşıyan aynı zamanda onları seri, kolay, hızlı üretilir, ulaşılır ve de kullanıma sunulur hale getiren elverişli bir yöntemdi. Ancak ne bu satışların ne de kentin seramiklerinin yeterince tanıtımı yapılmadığı için herhangi bir ticari dönüş elde edilemedi ve daha sonraları üretimden kaldırıldı.

Kale Grubu Çanakkale Seramik Fabrikaları

Günümüzde sanayi boyutunda vitrifiye üretimin başını çeken Çanakkale'nin Çan ilçesinde bulunan Kale Seramik Fabrikaları hem ulusal hem de uluslararası düzeyde hatırı sayılır bir konuma sahiptir. Yine başta Çanakkale'nin Çan ilçesinin yakınlarında bulunan birkaç civar köyde kurulu büyük seramik fabrikaları, yaklaşık 60 yıldır endüstri bazında dünya çapında hizmet vermekte ve birçok kişiyi istihdam etmektedir. Ancak buradaki üretimler ağırlıklı vitrifiye ve sağlık gereçlerinden oluşmaktadır (www.kale.com.tr/tr/canakkale-seramik).

Ayrıca Çanakkale yerelinde kurulan pek çok özel atölye el üretimi işler dışında popüler olan ürünlere yönelmekte ve bu geleneği ne endüstriyel ne de el zanaatı anlamında yaşatamamaktadır. Bunda Çanakkale seramiklerinin yeterince tanınmaması ve unutulmaya yüz tutan bir halk sanatına dönüşmesinin yanı sıra maliyetlerin yüksek oluşunun da etkisi görülmektedir.

TARTIŞMA

Endüstriyellemenin Çanakkale seramiğine olumlu ve olumsuz etkilerini değerlendirmemiz gerekirse; teknolojinin getirdiği imkânlardan yararlanarak Çanakkale'de gerçekleştirilen seramik çalışmalarının son nesil seramikçilerle devam ediyor olması ve yeni kurulan seramik atölyelerinde Çanakkale seramiklerinin kaliteli örneklerle tekrar önem kazanması umut vericidir. Ancak yerel el sanatları bazında bu geleneğin devamlılığını sürdürebilmesi veya daha nitelikli ürünler ortaya konabilmesi için yerel yönetim ve sivil toplum örgütlerinin organize olması gerekmektedir. Bu seramikçilerin pek çoğu üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin ilgili bölümlerinden mezun, vizyon sahibi, eğitimli ve tasarım yeteneğine sahip kişilerdir. Ancak geleneksel Çanakkale seramiklerinden esinlenerek seramik üreten atölyecilerin çok azı bu ürünleri satabilmektedir. Bunun başlıca nedeni ise günümüzde bu seramiklerin yurt içinde ve dışında hak ettiği konuma sahip olmaması ve yeterince tanınmadığı için turistik bir değer olarak anlaşılabilmesidir. Bu noktada tanıtım ve pazarlama çalışmaları büyük önem taşımaktadır.

Buna ek olarak diğer bir sorun da yerel üreticilerin hammaddeye ulaşmada yaşadığı sıkıntılardır. Çanakkale yereli il bazında hammadde üretmek ve bununla ilgili çalışmalar yapmak hususunda bir

hayli pasif kalmıştır. Hammaddeye ulaşmak konusunda dışa bağımlı olan üreticilerin pek çoğu pahalı üretim biçimlerinden çok, daha niteliksiz ve ucuz yollardan imal edilmiş ürünlere yönelmektedir. Bu durum gerçek Çanakkale seramiğinin ayırt edici özelliğinin ortadan kalkmasına ve hatta sıradanlaşmasına sebebiyet vermektedir.

Çanakkale geleneksel seramiklerinin tarihteki yeri geçmişten günümüze tüm evreler göz önünde bulundurulduğunda bu halk sanatını yerelde, ulusal veya uluslararası düzeyde tanıtmak ve evrensel olarak anlaşılır kılmak bir kültür mirasını yaşatmak anlamına gelmektedir. Genç sanatçı ve öğrenci nüfusun çoğunlukta olduğu bu kent, bu mirası sürdürülür kılınabilecek yüksek bir potansiyele sahiptir ve bu orana bağlı olarak ihtiyaçlar artmaktadır. Kentte yapılan seramik eğitimi veya atölye çalışmalarının ne şekilde gerçekleştirildiğine dair fikirler, ancak yerel idarelerin ve üreticilerin ortak çalışmaları sonucunda bir yere varabilecektir. Bu anlamda özellikle üniversite, yüksekokullar ve yerel kuruluşlar bazında yapılacak değerlendirmeler, bu amaca yönelik bir kent politikası belirlemede önemlidir. Seramik ustalarının bu sanatı bir sonraki nesle aktarabilmeleri ve bunu ileriye taşıyacak kimselerin kullanacağı çağdaş metotlar, akademik çalışmalarla ortaya konmalıdır. Bu sayede geçmişimizi oluşturan olaylar örgüsünü daha yakından değerlendirme fırsatı bulunacaktır ve bir halk sanatı ve zanaatı olan bu miras daha ileriye taşınacaktır.

SONUÇ

Yaptığımız araştırmalarda Çanakkale Seramiklerinde endüstriyelleşme ve bunu etkileri ile ilgili aşağıda sıralanan bazı sonuçlara varılmıştır:

1. Çasem, Depas Seramik ve Troya Seramik atölyelerindeki Tüm atölyelerdeki görüşmelerden şu sonuca varılmıştır: Gelişen sanayi ve endüstriyellemenin klasik sanatlara üretim anlamında etki etmediği ancak teknolojik ilerlemeden faydalandıkları ortak görüşüdür. Çanakkale seramiklerinde endüstriyel bir etki görebilmemiz için bu üretimlerin hızlı, seri ve çok adetli olup, daha çok makineleşme yani minimum el dokunuşu ile gerçekleşmesi gerekir. Ancak şu an ayakta kalan ve bu üretimleri devam ettiren hiçbir atölye bunu istememekte ve gelenekseli yaşatmanın önemi ile az ve öze dayalı bir yolda ilerlemektedirler.
2. Kent Müzesi'nde satışı Erdenç Bakla'nın girişimiyle başlatılan seri üretim/serigrafı yöntemi ile üretilen sofa ürünleri endüstriyellemenin bir etkisi olarak düşünülebilir ancak geleneksel dokuyu yansıtmadığı için kısa sürede ortadan kalkmıştır.
3. Geleneksel Çanakkale seramiklerinin devamı vitrifiye ürünlere yansımamıştır. Ancak Kale Grubu'nun üretimleri bu yörede kurulu bir seramik fabrikası olarak, seri üretilen vitrifiye ve sağlık gereçlerinden oluşmaktadır. Yörenin toprağını kullanmakta ve yarım yüzyıldır tamamen endüstriyel bir üretim yapmaktadır.
4. Endüstri devri sonrası geleneksel yöntemler ile üretilen seramiklerdeki değişikliklere bakarken endüstriyel etkiler ile teknolojik getirilerin ayırdını iyi yapmak gerekmektedir.
5. Çamur/kil, sır ve boyalar hazır alınıyor, bu bir endüstriyellemenin sonucudur.
6. Geleneksel olarak çömlekçi çarkında üretilen ürünlerin daha seri ve hızlı üretilebilmesi için kalıp döküm yöntemlerine başvurulmaktadır. Bunu yaparken teknolojinin getirilerinden de yararlanılmaktadır.
7. Elde üretilenler kalıp yöntemi kullanılarak üretilen ürünlere göre daha pahalıdır. Bunun nedeni maliyetten çok el emeğinin zahmetinden kaynaklanmaktadır.
8. Yereldeki alaylı ve üniversitelerin Seramik Bölümlerinden mezun kişilerin geleneği devam ettirmek adına kurdukları atölyelerde hammadde yetersizliği ve pazarlama gibi sıkıntılar, endüstriyellemenin yanı sıra niteliksiz ürünlere yönelimi de beraberinde getirebilmektedir.
9. Çağdaş metotların, geleneksel yöntemler ile kullanılarak üretiminin devam ettirilmesi gereken bu halk sanatında yerel yönetimlerin teşvik eksikliği tespit edilmiştir.

10. Endüstri devrinden sonra bu yerel halk sanatının tanınırlığı hem ulusal hem de uluslararası azalmıştır. Ayrıca üretimlerde düşüş yaşanmıştır. Bu endüstri devrinin bir getirisiidir.

Endüstriyellemenin etkisi ile modernite yaşanmalı ancak bu kültürün yaşatılması konusunda da bir fenomen yaratılmalıdır. Bunun için yeni yetişen son kuşak seramikçilerinin rolü oldukça önem taşımaktadır. Son yıllarda Çanakkale kentinde ve ulusal çapta el sanatlarına artan ilgi, günümüz mezun seramikçilerini atölye ve işletmeler kurup üretimler yapmaya yönlendirmiştir. Yerel seramikçilerimizin pek çoğu para kazanma kaygısıyla piyasanın beklediği birtakım ürümlere gidebilmektedirler. Ancak bir kısım seramikçi ise mezun oldukları fakültelerin de etkisi ile geleneksel Çanakkale tasarımlarını yeniden yorumlamakta ya da repliklerini üretmektedirler. Bunu yaparken günümüz teknolojilerinden yararlanabildikleri gibi bunu geleneksel yöntemler ile de birleştirmektedirler. Her iki durum için de birtakım seri üretim yöntemlerine ve makineleşmeye ihtiyaç duyulmaktadır. Nitekim hızla büyüyen talebi karşılamak hususunda tamamen el üretimi yetersiz kalacaktır. Çanakkale kentindeki geleneksel seramiklerin yerini ve anlamını bulabilmesi açısından son derece değerli olacak bu çalışmalar zaman içerisinde ilerleyen bir talebi yaratacaktır.

KAYNAKÇA

- Altun, A. (1996). Çanakkale Seramikleri. İstanbul: Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Arda, E. (2010). Geleneksel Çanakkale Seramiklerinde At Başlı Testiler. Çanakkale.
- Ayata, İ. (2021, 16 08). Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin Üretim Tenkikleri. (Y. Saydan, Röportaj Yapan)
- Bakla, E. (1991). Çanakkale Seramiklerine Saygı, İstanbul. VIP Dergisi, 95 - 98.
- Bakla, E. (2008). 300 Yıllık Bir El Sanatı Serüveni Çanakkale'de Seramiğin Dirilişi. 2019 tarihinde Focus: <http://mfkaragul.blogspot.com.tr/2010/03/300-yillik-bir-el-sanatlarseruveni>. adresinden alındı
- Batmaz, Y. (2019). Smyrna Agorası'nda Bulunan Çanakkale Seramiklerinin Araştırılması ve Modern Tekniklerle Yeniden Üretilmesi. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Biçer, M. (2021, 07 16). Çasem Seramik Üretimlerinde Teknolojik Kullanımlar. (Y. Saydan, Röportaj Yapan)
- Bütün, İ. (2021, 07 15). Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin Üretim Tenkikleri. (Y. Saydan, Röportaj Yapan)
- Çiftçi, B. (2021, 07 20). Çanakkale Belediyesi Seramikler Üretimleri. (Y. Saydan, Röportaj Yapan)
- Çizer, S. (2007). Çanakkale Örneğinde Batı Anadolu Seramikçiliğinin Ege Adalarındaki Uzantıları. Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildiriler Kitabı (s. 21 - 30). Antalya: Akdeniz Medeniyetleri Enstitüsü.
- D&Y. (2011, 04 16). Following the Traces of a Great Pottery Tradition. 03 04, 2015 tarihinde Ceramopolis: http://www.ceramopolis.com/?page_id=1008 adresinden alındı
- Glassie, H. (1993). Turkish Traditional Art Today. Bloomington: Indiana University Press.
- Güler, A. (2008). Osmanlı Dönemi Çanakkale'de Seramik Atölyelerinin Konumlandıkları Mahalleler. Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri (s. 74-90). Antalya: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Işıkhani, S. (2015). Tarihi Çanakakle Seramiklerinin Yeniden Üretimine Yönelik Güncel - Teknolojik Denemeler. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 134,136.
- Karagül, M. F. (2010). Çanakkale Seramiklerinin Günümüzdeki Durumu. 4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu. Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi.
- Karagül, M. F. (2013). Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 85-105.

- Küçükbiçmen, E. (2007). Çanakkale Seramiklerinde Hayvan Figürleri ve. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler.
- Okumuş, H. (2000). Çanakkale Seramiklerinde Form ve Dekor ilişkileri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öney, G. (1971). Türk Devri Çanakkale Seramikleri. Ankara: Çanakkale Seramik Fabrikaları.
- Öney, G. (1991). Çanakkale Ceramics "Turkish Tile and Ceramics". İstanbul: Sadberk Hanim Museum Catalogue .
- Reis, P. (1988). Kitab_ı Bahriye. Ankara: Ministry of Culture and Tourism of the Turkish Republic.
- Sanay, F. (1989). Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünü ve Bugünü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sürmeli, K., & Gülpınar, Ş. (2018). Arts and Crafts Hareketi ve Kelmscott Basımevi. 10576. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, (s. 1057, 1058). İstanbul.
- Tekkök, B. (2018). Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 19-35.
- Tekkök, B. (2000). Pottery Production in the Troad: Ancient and Modern Akköy. Near East Archeology, 94.
- Yılmaz, Z. (2007, 03 12). Tarih Boyu Seramik Sanatı. 11 03, 2019 tarihinde Türk Seramik Sitesi: <http://www.turkseramik.com/index.php?topic=1469.0> adresinden alındı
- http://seramik.kaleicimuzesi.com/canakkale_tr.php.
- <https://www.canakkale.bel.tr>.
- <http://www.casem.comu.edu.tr>.
- <http://www.kale.com.tr/tr/canakkale-seramik>.

SERAMİK SANATÇISI SEYHAN YILMAZ'IN ESERLERİ VE SERAMİK SANATINA KATKILARI

CERAMIC ARTIST SEYHAN YILMAZ'S ARTWORKS AND CONTRIBUTIONS TO CERAMIC ART

Fidan TONZA HELVACIKARA

Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
fidantonza@hotmail.com

Firdevs Müjde GÖKBEL

Doçent, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
claywaterandfire@gmail.com (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Sanat tarihi incelendiğinde, doğanın birçok sanatçı için ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Binlerce yıldır, doğaya ait unsurlar farklı disiplinlere ait sanat eserlerinde türlü biçimlerle karşımıza çıkmaktadır. Sakin yahut hırçın dalgalarıyla engin bir deniz, zirvesine bin bir çabayla ulaşılan dağlar, yemyeşil ormanlar, upuzun vadiler vb. tüm tabiat öğeleri insanlığın sürekli keşif halinde olduğu olgular arasında yer almıştır. Bu unsurlar arasında ağaç imgesi, önemli bir yer teşkil etmektedir. İnsanoğluna sunduğu faydaları saymakla bitmeyecek olan ağaçlar, Türk Seramik Sanatçısı Seyhan Yılmaz'ın sanat eserlerinin temelini oluşturmaktadır. 1968 yılında Yozgat'ta doğan sanatçı, 1994 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Seramik Anabilim Dalında Lisans eğitimini tamamlamıştır. 1999 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında Yüksek Lisansını, 2008 yılında ise Sanatta Yeterlik derecesini alan Yılmaz, ulusal ve uluslararası bienal, trienal ve birçok karma sergiye katılmıştır. Aynı zamanda akademisyen olan sanatçı, 2020 yılında profesör unvanını almıştır. Sanatçı, ağacın çiçek açması, yaprak dökmesi gibi sürekli değişen fiziksel yapısından etkilenirken, kendi içinde oluşturduğu kompozisyonu bir yaratılış harikası olarak görmektedir. Yılmaz, ağaçlarında yer alan dallar arasındaki ritmi vurgulamak için şekillendirme yöntemleri arasında özellikle ajur tekniğini kendine has bir biçimde uygulamaktadır. Biçim ve renk anlayışı mesaj vermek istediği konu üzerinden değişen sanatçının hem iki boyutlu duvar panoları hem de üç boyutlu seramik heykelleri mevcuttur. Bildiri kapsamında Seramik Sanatçısı Seyhan Yılmaz'ın yapıtlarının gelişim süreci, plastik anlayışı, sanatsal tavrı ve seramik sanatına katkısı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Ağaç, Sanat Tarihi, Seramik Sanatı.

ABSTRACT

When the history of art is examined, it is seen that nature has been a source of inspiration for many artists. For thousands of years, elements of nature have appeared in various forms in artworks belonging to different disciplines. A wide sea with calm or violent waves, mountains to which the summit is reached with all sorts of efforts, verdant forests, very long valleys, etc. all the elements of nature have been among the phenomena that humanity is in a constant state of discovery. Among these elements, the tree image has an important place. Trees, which will not end with counting the benefits they offer to human beings, form the basis of Turkish Ceramic Artist Seyhan Yılmaz's artworks. Born in Yozgat in 1968, the artist completed her undergraduate education in Gazi University, Faculty of Occupational Education, Department of Applied Arts Education, Ceramics Department in 1994. Yılmaz, who received her Master's Degree in the Department of Ceramics from Hacettepe University Social Sciences Institute in 1999 and her Proficiency in Art degree in 2008, participated in national and international biennials, triennials and many group exhibitions. The artist, who is also an academician, received the title of professor in 2020. While the artist is affected by the ever-changing physical structure of the tree, such as blooming and falling leaves, she sees the composition she created within herself as a wonder of creation. In order to emphasize the rhythm between the branches in her trees, Yılmaz applies especially the ajour technique among the shaping methods in her own way. The artist, whose sense of form and colour changes over the subject she wants to convey, has both two-dimensional wall panels and three-dimensional ceramic sculptures. Within the scope of the paper, the development process of the works of Ceramic Artist Seyhan Yılmaz, her understanding of plastic, artistic attitude and contribution to the art of ceramics will be examined.

Keywords: Nature, Tree, Art History, Ceramic Art.

Giriş

Sanat; sanatçı, sanat nesnesi ve alımlayıcısı olmak üzere üç temel unsurdan oluşmaktadır. Söz konusu üç temel unsur, aynı bir sacayağı gibi arasında zorunlu bir ilişki barındıran, herhangi bir ögesi eksik olduğu takdirde sanat olarak adlandırılan sürecin kesintiye uğrayacağı bir yapı sergilemektedir. Sanatçı unsuru sanatın yaratıcı boyutunu, sanat nesnesi olgusal boyutunu ve alımlayıcısı ise yorumlayıcı boyutunu temsil ederek çok katmanlı bir görünüm sunmaktadır. Sanat, sanatçının üretimiyle başlar ve alımlayıcının değerlendirmesiyle sonlanır. Bununla birlikte sanatçı, sanat nesnesi ve alımlayıcı arasındaki etkileşim sürekli şekildedir. Sanat her ne kadar kapalı bir süreç olsa da sanat öğeleri arasındaki diyalog açıktır (Karşlı, 2018: 691).

Doğa, bilimsel ve sanatsal açıdan bir keşif nesnesi olarak farklı hususlarıyla irdelenen sınırsız ve somut bir kavramdır. Her bir alanda doğa, kendi gerçekliğinde irdelenir. Sanat ise, genel haliyle doğada var olan nesnelerin insanda uyandırdığı duyguları çeşitli yöntemler vasıtasıyla bireysel olarak yansıtmaya yarar (Renkçi Taştan, 2016: 171).

İnsanoğlu doğada varlık bulan, yaşamını devam ettirebilmek için doğa ile ilişki kurmak zorunda olan bir canlıdır. Doğa ona hem bir anne hem de bir ev konumunda olup varlığını keşfedip anlamasına yardımcı olmaktadır. Uygarlık tarihi incelendiğinde farklı kültürlerle mensup insan topluluklarının doğaya taptığı, onu kutsallaştırdığı, zaman zamansa nefret edip yok ettiği görülmektedir (Aydın ve Zümrüt, 2013: 54).

Tüm sanatçılar doğadan etkilenmektedir. İnsanoğlunun kelime dağarcığı, kavram bilgisi, tanıdığı şekil ve biçimler ise ilk tanıştığı çevre ile bağlantılı olarak şekillenir. Bunun neticesinde kişinin görsel kültürü oluşmaya başlar. Söz konusu görsel dünya böylelikle sanatçının ilham kaynağını teşkil ederek eserlerinin temel alt yapısına bir zemin hazırlar. Doğadan aldığı ilham ile sanatçı, yeteneği ve teknik yeterliliği çerçevesinde eserlerini ortaya koyar (Ayaydın, 2021: 66).

Sanat dalları içinde seramik sanatı, geçmişten günümüze değin kesintisiz şekilde varlığını sürdürmüştür. İnsanoğlunun doğadaki varlık çabası içinde hayatını kolaylaştıran bir malzeme niteliği de taşıyan seramik, gündelik ihtiyaçlara cevap verirken, kolay şekil verilebilen yapısı nedeniyle en temel sanatsal ifade araçlarından biri olmuştur. Doğanın mucizevi maddelerinden biri olan toprak, seramik sanatçılarının elinde birer yapıt haline gelmektedir. Seyhan Yılmaz, söz konusu alanda eser veren önemli sanatçılar arasındadır. Kendisi, doğanın en önemli unsurlarından kili şekillendirerek aslında yine doğaya atfetmektedir.

Araştırma ve Bulgular

Araştırma kapsamında Seyhan Yılmaz ve eserleri incelenerek eserlerinin Türk Seramik sanatına katkıları tartışılmıştır. Araştırma literatür taraması ve sanatçı ile gerçekleştirilen röportaj neticesinde tamamlanmıştır. Elde edilen tüm bulgulara alt başlıklar halinde yer verilmiştir.

Seyhan Yılmaz Hakkında

Seyhan YILMAZ, 1968 yılında Yozgat'ta dünyaya gelmiştir. 1994 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Seramik Anabilim Dalında Lisans eğitimini tamamlamıştır. 1999 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında Yüksek Lisansını, 2008 yılında ise Sanatta Yeterlik derecesini tamamlamıştır. Sanatçı, ulusal ve uluslararası birçok bienal, trienal ve karma sergiye katılmış, sempozyumlarda davetli sanatçı olarak yer almıştır (Görsel 1). Günümüze değin 7 kişisel sergisi olan sanatçının seramik alanında 7 özel ödülü bulunmaktadır. Eserleri Rusya/ Irkutsk Müzesi başta olmak üzere, Romanya, Arjantin, Sırbistan, Tunus ve Letonya gibi ülkelerin yanı sıra yerel olarak özel ve kamu koleksiyonlarında bulunmaktadır (URL1).

Akademisyen olan sanatçı, öğretim elemanı olarak çeşitli kurumlarda görev almıştır. Milli Eğitim Bakanlığı Ankara Gazeteci Hasan Tahsin İlköğretim Okulu'nda sınıf öğretmeni olarak 1,5 yıl hizmet vermiştir. Ardından Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Seramik Ana Bilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmıştır. 2005-2011 yılları arasında Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Ana Bilim Dalında Öğretim Görevlisi olan Yılmaz, 2011-2015 yıllarında Yardımcı Doçent olarak Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde çalışarak aynı zamanda bölüm başkanlığı da yapmıştır. İlgili bölümün kurulmasında son derece katkısı olan Yılmaz, 2015 yılında Plastik Sanatlar/Seramik alanında doçent unvanını almıştır. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü'nün kurulmasında büyük emekleri olan Yılmaz, aynı zamanda bölüm başkanıdır. İlgili bölümde birçok ulusal ve uluslararası etkinlik gerçekleştiren Yılmaz, bugüne değin sayısız öğrenci ve sanatçı yetiştirmiştir. Türk Seramik Sanatını gelecek nesillere aktarmak isteyen Prof. Seyhan Yılmaz, seramik eserlerinin yanında alanıyla ilgili birçok yayın yaparak literatüre büyük katkı sağlamıştır. Yılmaz evli ve 3 çocuk annesidir (Seyhan Yılmaz ile röportaj).



Görsel 1: Seyhan YILMAZ
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/about/>)

Seyhan Yılmaz'ın Seramik Eserleri

Çağdaş seramik sanatçıları, seramik bilimini ve teknolojisini iyi şekilde analiz edip kişisel tecrübeler ile yorumlayarak eserlerini oluşturmaktadırlar. Günümüz seramik eserleri incelendiğinde sanatçıların sınırsız konu yelpazesinin yanı sıra, zengin malzeme çeşitliliğine sahip olduğu ve güncel teknikleri eserlerinde kullandıkları görülmektedir. Söz konusu durum sanatçının yorumuna kuşkusuz katkı sağlamaktadır (Yılmaz, 2019: 200).

Bildiri kapsamında Seyhan YILMAZ'ın yapıtları incelenecektir. Yılmaz'ın eserlerinin temel çıkış noktasını gözenek ve ağaçlar oluşturmaktadır. İlgili eserleri incelemeye önce gözenek teriminin tanımının yapılması uygun olacaktır. Birbirine benzer tanımları olan gözenek terimi, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde "Delikli bir nesnenin deliklerinden her biri" şeklinde geçmektedir (URL 2). Bununla beraber gözenek (pore) terimi, Yunanca "poros" sözcüğünden gelmekte olup boşluk ya da geçit anlamlarını taşımaktadır (Choquette ve Pray, 1970; Tucker ve Wright'dan akt. Eren, 2020: 83).

Evrenin yaratılmasıyla birlikte var olan ağaçlar, doğanın en önemli mucizevi unsurlarından biridir. Ağaçlar ormanın içindeki tüm canlıların koruyucu melekleridir. İnsan hayatında önemli bir yeri olan ağacın yaratılış mitleri ile bağlantısı vardır. Kökleri yerin metrelerce derinlerine inen, dalları göğe

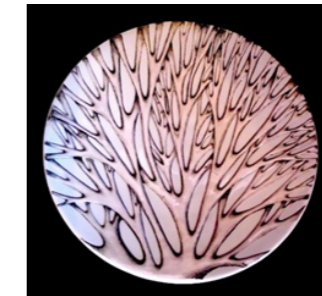
yükseldikçe yer ile gök arasında güçlü bir bağın kurulduğu ağaca tarih boyunca mitolojik anlamlar yüklenmiştir. İnsanoğlu her devirde ağaçların fiziksel varlığından yararlanmaya çalışmıştır. Oksijen kaynağı olması, birçok canlıyı ev gibi kucaklaması, çeşitli meyvelerle gıda ve şifa dağıtması, sanayinin birçok alanında kullanılması ve bunun yanında sıcak havalarda altına sığınılan ağaçlar, insanları her zaman kendine doğru çekmiştir. İnsanoğlu beşikten mezara kadar hep ağaçla birlikte var olmuştur. Bu düşüncelerin ışığında, sanatçı ağaç temasına yönelmiştir. Ayrıca Yılmaz, ağacın fiziksel yapısını ve kendi içinde oluşturduğu kompozisyonu bir yaratılış harikası olarak görmektedir. Çiçek açması, yaprak dökmesi ve çok sayıda türle birlikte büyümesi gibi sürekli değişen fiziksel yapısı sanatçıyı etkilemektedir (URL 3).

Gözenek kavramını ağaç teması ile neden bir araya getirdiğine gelince; sanatçı özellikle kış ve sonbahar aylarında ağaçları uzun süreyle izlemektedir. Aslında dalların arkasından doğayı izlediğini, dallarla birlikte bir geçişlik elde ettiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte temel tasarım dersindeki çizgi çalışmaları ve tüm sanat dallarında geçerli olan kompozisyon oluşturma eyleminin tüm özelliklerini doğada görmektedir. Özellikle ağaçta bu durum çok belirgindir. Kompozisyon oluştururken özellikle bu üç unsura dikkat edilmelidir. Kendi içinde dağılan üç özel unsur olarak bunlardan söz edilebilir. İlk olarak çizgiler ele alınırsa, çizgide kalından inceye değin farklı değerler mevcuttur. Kalın, orta ve ince gibi. Ve bu değerler arasında sonsuz değerler mevcuttur. Ağaçta bunu görmek çok mümkündür. Ağacın dalları incelendiğinde ana gövdeye bağlı dalların başlangıç noktası kalın, yukarıya doğru ise incelerek devam ettiği görülmektedir. Aradaki sonsuz versiyonların tamamını görebilmek mümkündür. Ayrıca bir kompozisyonun diğer önemli bir unsuru perspektif ve derinliktir. Ağaç imgesinde yine söz konusu unsurları görmek mümkündür. En ön, orta ve arka planda yer alan imgeler derinlik kavramını oluşturmaktadır. Ağaç bunu o kadar güzel ihtiva etmektedir ki... Birbiri üzerine uzanan dalları ve dalların arasından arka planı görünür kılan doğal gözeneklilik hali. Bununla birlikte ağaç imgesi, farklı mevsimlerde sürekli değişen renkleriyle sanatçı için yine çok ilgi çekicidir. Bizler asimetrik ya da parçalanmış kompozisyonlarda bu üç unsuru ararız. Kalın, orta ve ince çizgi ile ön, orta ve arka plan ve de valörleri barındıran renk skalası. Buna kontrast ya da uyumlu renkleri de dahil etmek mümkündür. Hangi açıdan bakılırsa bakılınsın ağaç, çok dinamik bir yapıya sahiptir. Örneğin tüm dalları farklı yönlerde uzanmaktadır. Bir sanat eserinde olması gereken temel unsurların tümünü ağaçta izlemektedir. Tabiat tutkunu olan Yılmaz için ağaç, insan gibi aynı türde bile olsa her biri kendine özgü biçime sahip olan ağaç imgesine hayrandır. Üzerinde ne kadar çalışırsa çalışsın söz konusu temanın sonsuz çalışma pratiği sunacağını düşünmektedir. Ağaçların insanoğlunun yaşamındaki önemli katkılarını vurgularken, stresten uzaklaştıran, onu rahatlatan tarafının da altını çizmektedir. Bununla birlikte özellikle genç kızların bin bir emekle işlediği dantelleri misali Yılmaz da ağaçlarını işlemektedir. Teknik açıdan büyük bir çaba gerektiren oyma tekniğini adeta dantel işler bir tavırla gerçekleştirmektedir. Bembeyaz işlenen danteller gibi, doğayı süslediğine inandığı ağaçlarını genellikle beyaz renk ile sırlamaktadır. Böylelikle aynı zamanda kendi ağaçlarını kapalı mekânda izlenebilir bir nesneye de dönüştürmektedir. İzleyicilerin büyük çoğunluğunun çalışmalarını dantel gibi işlediği dönütünü alan sanatçı, söz konusu benzetmeden memnuniyetini ifade etmektedir (Seyhan Yılmaz ile röportaj).

İlk dönem çalışmaları izlendiğinde sanatçının gözenek ile ilgili etütleri dikkat çekmektedir. Görsel 2'de görülen çalışmasında sıraltı dekor tekniği ile yukarıda bahsi geçen çizgi, perspektif ve derinlik gibi hususları irdelemektedir. Akıtmak tekniği ile gerçekleştirdiği çalışmalarında ise daha ince bir satıh elde etmek istediğini ifade etmektedir. Sanatçı, kendiliğinden oluşuyor hissi uyandırmak için bu tekniği kullanmıştır (Görsel 3, 4). Seramik malzemenin organik durması gerektiğini düşünen sanatçı için bu durum çok önemlidir. Çalışmalarında ardışıklıktan kaçınan sanatçı, söz konusu eserlerinde oluşturduğu asimetrik kompozisyon ile kendiliğinden oluşumu etüt etmektedir.



Görsel 2. Seyhan Yılmaz, "Sonbahar Ağacı-I", Tabak, Sıraltı Dekor, 40x3 cm. 930°C, 2012
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 3. Seyhan Yılmaz, "Kış Ağacı", Tabak, Sıraltı Dekor, 31x5,5 cm. 930°C, 2012
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 4. Seyhan Yılmaz, "Stresli-II", Porselen, 53x26 cm. 1230°C, 2014
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Devam eden görsellerde sanatçı, gözenek ve ağaç kavramlarını farklı formlar üzerinde sorgulamaya devam etmektedir (Görsel 5, 6, 7, 8). Değişen biçimle birlikte gözenekler de büyüyüp küçülme ya da uzayıp kısalmaktadır.



Görsel 5. Seyhan Yılmaz, "Gerilmiş Ben", Porselen, 41x11,5x11,5 cm. 1160°C, 2014
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 6. Seyhan Yılmaz, "Hassas-I", 18x11 cm. 1230°C, 2014
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 7. Seyhan Yılmaz, "Sakin", 19x16 cm. 1160°C, 2014
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 8. Seyhan Yılmaz, "Kararsız", Porselen, 30x27 cm. 1160°C, 2014
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

İlerleyen süreçte sanatçının özellikle ağacın kök kısmına doğru oluşturduğu gözeneklerle sınırları zorladığı dikkat çekmektedir. Söz konusu eserlerde denge çok önemlidir. Bu nedenle gözeneklerin boyutunu ve dizilimini doğru hesaplamak gerekmektedir. Sanatçı, tüm süreci büyük bir hassasiyetle yürütmektedir (Görsel 9, 10).

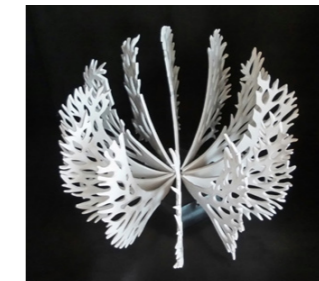


Görsel 9. Seyhan Yılmaz, "Ağaçlar-II", Porselen, 60x30 cm. 1000°C, 2015
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



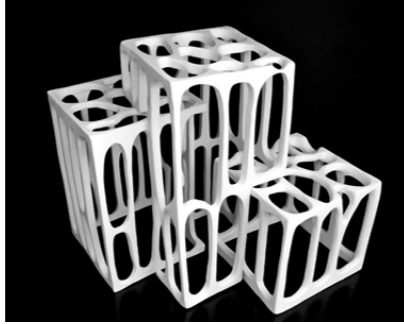
Görsel 10. Seyhan Yılmaz, "Dallar", Porselen, 20x45x20 cm. 1150°C, 2015
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

"Hayat Ağacı-I" isimli yapıtında iki boyutlu şekilde oluşturduğu ağaç birimlerini bir araya getirerek üç boyutlu seramik heykelini gerçekleştirmiştir (Görsel 11). İlgili eser, birim tekrarı ile oluşturduğu formlarının temeli niteliğindedir.



Görsel 11. Seyhan Yılmaz, "Hayat Ağacı-1", Seramik, 160x30 cm. 1000°C, 2015
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Gözenek boyutlarıyla sürekli oynayan sanatçı, Görsel 12'deki eserinde görüldüğü üzere büyük gözenekleri çok dengeli bir şekilde oluşturmuştur. İç içe geçen formlarda perspektif ve derinlik algısı iyi şekilde yansıtılmıştır.



Görsel 12. Seyhan Yılmaz, "İsimsiz-II", Porselen, 30x40 cm. 1000°C, 2015
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Birçok ağaç türünü çalışan sanatçı, salkım söğüt gibi yere uzanan uzun dallı ağaçları da yine kendine has oyma tekniği ile iyi şekilde izleyicisiyle buluşturmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Seyhan Yılmaz, "Salkım Söğüt V", Porselen, 12x12x4 cm. 1200°C, 2016
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Kimi zaman tek bir ağacı kendi başına yansıtan sanatçı, kimi zaman da birden çok ağacı aynı kompozisyonda ele almaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. Seyhan Yılmaz, "İkiz Ağaçlar", Porselen, 18x30 cm. 1200°C, 2016
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Görsel 15 ve 16'da ise arka fonda kullandığı altın ile farklı bir algı yaratmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Yüksek derece porselen bünye ile idealindeki beyaz rengi elde etmeye çalışmıştır.

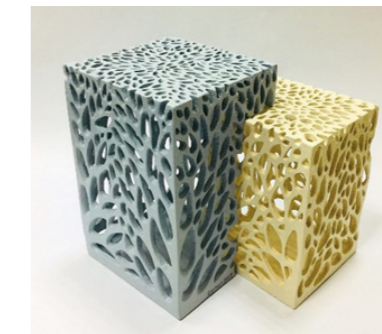


Görsel 15. Seyhan Yılmaz, "Salkım Söğüt-II", Porselen, 28x29x4 cm. 1100°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 16. Seyhan Yılmaz, "Kayın Ağacı-II", Porselen, 37x22,5x3,5 cm. 1200°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

"Gölgede" isimli eserinde, renklerle kontrast oluştururken formların iç içe geçerek yapısal bir birliktelik sergilediği görülmektedir (Görsel 17).



Görsel 17. Seyhan Yılmaz, "Gölgesinde", Porselen, 42x26x29 cm. 1100°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Seramik sanatının temel formlarından çanak, sanatçı için önemli bir yere sahiptir. Dönem dönem çalışmalarında gözenek ve ağaç kavramları temel olmak üzere farklı çanak vb. formları görmek mümkündür (Görsel 18, 19).



Görsel 18. Seyhan Yılmaz, "Erguvan Dalları", 12,5x13 cm. 1000°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 19. Seyhan Yılmaz, "Bodur Ağaçlar", 16x13 cm.(Beyaz), 15x12 cm.(Sarı), 1100°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Ağaçlarında yaratmak istediği kompozisyon kapsamında figüratif yaklaşımları da deneyimleyen sanatçı "Çocukluğum" isimli yapıtında Bakır Matı Redüksiyon yöntemini kullanmıştır (Görsel 20).



Görsel 20. Seyhan Yılmaz, "Çocukluğum", Bakır Matı Redüksiyonu,
20,5x20,5x5 cm. 1100°C, 2017
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Sanatçı ağırlıklı olarak beyaz rengi kullanmakla beraber zaman zaman Görsel 21'de görüldüğü gibi metalik renklere de yönelmiştir.



Görsel 21. Seyhan Yılmaz, "Zeytin Ağacı", Stoneware, 12x12x30 cm. 1000°C, 2018
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Doğanın bağrında yaşayan hayvan figürleri sanatçının üzerinde derinlemesine çalışmak istediği konular arasındadır. Görsel 22'de yer alan eseri bu çalışmaların başlangıcı niteliğindedir.



Görsel 22. Seyhan Yılmaz, "Ağaç At", Seramik Heykel, 18x38x50 cm. 1150°C,
Çanakkale Seramik Müzesi, 2018
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Yılmaz, çalışmalarında birçok pişirim tekniğini de tecrübe etmiştir. Görsel 23 ve 24'de görülen çalışmalarında lüster tekniğini kullanmıştır.



Görsel 23. Seyhan Yılmaz, "Anne ve Ağaç", Sırüstü Lüster, 30x30x4 cm. 1000°C, 2019
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 24. Seyhan Yılmaz, "İsimsiz", Lüster Dekor, 24x24 cm. 2019
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

İlerleyen çalışmalarında sanatçının ağırlıklı şekilde porselen bünyeyi tercih ettiği görülmektedir. Birim tekrarı ile oluşturduğu formlarında temel renk beyazdır (Görsel 25, 26, 27).



Görsel 25. Seyhan Yılmaz, "Bir Kökten", Porselen, 14,5x6,5 cm. 2020
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 26. Seyhan Yılmaz, "Benim Bahçem", Porselen, 7,5x8,5 cm. 1250°C, 2020
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)



Görsel 27. Seyhan Yılmaz, "Şifa Ağacı-I", Porselen, 24x28,5 cm. 1100°C, 2020
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

"Hayat Ağacı-I" adlı eserinde ışık ve gölgeyi form yüzeyinde kullanmasının yanı sıra, zeminde de yansıtan sanatçı, böylelikle hacim duygusunu kuvvetlendirmektedir (Görsel 28).



Görsel 28. Seyhan Yılmaz, "Hayat Ağacı-I", Porselen, 23,5x22 cm. 2021
(Kaynak: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>)

Sanatçının da ifade ettiği gibi; "Ağaçlar, gölgesinde uyunan, sığınılan, dinlenen ve buluşulandır... Çınar olur, ardıç olur, şimşir olur, sofralara kaşık, bebeklere beşik olur o güzel ağaçlar... Ve maalesef modernitenin kentleşme olgusu içinde beton yığınları içine sıkışmış ağaçlar, nefes almamızı sağlayan fakat kendi nefes alamayan ağaçlar...(URL 4)

Sonuç

Kil, asırlardır insanoğlunun hayatında var olmuştur. Doğanın en önemli unsurlarından toprak, insanoğlunun ellerinde yeniden can bulmuştur. Hayatın neredeyse her alanında var olan seramik, farklı biçim ve işlevleriyle her türlü ihtiyaca cevap vermiştir. Öte yandan insanoğlunun kendini ifade etme noktasında önemli bir malzeme niteliğindedir. Kimi zaman bir kült objesi, kimi zaman bir kullanım eşyası, kimi zamansa duygu ve durumların ifade edildiği yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seramik Sanatçısı Seyhan Yılmaz, içinde bulunduğu duygu durumunu ya da iletmek istediği mesajı seramik malzeme ile yansıtan sanatçılarımız arasındadır. İnsanoğlunun değişen duygularını ve zihninde olup biteni merak eden sanatçı, hep var olan somut gerçekliğin ardını sorgular haldedir. Adeta bir röntgen cihazı gibi, var olanın derinine inme arzusu kendisini gözeneklere sevk etmiştir. Ağaç ise bu durumu ifade etmek bakımından sanatçı için en iyi yoldur. Aynı zamanda temel tasarımın üç önemli ögesi "Çizgi, Perspektif ve Derinlik" olgularını ağaç ile rahatlıkla ifade edebilmektedir.

Hayatın kaynağını teşkil eden ağaçlar, Seyhan Yılmaz'ın eserlerinde çağdaş bir yorumla karşımıza çıkmaktadır. İzleyicisinin bilinçaltında doğanın mucizevi oluşumunun deneyimlendiği eserlerinde genel olarak porselen ve stoneware gibi yüksek derece bünyeleri tercih ettiği görülmektedir. Dönem dönem çalıştığı konu çerçevesinde farklı renk ve pişirim tekniklerini kullanan Yılmaz'ın çalışmalarında temel renk beyazdır. Gölge ve ışık unsurlarını söz konusu renk ile yalın bir biçimde aktarmaktadır. Serbest şekillendirme ile oluşturduğu çalışmalarında zaman zaman rölyef kullanan sanatçı ajur ile eserlerini tamamlamaktadır. Birçok sanat eserinin temel çıkış noktası olan doğayı Seyhan Yılmaz'ın eserlerinde izlemek mümkündür. Tekniği iyi şekilde kullanan Yılmaz'ın, hem bir sanatçı hem de bir eğitimci olarak Türk Seramik Sanatına katkıları yadsınamayacak boyuttadır. Bugüne kadar çalıştığı kurumlarda birçok ulusal ve uluslararası etkinlik gerçekleştiren Yılmaz, sayısız öğrenci ve sanatçı yetiştirmiştir. Seramik Sanatının önemini altını çizen ve gelecek nesillere aktarmak isteyen Prof. Seyhan Yılmaz, bilimsel yayınları ve çalışmalarınıyla Türk Seramik Sanatı literatürüne büyük katkı sunmaktadır. Farklı dönemlerde yaptığı çalışmalarınıyla sanatçının dinamizmini koruyan eserler ortaya koyduğu görülürken bu yöndeki çalışmalarının süreklilik arz edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ayaydın, A. (2016). Sanatın Doğası, Doğanın Sanatı ve Günümüz Sanat Eğitiminde Doğanın Yeri, 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(14), 65-74.
- Aydın, İ. Zümrüt, Y. (2013). "Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4, 53-78.
- Renkçi Taştan, T. (2016). Sanat, Doğa Ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5(19), 169-179.
- Röportaj: Seyhan Yılmaz ile 02.09.2021 tarihinde gerçekleştirilmiştir.
- Karslı, Ö. (2018). Sanatın Tanımı Mümkün Mü: Sorunlar ve İmkânlar, "Sosyal Bilimlerde Güncel Tartışmalar İnsan Çalışmaları 1" içinde kitap bölümü, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Editörler: Karacagil, Z. Anaz, E. 1. Baskı, 2018, ISBN: 978-605-9636-55-1.
- Yılmaz, S. (2019). Seramiğe Dönüşen Organik Nesnelere: Teknik ve Sanatsal Örnekler, Sanat ve Tasarım Dergisi, 9 (1) , 198-215. DOI: 10.20488/sanattasarim.600449)
- URL 1: <https://seyhanyilmaz.com/about/>
- URL 2: <https://sozluk.gov.tr/>
- URL 3: <https://seyhanyilmaz.com/artworks/>
- URL 4: <https://www.galerisoyut.com.tr/seyhan-yilmaz-2017/>

**SELÇUKLU DÖNEMİ MINAI TEKNİĞİNDE ÜRETİLMİŞ
SERAMİKLERDE FİGÜR ANLAYIŞI**
FIGURE CONCEPTION IN CERAMICS OF MINAI TECHNIQUE
PRODUCED IN SELJUK PERIOD

Filiz ADIGÜZEL

Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
f.adiguzeltoprak@gmail.com (Sorumlu Yazar)

Devrim TEKİN TÖMEK

Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı
dtekin14@hotmail.com

ÖZET

11. yüzyıl itibarıyla Anadolu ve İran coğrafyasında Büyük Selçuklularla başlayan köklü değişim, sonrasında Anadolu Selçukluları ile devam etmiş ve 11.-13. yüzyıllarda Selçukluların hakim olduğu topraklarda sanat üretimi farklı bir boyut kazanmıştır. Anadolu Selçukluları hiç kuşkusuz seramik sanatının oluşumunda, bulunduğu bölgenin kültür mirasından ve özellikle Büyük Selçuklulara ait seramik tekniklerinden etkilenmiştir.

Minai tekniği, 12. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Anadolu Selçukluları tarafından İran'da geliştirilmiş ve özellikle kullanım eşyaları üzerinde sık kullanılmış bir seramik tekniğidir. Farsça'da 'minai', 'emaye' demektir. Minai tekniğinde yedi renk kullanılabilir. Minai tekniği, bu döneme kadar bilinen bütün seramik tekniklerinden farklıdır; bu tekniğin en belirgin özelliği, birden çok rengin seramik üzerinde uygulanması ve dönemin minyatürlerindeki kompozisyonlara benzer şemalar kullanmasıdır. İlk kez İran'da Rey, Save ve Gurgan şehirlerinde üretilen minai tekniğindeki seramikler için çift fırınlama yapılmış ve figürler, beyaz opak sır üstüne mavi tonları, yeşil, siyah, kahverengi, kırmızı, beyaz ve altınla renklendirilmiştir. Minai tekniğinde üretilmiş seramiklerde görülen figürler, kökleri Göktürk ve Uygurlara dayanan bir resim geleneğininizlerini taşımaktadır. Anadolu ve İran coğrafyasında farklı kültürel mirasların etkisinde ortaya çıkmış, Suriye, Bizans ve hatta Fatımi dönemi üsluplarıyla harmanlanmış bu figürler, özgün bir Selçuklu üslubunun da göstergeleri olmuştur. Bağdaş kurarak oturan, kaftanlı, kolları tirazlı, börk tipi başlıklı stilize edilmiş hükümdar figürleri ve saraylılar; taht sahneleri; saray eğlenceleri; av ve savaş gibi konular ile dönemin sevilen edebi eserleri bu figürlerin yer aldığı kompozisyonlara kaynaklık etmiştir.

Bu çalışmada, Selçuklu dönemine ait önemli pişirme tekniklerden ve dekorlama üsluplarından olan minai tekniğinde üretilmiş seramiklerde görülen insan figürleri, hayvan kökenli figürler ve kanatlı aslan ve/veya melek figürleri gibi gerçeküstü figürleri gösteren seramikler ele alınmıştır. 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hem mimari süslemede hem de kullanım eşyalarında uygulanmış olan bu teknikteki seramikler, Selçuklu figür anlayışına ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır. Çalışmanın amacı, çeşitli müze ve koleksiyonlarda bulunan bu seramiklerdeki figürleri görsel olarak sınıflandırarak, Selçuklu figür anlayışı ve minai seramiklerdeki tipolojiye ilişkin önerilerde bulunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Minai Tekniği, Selçuklu Seramikleri, Selçuklu Sanatı, Selçuklu Figürleri, İslam Sanatı.

ABSTRACT

The dramatic change that started with the Great Seljuks in Anatolia and Iran as of the 11th century, continued with the Anatolian Seljuks and art production gained a different dimension in the lands reigned by the Seljuks between 11.-13th centuries. The Anatolian Seljuks were undoubtedly influenced by the cultural heritage of the region and especially by the ceramic techniques of the Great Seljuks in the formation of ceramic art.

'Minai' is a ceramic technique that was developed by the Anatolian Seljuks in Iran as of the second half of the 12th century and is frequently used especially on daily objects. In Persian, 'minai' means 'enamel'. Seven colors can be used in the minai technique. Minai technique is different from all ceramic techniques known until this period; The most distinctive feature of this technique is the application of multiple colors on ceramics and the use of schemes similar to the compositions in the miniature paintings of the period. The ceramics in the minai technique, which were produced for the first time in the cities of Rey, Save and Gurgan in Iran, were double-fired and the figures were colored with blue tones, green, black, brown, red, white and gold on a white opaque glaze. The figures seen in the ceramics produced in the Minai technique bear the traces of a painting tradition that has its roots from Göktürk and Uyghurs. These figures, which emerged under the influence of different cultural heritages in the geography of Anatolia and Iran, blended with Syrian, Byzantine and even Fatimid styles, have also been the indicators of a unique Seljuk style. Stylized ruler figures and courtiers, sitting cross-legged, wearing robes, armed with tiraz bands, and headdress of the Börk type; throne scenes; palace entertainments; subjects such as hunting and war, as well as popular literary works of the period, were the source of those compositions with these figures.

In this study, ceramics depicting surreal figures such as human figures, animal figures and winged lion and/or angel figures seen in ceramics produced in the minai technique, which is one of the important firing techniques and decoration styles of the Seljuk period, are discussed. Ceramics in this technique, which has been applied both in architectural ornaments and in daily objects since the second half of the 12th century, provide important information about the Seljuk figure understanding. The aim of this study is to visually classify the figures in these ceramics held by various museums and collections, and to make suggestions about the Seljuk figure conception and typology in minai ceramics.

Keywords: Minai Technique, Seljuk Ceramics, Seljuk Art, Seljuk Figures, Islamic Art.

1.GİRİŞ

Selçuklular, Türklerin İslam dünyasına hakim olmalarına ve İslamiyet'in yayılmasına, aynı zamanda İslam medeniyeti ve kavimleri tarihinde yeni bir devir açmalarına sahip olmuş kavim ve hanedanın adıdır (Turan, 2009: 53) Selçuklular, gerek tarihi kaynaklardan, gerek sikke ve damgalardan anlaşıldığı üzere, Oğuzların Kınık boyuna mensuptur (Kafesoğlu, 1972: 12-15).

10. yüzyıl sonlarında, Aral Gölü dolaylarındaki Oğuzlar'ın önde gelenlerinden Selçuk Subaşı, güneye giderek İslam sınırlarına göç etmiştir. Yanında kendi boyu mensupları olmakla birlikte, zamanla etrafındakiler artmıştır. 11. yüzyıl başlarında Selçuk Subaşı ve özellikle oğulları, dikkate değer bir siyasi güç olmuşlardır (Baykara, 2001: 46).

Selçuklulardan birkaç bin aile Gazneli Sultan Mahmud'un (999-1030) izniyle başta Horasan olmak üzere Doğu İran'a yerleşmişlerdir. Tuğrul ve Çağrı Beyler Sultan Mahmud'un ölümünden sonra Gaznelilere baş kaldırarak, İran'ın batısına ve güneyine doğru ilerlemişlerdir (Nejad, 1987: 481).

Selçuklular, başka toplumlarınkine kıyasla tarih maceralarına Orta Asya'dan başlayarak, Türk tarihinin yayıldığı dev coğrafya içinde devamlı batıya akan bir gelişme göstermiştir. Selçukluların İslam coğrafyasındaki ilerleyişi, Tuğrul Bey'in yeğeni Selçuklu sultanı Alpaslan'ın Bizanslıları Malazgirt Meydan Muharebesinde yenmesiyle Anadolu içlerine kadar devam etmiştir. Bu ilerleyiş Moğol istilasıyla Anadolu Selçuklularında son bulmuştur (Acun, 2007:15).

İran ve Anadolu sahasında 11. yüzyıldan 14. yüzyıl başına kadar egemen olan Selçuklular, Doğu ve İslam tarihinde olduğu kadar dünya tarihinde de önem rol oynamıştır. Orta Asya ve İran kaynaklı kendi kültür geleneklerinin, Anadolu mirası ile kaynaşmasını sağlayarak yepyeni ufuklar açmıştır (Öney – Çobanlı, 2007: 73).

İslam sanatı tarihinde incelik ve zarafet bakımından önemli bir yer tutan Selçuklu sanatı, seramikten metal işçiliğine, kitap sanatlarından mimariye, farklı sanat dalları içinde başlangıç ve son noktaları oluşturmuştur (Hillenbrand, 2002: 92).

Selçuklular dönemine ait, dünyanın önemli müzelerinde ve özel koleksiyonlarında bulunan sanat eserlerinden stuko kabartma ve minyatür görsellerine yer verilmiştir (Görsel 1, 2, 3).



Görsel 1: Irak Selçuklularından II. Tuğrul'u tahtında gösteren stuko kabartma, Pennsylvania Müzesi



Görsel 2: Kitab al-Aghani, Minyatür, Kopenhag Kraliyet Kütüphanesi, 1217 - 19
 Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642363>, (05.01.2021)



Görsel 3: Kitab al-Aghani, Minyatür, Kopenhag Kraliyet Kütüphanesi, 1218 - 19
 Kaynak: http://dla.library.upenn.edu/dla/fisher/image.html?q=zangid&id=FISHER_n2009110409&, (05.01.2021)

2.SELÇUKLU SERAMİK SANATI

Selçuklu seramik sanatının tarihi 8. ve 9. yüzyıllarda Uygurlara kadar uzanmaktadır. Bu sanat Büyük Selçuklular ile başlayarak, 12.-13. yüzyıl Anadolu Selçukluları dönemiyle en üst noktasına ulaşmıştır (Bakır, 1999: 10).

12. yüzyılda Selçukluların geliştirdiği yeni bir hamur yapısı ortaya çıkmıştır. Kuvarın ağırlıklı olarak kullanıldığı bu hamurun plastik özelliğini artırmak için, bir miktar beyaz kil ve sırça (frit) eklenmiştir. Sert ve sık dokulu olan bu hamur, içindeki kuvarstan dolayı 950 derecelik düşük ısıda bile beyaz bir gövde yapısına kavuşur. Beyazlığından dolayı sırtı çok kaliteli göstermektedir. Özellikle opak beyaz sır ile kaplandığında önceden bilinen tüm hamurlardan daha beyaz olmaktadır. Seramik yapımında, çömlekçi tornalarında şekillendirilen hamurlar, duvar seramiklerinde de çeşitli yöntemlerle biçimlendirilen levhalar kullanılmıştır. Bu levhalar oksitlerle renklendirilme sonrası sırlanarak fırınlanmıştır (Arık, 2007: 14-16).

İran'dan Anadolu'ya uzanan Selçukluların daha çok İran bölgesinde gelişen seramik sanatı, farklı teknikler, desenler, üsluplar ve formlar kullanarak İslam dünyasına yüzyıllar boyu etkisini hissettirecek yenilikler kazandırmıştır. Selçuklu seramik sanatında minai, lüster, sıraltı tekniği, sırlı tuğla, mozaik seramik, yıldız (altın kaplama), kabartma, kazıma, slip(astar), gibi çeşitli teknikler uygulanmıştır.



Görsel 4: Damgan Mescidi Cuma Minaresi (1058), İran, Sırlı tuğla tekniği
 Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com> (20.01.2021)



Görsel 5: Konya Karatay Medresesi, Yıldız(altın kaplama) tekniği
 Kaynak: İrem Çalışıcı Pala https://www.academia.edu/38300042/T%C3%BCrk_%C3%87ini_Sanat%C4%B1nda_Kullan%C4%B1lan_Teknikler (31.03.2020)



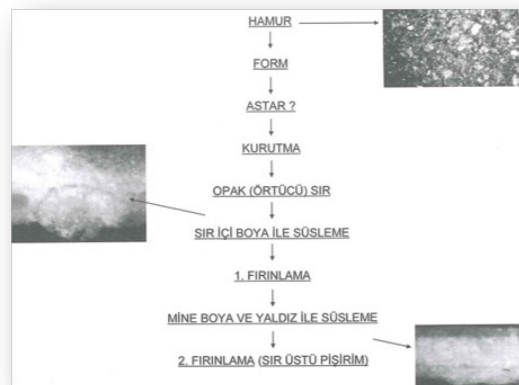
Görsel 6: Kubad Abad Sarayı, Sıraltı tekniği
 Kaynak: Rüçhan Arık, Kubad Abad

Dönemin dini mimarisinde seramik kullanımı ile sivil mimarisinde seramik kullanımı arasında gerek motif, gerekse teknik bakımdan farklar vardır. Cami, medrese, türbe gibi dini yapılarda mozaik seramik ve sırlı tuğla, saray mimarisinde ise minai, lüster ve sıraltı tekniği uygulanmaktadır (Bilgi, Hülya, 2009: 14).

Bu tekniklerden İslam minyatür sanatı özelliklerini yansıtan resimler hem sırtın hem altına hem üstüne uygulanan boyalar ve desenlerle lüks seramik kapları bezemekte olan minai tekniği ve üslubuyla bu resimli süslemelere sahip kaplar, gerek sanat tarihi, gerek koleksiyonculuk açısından paha biçilmez eserlerdir (Arık, 2000: 15).

2.1.Minai Tekniği

Çok renkli, 'minai' adını alan teknikle işlenmiş, minyatürleri (kitap resimleri) hatırlatan seramikler ilk kez 12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıllarda İran'da Rey, Kaşan, Save, Natanz ve Gurgan şehirlerinde üretilmiştir (Arık, 2007: 233). Anadolu'da sadece Konya'da Alaeddin Sarayı'nda, yapının Sultan II. Kılıçarslan dönemine ait seramiklerinde yer almıştır (Öney, 2004: 64). Selçuklu seramiğinin İran'daki önemli merkezi Kaşan'da yaşamış olan Ebu'l Kasım el-Kaşani'nin 1301 tarihli İstanbul Ayasofya kitaplığında bulunan yazmasında, 14. yüzyılın başında minai tekniğinin artık uygulanmadığı belirtilmiştir (Arık, 2000: 30).



Görsel 7: Minai tekniğinin uygulanış aşamaları
 Kaynak: Muharrem Çeken

Minaide kullanılan hamur, sır ve mine boyalar teknolojik olarak daha önce bilinmekteydi fakat hepsini bir araya getirerek kullanmayı ilk akıl eden Selçuklu ustalarıdır. Araştırmacılar tekniğe, minai, emaye, sır üstü boyama, sır üstü çok renkli boyama Ebul Kasım'ın yazdığı gibi 'heft renk' olarak adlandırmışlardır (Çeken, 2008: 374).

Bu teknik son derece kaliteli, fakat zahmetli ve pahalı bir yöntemdir. İran'da Büyük Selçuklu İmparatorluğu zamanında, kullanma ve lüks seramik süs kaplarına uygulanan minai tekniği uygulamasında genel olarak renklerin bir kısmı sır altına, bir kısmı da sır üstüne yerleştirilir. Süsleme, opak beyaz üzeri ne yedi renkle veya bazen şeffaf turkuaz, mavi veya kobalt mavisi sır üzerine resmedilir. Sır altına, yüksek ısıya dayanan, yeşil, koyu mavi, mor, turkuaz renkler konur, sonra sırlanır. Bundan sonra kiremit kırmızısı, siyah, beyaz ve altın yıldız uygulanacak yerler boyanır ve daha az ısıda tekrar fırınlanarak renkler sır üstüne sağlam bir şekilde sabitlenir. Bazen altın yıldız yerine sarı renk de kullanılmıştır (Arık, 2000: 30).

Minai tekniğinde üretilmiş seramiklerde anlatı sahneleri, saraylı betimlemeleri, hayvanlar, burç figürleri ve hükümdarların av, ziyafet, müzik icrası gibi unsurları vardır (Hillenbrand, 2002: 92). Tahtta bağdaş kurarak oturan, çekik gözlü, şişman yanaklı, Moğol yüzlü, başı haleli ve külahlı, desenli kaftan giymiş, kolları tırazlı, elinde ebedi hayat suyunu ve gücü simgeleyen kadeh tutan sultan, çoğu kez ayakta duran ikili veya daha çok sayıda saray ileri gelenleriyle çevrelenmiştir (Öney, 2004: 64).

Bu kapların yüzeyinde, atlı avcı ve bağdaş kurup oturan 'ay yüzlü' saray delikanlıları ve kadınlarını gösteren badem gözlü, kiraz dudaklı, zengin giyimli insan figürleri görülmekte, bu figürler bazen tahtta oturan ve herhalde sultanı canlandıran bir figürün muhafızları gibi iki yanında durmaktadırlar. Ünlü aşk öyküsü 'Varka ve Gülşah'ın 13. yüzyıl Anadolu Selçuklularına ait resimli yazmasında, Azerbaycanlı Türk sanatçının minyatürleri, bu bezemelerin en yakın benzeri olduğu için, 'minai kapların', minyatür ressamı tarafından bezendiği kabul edilmektedir (Arık, 2007: 221-222).

Bu çalışmada minai tekniğinde yapılmış minyatür gibi işlenmiş seramikler insan figürleri, hayvan figürleri ve gerçek üstü figürler olarak değerlendirilmektedir.

2.1.1. İnsan Figürleri

Minai tekniğinde üretilmiş seramiklerdeki insan figürlerinin olduğu sahnelerde, çoğunlukla anlatı sahneleri, saraylı betimlemeleri, hükümdarların av, ziyafet, müzik icrası gibi unsurları vardır (Hillenbrand, 2002: 92). Tahtta bağdaş kurarak oturan, çekik gözlü, şişman yanaklı, Moğol yüzlü, başı haleli ve külahlı, desenli kaftan giymiş, kolları tırazlı, elinde ebedi hayat suyunu ve gücü simgeleyen kadeh tutan sultan, çoğu kez ayakta duran ikili veya daha çok sayıda saray ileri gelenleriyle çevrelenmiştir (Öney, 2004: 64).



Görsel 8: Minai teniği kase, 12. Yüzyıl sonu, 13.yüzyıl başı, Metropolitan Müzesi
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461158> (03.02.2021)



Görsel 9: Minai tekniği tabak, saraylı aşıklar, Kaşan, İran, 12.yy sonu-13.yy. başı, Washington Freer Gallery of Art
Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1938.12/> (03.02.2021)

Görsel 9, Wahington D.C. Freer Gallery of Art'ta bulunan minai seramikte canlandırılan sevgililer çağın romantik aşkını bütün ayrıntılarıyla yansıtır. Sakallı bıyıklı başı haleli ve zengin süslü başlığı ve kaftanı olan soylu erkek sevgilisine lir çalarak aşk nağmeleri döktürür. Kurdeleli ve mücevherli başlıklı yaldız desenli kaftanları, dikkat çekmektedir. Takılarıyla, elleri ve ayakları kınalı, dövmele sevgili ise kadehle içki sunar. Sevgililerin şişman yanaklı, Moğol tipi yüzleri kaftan desenleri, kollarındaki tiraz bantları, mücevherleri çağın modasını, güzellik idealini yansıtan ilginç detaylardır (Öney, 2004: 65).



Görsel 10: Minai tekniği seramik kase, İran, 12.yy. sonu-13.yy. başı, Metropolitan Museum, New York
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444> (15.10.2021)

Görsel 10'da turkuaz sırlı olan bu kasede madalyonlar içerisinde yer alan on kişilik figür ve bu figürlerin ortasında ud çalan ya da şarkı söyleyen figürler yer almaktadır. Meyve kaseleri etkinliğin şenlikli doğasını göstermektedir.

Bir aşk hikayesi olan Varka ve Gülşah minyatürlerindeki resim tarzı, aynı dönemin minai kaplarının resimleri ile aynı özelliktedir. Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığında bulunan Varka ve Gülşah adlı yazmasının minyatürleri Azerbeycan'dan gelip Konya'da yaşayan nakkaş Abd-el Mumin bin Muhammed el-Hoyi tarafından yapılmıştır. Bu nedenle bu kaplardaki resimlerin büyük ihtimalle, 'nakkaş' denen minyatür sanatçıları tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Arık, 2007: 233).



Görsel 11: Taht tasvirli minai kase, İran, 12.yy sonu- 13.yy. başı, Metropol Museum
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451378> (03.02.2021)

Görsel 11'deki Tahtta oturan taçlı hükümdar, Selçuklu Dönemi sanatında gözde bir eserdir. Hükümdarı çevreleyen maiyeti ve atlılar şahinlerle, eğitilmiş çitalarla avlanmaktadır. Saltanatla ilgili ve onun gücünü artırmayı amaçlayan görselleri yansıtır.



Görsel 12: Taht tasvirli minai tekniği kase, Büyük Selçuklu, İran, Kaşan, 12.yy. sonu – 13.yy. başı, Gulbenkian Museum, Lisbon
 Kaynak: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/bowl-2/ (29.01.2021)

Bu seramik kasede taht sahnesinde, şahin avı ve polo oyununa atıfta bulunarak tasvir edilmiştir (Görsel 12). Merkezde bir hükümdar ve etrafında dört atlı, ellerinde sopalarını taşımaktadırlar. Polo oyunu Büyük Selçuklu hükümdarlarının severek oynadığı oyunlardan birisidir (https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/bowl-2/) (29.01.2021).



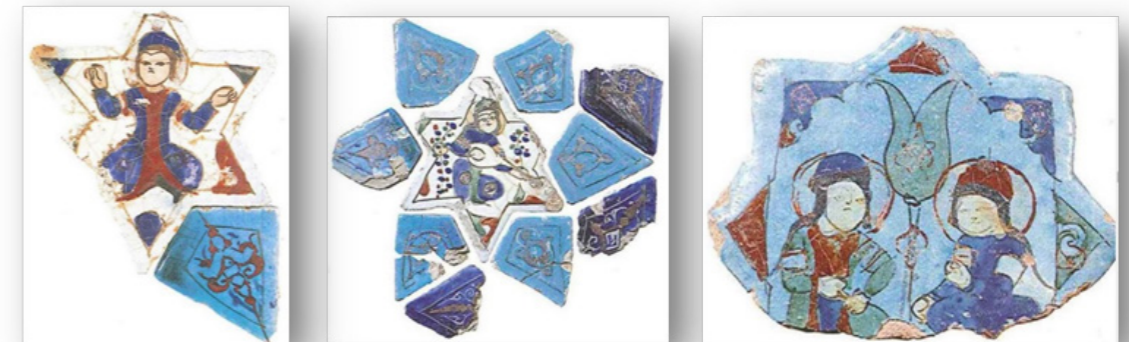
Görsel 13: Minai tekniği kase, Kaşan, İran, 13.yy., Washington Freer Gallery of Art
 Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1943.3/> (25.01.2021)

Görsel 13'te Savaş sahnesinin canlandırıldığı, savaşçıların adlarının da figürlerin altına yazıldığı bir minai kase görülmektedir. Bu kase Washington Freer Gallery'de bulunmaktadır. İran'daki Selçuklu dönemi savaş sahnelerinin en belirginlerinden biri olarak kasenin yüzeyinde betimlenmiştir. Boyut açısından kasenin küçüklüğü tam bir minyatürü anımsatmaktadır. Birbirine karışmış figürlerin yer aldığı bir savaşı gösteren bu sahnede süvari ve yaya birliklerinin bir kalenin önünde karşılaşmaları görülmektedir. Bu seramik kaseyi dekorlayan kişi, minyatür sanatına göre, önemli kişileri daha büyük resmederek, onları sahnenin ortasında betimlemiştir. Diğer kişiler komutanlardan uzaklaştıkça küçülmektedir (Dieji, 2007: 43).



Görsel 14: Minai tekniğinde seramik, çocuğunu emziren anne, 12.yy-13.yy.
 Kaynak: Arık, 2007: 232

Görsel 14'te, Eski Martin Koleksiyonunda yer alan kesik altı düz, üç köşesi görülebilen, on iki köşeli yıldız minai tekniğindeki seramikte ise ilginç ve nadir konu, beşikte yatan çocuğu emziren anne konusu tasvir edilmektedir (Arık, 2007: 232).



Görsel 15, 16, 17: 2.Kılıç Aslan Köşküne ait seramikler, 12.yy – 13.yy., Berlin İslam Sanat Müzesi
 Kaynak: (Arık, 2007: 235).

Berlin İslam Sanatı Müzesi'ndeki 2. Kılıç Arslan Köşkü'ne ait bir minai seramik grubunda 2. Kılıç Arslan Köşkü'ne ait İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunan, minai tekniği ile işlenmiş altı köşeli yıldız parçada (Görsel 15), beyaz zemin üzerine bağdaş kurarak oturan, cepheden verilmiş, kollarını iki yana açmış bir insan tasviri yer alır. Yuvarlak yüzü, hafifçe çekik badem gözleri, küçük ağızla Uygurlardan beri ortaya çıkan Türk figür tipini devam ettirmektedir. Lacivert kaftanın önü açıktır. Kaftanın kolları uzundur ve tiraz bantları vardır. Tiraz, Abbasilerden beri İslam resim sanatında görülmeye başlayan, Selçuklu çağından itibaren minyatürlerdeki figürlerde giysi kollarında hep yer alan ince veya kalın bantlara denilmektedir. Kişinin rütbesini, konumunu göstermektedir. Bu işaretler saraylıların giysilerinde bulunur (Arık, 2007: 235).

Görsel 16'daki minai tekniğindeki yıldız parçada, ortadaki altı köşeli yıldızda, ud çalan bir figür göz alıcı bir biçimde işlenmiştir. Kalkık sağ dizine çalgısını dayamış olan figürün tirazlı koyu mavi kaftanı ve yeşil önlüğü vardır. Soyut yeşil, mavi ve kırmızı çiçekli dallar figürü iki yandan kuşatmaktadır (Arık, 2007: 235).

Berlin İslam Sanatı Müzesi deposunda yer alan bir diğer minai tekniğinde sekiz köşeli yıldız seramik örneğinde (Görsel 17), laleye benzer büyük çiçeği olan ağacın iki yanında bağdaş kurarak oturan iki figür yuvarlak yüzleri, hafifçe çekik badem gözleri, küçük burun ve ağızla Türk tipini simgelemektedir. Figürlerin başlarındaki halelerle kollarındaki tirazlar, saray mensubu olduklarını göstermektedir (Arık, 2007: 235).

2.1.2. Hayvan Figürleri

Hayvan figürleri ile ilgili olarak, Orta Asya'da devamlı doğayı, en başta da hayvanları gözlemleyen göçebe yaşamın tema ve evreleri, edinilen bilgilerle Selçukluların seramik süslemelerinin temelini oluşturduğu görülmektedir. Hayvanların doğal görüntüleri, ustaların çizim, desen, hayal gücü ve değişik yorumlamalarıyla birlikte seramiklerde yer almıştır.



Görsel 18: Minai tekniği kase, Kuşlar ve av köpeği, İran, 12.yy- 13.yy, The Brooklyn Museum
 Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5074> (03.02.2021)

Selçuklu Dönemi minai tekniğindeki seramiklerde görülen hayvan figürleri tavus kuşları, yırtıcı kuşlar, aslan, kaplan, çita, kurt, geyik, at, av köpeği gibi hayvanlar olmuştur. Hayvan figürleri daha çok insan figürlerinin yer aldığı mücadele sahnelerinde, hükümdarların taht ve av sahnelerinde, atlı avcı figürleriyle bir arada kullanılmıştır. Bu sahnelerde çokça görülen kuşlar, özellikleri ve güçleri nedeniyle tanrı, hükümdar veya kahramanlarla simgesel açıdan bütünleştirilmiştir.



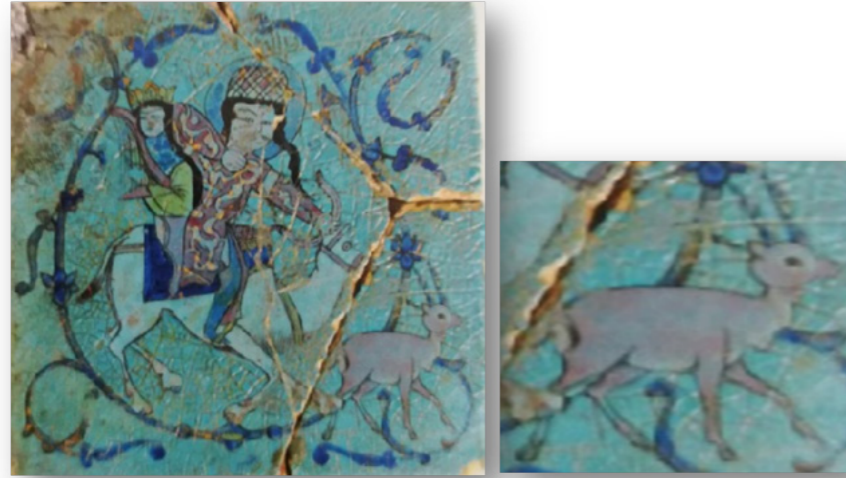
Görsel 19: Minai tekniği seramik, at ve avcı kuş figürleri, 12.yy – 13.yy, Washington Freer Gallery of Art
 Kaynak: Arık, 2007: 230

Minai seramikler arasında, on iki köşeli bir yıldız şeklinde olan bu seramik, nadir örneklerden biridir (Görsel 19). Atı üzerindeki figürün ejderi öldürmesi sahnesi kabartma olarak işlenmiş, çok renkli ve üstü altın yaldızla boyanmıştır. Selçuklularda avlanmak eski bir gelenektir. Türk kültürünün kendine özgü en mühim unsurlarından biri de attır. Atlar Türklerin, İslamiyetten önce ve İslamiyetten sonraki hayatlarında pek mühim bir yer işgal etmiştir. Bu önemli yer ile doğru orantılı olarak, Selçuklu minai tekniğindeki seramiklerde, atlar sıkça kullanılarak hareket ve detay bakımından avcı figürlere göre daha gerçekçi işlenmiştir. Avcı kuş olarak doğan, şahin, sungur kullanmışlardır (Öney, 1967: 124)



Görsel 20: Minai tekniği kase, Panter, Pars, Kurt figürleri, Kaşan, İran, 13.yy, Washington Freer Gallery of Art
 Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1943.3/> (25.01.2021)

Savaş sahnelerinin yer aldığı minai tekniğindeki kaseğin dış yüzeyinde savaşçılarla birlikte tasvir edilen kurt, panter ve pars gibi sahneleri görülmektedir (Görsel 20). Selçuklu ordusunda asker ok, yay, kılıç, kargı, gürz, topuz, nacak gibi savaş aletlerini kullanmıştır. Bu görsellerdeki savaşçı figürlerin hayvanları öldürmek için yay, ok, topuz gibi savaş aletlerini kullandıkları göze çarpmaktadır.



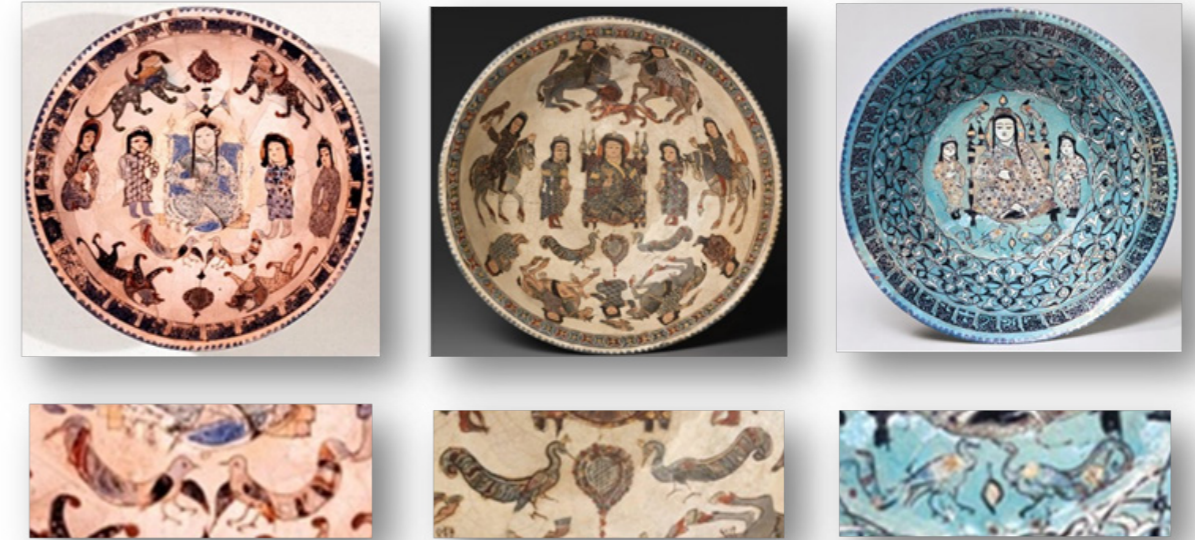
Görsel 21: Minai tekniğinde Yak öküzü ve Geyik figürü, Koyunoğlu Müzesi, Konya, 12.yy. sonları
 Kaynak: Arık, 2007: 398

Görsel 21'deki Minai tekniğindeki seramikte, hiçbir Selçuklu seramiğinde rastlanmayan, geç Moğol minyatürlerinde görülen beyaz yak öküzünün binek hayvanı olması; başka bir konumdan çıkarılıp buraya yapıştırılmış görünen taçlı binici ve aşırı oransızlığı gibi yadırganacak özellikler görülmektedir. Anadolu'da Konya 2. Kılıçaslan Köşkü dışında henüz hiçbir yerde minai seramiğe rastlanmamıştır (Arık, 2007: 398).



Görsel 22: Minai tekniği kase, Aslan figürü, İran, Christies Museum, 12.yy. sonu
 Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4791303> (15.10.2020)

Minai tekniğindeki Görsel 22'deki kasede, merkezde ortadaki bir ağacın iki tarafında karşılıklı birer atlı ve bir aslanla mücadele sahnesi görülmektedir.



Görsel 23: Minai Kase, Kaşan, İran, 1175-1225, Bristish Museum
 Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1914-0318-1 (19.02.2021)

Görsel 24: Minai Kase, İran, 12.yy sonu-13.yy. başı, Metropol Museum
 Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451378> (03.02.2021)

Görsel 23: Minai Kase, Kaşan, İran, 1175-1225, Bristish Museum
 Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1914-0318-1 (19.02.2021)

Minai tekniğindeki kaselerde görülen tavus kuşları cennetin simgesi olarak bilindiklerinden Büyük Selçuklu seramiklerinde sıkça tasvir edilmektedir.

2.1.3 Gerçek Üstü Figürler

İnsan ve hayvan figürleri yanında bazı gerçek üstü figürlerin sahnelendiği kaseler ve formlar görülmektedir. 12.-13. yüzyıl İran Selçuklu av sahnelerinde birçok örneklerde avcılarının etrafında bir sfenks bordürü dikkati çeker. Arada siren ve grifon motiflerine de rastlanmaktadır. Yüz tipleri insan figürlerin yüz şemasına uygun olan bu sfenkslerin hayvan görünümlü gayet stilize gövdeleri, kıvrılarak helezoni yükselen kanatları ve gövdelerindeki benekler ile tasvir edilmişlerdir. Bu av sahnelerinde müzisyen grubu da bulunmaktadır (Öney, 1967: 128).

Görsel 26, 27, 28, 29' da yer alan formlarda sfenksler buldukları sahnelerin içinde tek sıra halinde bordür şeklinde ve karşılıklı olarak uygulanmıştır. Sfenksler buldukları sahnelere uğur, büyü getiren koruyucu sembolik figürler olarak tasvir edilmiştir. Sfenks, siren, grifon gibi koruyucu, tılsımlı bekçi figürler İran Selçuklu taht sahnelerinde de tahtı bekleyen bekçiler olarak çok sık görülmektedir (Öney, 1967: 128).

İslamiyet'ten önce Türk sanatının erken devirlerinde sanat eserlerinde grifonlar sıkça tasvir edilmiştir. Tasvir edilen bu efsanevi hayvan çoğu kez kanatsız veya kanatlı bir aslanın gövdesine, bir kartalın pençeleri ve başına sahip olarak betimlenmiştir. Grifonların özelliği genellikle güçlü olan ve zafer kazanan hayvanı temsil etmesidir. Grifon genel sembolik anlamına bağlı olarak ayrıca göğü, şafağın söküşünü, güneşi temsil eden ve Gök (Yang) unsuruna işaret eden bir yaratıktır. Hikmet, ilim, irfan, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık, kuvvet ve intikam onun özelliklerindedir. O ayrıca gövdesini oluşturan hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş toplamı olarak görülür. (Çoruhlu, 2013: 24) Görsel 30'da çizgisel biçimlenmiş kuş başında gagası, aslan gövdesinde de ön ayakları kırmızı boyanmış olan Grifon resmedilmiştir. Üzerinde yer yer yıldız izlerine rastlanır (Arık 2007: 228). Görsel 31'de yer alan minai tekniğindeki atlı figürde, ejderin öldürülmesi tasvir edilmiştir.



Görsel 29: Minai tekniği kase, İran, Kaşan, 1175-1225, Sfenks, British Museum
 Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F198.13/> (19.02.2021)



Görsel 30: Minai tekniği Grifon, Konya Karatay Müzesi 12.yy sonu-13.yy başı
 Kaynak: Arık, 2007: 238



Görsel 31: Ejder figürü, 12.yy-13.yy Washington Freer Gallery
 Kaynak: Arık, 2007: 230

3.SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan eserler, Selçuklu döneminde üretilen dünyadaki çeşitli müze ve koleksiyonlarda bulunan minai tekniğindeki seramiklerdir. Bu formlardaki figürler görsel olarak insan, hayvan ve gerçek üstü figürler olarak sınıflandırılmıştır. Çalışma kapsamında her formdan belirgin örnekler yer verilerek, Selçuklularda yaygın olarak kullanılan minai tekniğindeki seramiklerin dekorlama ve üslup özellikleri bakımından benzerlik gösterdiği görülmüştür. Tipolojik olarak en çok kase ve çanakların kullanıldığı, sürahi ve maşrapaların da olduğu gözlenmiştir. Seramik ve yıldız levhalara da Anadolu Selçuklu dönemindeki eserlerde rastlanmıştır.

Minai tekniğindeki seramiklerde kullanılan özellikle kase ve çanak formları ayrıca dekorları kendi içlerinde üslup özellikleriyle sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda yapılan inceleme sonrasında ağırlıklı olarak insan figürlerinin sıklıkla uygulandığı görülmektedir. Formların kimisinde merkezde tahtta bağdaş kurarak oturan, elinde ebedi hayat suyunu ve gücü simgeleyen kadeh veya mendil tutan, çoğu kez ayakta duran ikili veya daha çok sayıda saray ileri gelenleriyle çevrelenmiştir. Kimi zaman hükümdarı çevreleyen maiyeti ve atlılar şahinlerle görülmektedir.

Hayvan figürleri daha çok insan figürlerinin yer aldığı mücadele sahnelerinde, hükümdarların taht ve av sahnelerinde, atlı avcı figürleriyle bir arada detaylı olarak işlenmiştir.

İnsan ve hayvan figürleri yanında bazı gerçek üstü figürler sahnelendiği kaseler ve formlarda gücü, uğuru ve koruyuculuğu simgelediğinden minai tekniğindeki seramiklerde sıkça bezenmiştir.

KAYNAKÇA

- ACUN, Hakkı (2007). Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ARIK, Rüçhan (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ARIK, Rüçhan – ARIK, Oluş (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler
- ÇAĞI, Çinileri, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları,
- BAKIR, Sitare T. (1999). İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BAYKARA, Tuncer (2001). Türk Kültür Tarihine Bakışlar, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- BİLGİ, Hülya (2009). Ateşin Oyunu, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- ÇEKEN, Muharrem (2008). Minai Tekniği Üzerine Bir Değerlendirme, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, No:98, 15-17 Ekim 2008, ss. 374-379.
- ÇORUHLU, Yaşar. (2013). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- DİEJİ, Abdolrahman (2007). "İran Minyatüründe Savaş Sahneleri", İstanbul. 306. S. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı doktora tezi.
- HILLENBRAND, Robert (2002). İslam Sanatı ve Mimarlığı, Çev. KAFESÇİOĞLU, Çiğdem. İstanbul: Homer Kitabevi Yayıncılık Ltd. Şti.
- KAFESOĞLU, İbrahim (1972). Selçuklu Tarihi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- NEJAD, Bedi'i Ullah Debiri (1987). Selçuklular Devrinde Kültürel Durum, Erdem Dergisi, Cilt 3, Sayı 8, ss.479-490.
- ÖNEY, Gönül – ÇOBANLI, Zehra (2007). Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (2004). "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", Sanat Tarihi Dergisi, Cilt 13, Sayı 1 Nisan 2004, ss. 61-82.
- ÖNEY, Gönül (1967). "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri" Ankara Anadolu Dergisi, Cilt 11, Sayı 11, Ocak 1967, ss.121 – 138.
- TURAN, Osman (2009). Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti, İstanbul, Ötüken Neşriyat A.Ş.

**ANADOLU MİMARİSİNDE TEPE PENCERE VE REVZEN KULLANIMI:
BOYABAT (SİNOP) LATİFE MATUK EVİ ÖRNEĞİ**
USAGE OF DORMER AND STAINED GLASS IN ANATOLIAN ARCHITECTURE:
EXAMPLE OF BOYABAT (SİNOP) LATİFE MATUK HOUSE

Tamer ASLAN

Doçent Doktor, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü
taslan@omu.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Aslıhan TURNA

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü
asturna@gmail.com (Sorumlu Yazar)

ÖZET

Tarihi evler sahip olduğumuz kültürel değerlerimizin önemli örneklerinden biridir. Bizlere geçmiş zamanlara ait yaşam alanları hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş ve uygulanmayan ancak uzun yıllar boyunca geleneksel Türk mimarisinde uygulanan tepe pencereler, özellikle kullanıldığı dönemin önemli mimari yapı elemanıdır. Bu anlamda; Latife Matuk Evi çok iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. O döneme ait geleneksel yaşamın oluşturduğu başka evlerle karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Bugüne kadar çok az örnekleri kalan yanan, yıkılan yüzlerce ev arasında Latife Matuk Evi Boyabat'ın geleneksel köy evlerinden kasaba evine geçiş mimari özelliği gösteren ilk ve tek evdir. Tarihi evler arasında bağlantıyı ortaya koyan Karadeniz'de görülen tek tepe pencere ev olma özelliği ile karşımıza çıkan bir yapıdır.

Sinop Belediyesi'nde Mimar Hülya Andaç'a ulaşılarak ev ile ilgili bilgiler ışığında, Mimar Mehmet İsmet Aykın' dan tepe pencerelerin rölemleri temin edildi. Ancak yeterli detaya ulaşılamadığı için bizzat giderek yerinde fotoğraf çekimleri, ev sahipleriyle görüşmeler ve röleve çalışmaları için gerekli detaylar alındı. Latife Matuk evinin rölemleri birebir olarak uygulandı ve çalışmaları tamamlandı. Ev hala Matuk ailesine aittir, evin sahipleri ile görüşmeler devam etmektedir.

Bu çalışma mezuniyet proje tezi araştırmalarından ortaya çıktı. Öncelikle geleneksel Türk mimarisinde çatı pencerelerinin mekan ve ışıkla ilişkisi nasıldır sorusunun cevabı aranmıştır. Sinop'un Boyabat ilçesinde tarihi dokusunu koruyan Karadeniz'de çatı pencere tek ev olan Latife Matuk Evi hakkında literatür taraması yapılmıştır. Tepe pencerelerin aslına uygun ilk örnek çalışmaları elde edilen bulgular/ bilgiler doğrultusunda tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Mimarisi, Revzen, Tepe Pencere, Latife Matuk Evi, Sinop

ABSTRACT

Historical residences are one of the most essential instances of our cultural values. They provide us with significant insights about the past.

Despite beginning to be forgotten, upper light windows have been a fundamental component of traditional Turkish architecture for many years. Latife Matuk Evi (Latife Matuk Residence), is a great example in this regard that grants us the opportunity to make comparisons between residences which used to accommodate the traditional way of living.

It is the first and only house among the ones that have been burned or fallen down that demonstrates the transition from traditional countryside housing to town housing. Latife Matuk Evi is known to be the only house in the Blacksea Region that involves upper light windows.

With the help of Architect. Hülya Andaç (Municipality of Sinop), architectural plans for the upper light windows have been received from Architect. Mehmet İsmet Aykın. However, due to the lack of details, a visit to the site has been paid in order to take photographs, interview the owners of the house, and get the details of the architectural plans to recreate them. Interviews with the Matuk family, who are the owners of the house to this day, are currently ongoing.

This study emerged from the graduation project thesis research. It has emerged from the question of the relationship between upper light windows and light in traditional Turkish architecture. The study includes literature review about Latife Matuk Evi, which is a house that is located in a protected area in Boyabat, Sinop, containing the only upper light windows in the Blacksea Region. The first sample studies of the upper light windows were completed in line with the findings/information.

Keywords: Anatolian Architecture, Stained Glass, Upper Light Windows, Latife Matuk House, Sinop

GİRİŞ

Tarihi evler sahip olduğumuz kültürel değerlerimizin önemli örneklerinden biridir. Bizlere geçmiş zamanlara ait yaşam alanları hakkında önemli bilgiler vermektedir. Uzun yıllar boyunca geleneksel Türk mimarisinde uygulanan tepe pencereleri özellikle kullanıldığı dönemde önemli mimari yapı elemanı olmuş, tepeden gelen ışık yapıların aydınlanmasını sağlayarak cam sanatının simgesi haline gelmiştir. Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş hatta uygulanmamaktadır.

Latife Matuk Evi tarihi evlere çok iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. O döneme ait geleneksel yaşamın oluşturduğu başka evlerle karşılaştırma imkânı sunmaktadır. Bugüne kadar çok az örnekleri kalan yanan, yıkılan yüzlerce ev arasında Latife Matuk Evi Boyabat'ın geleneksel Köy evlerinden kasaba evine geçiş mimari özelliği gösteren ilk ve tek Latife Matuk evidir. Tarihi evler arasında bağlantıyı ortaya koyan Karadeniz'de görülen tek tepe pencere ev olma özelliği ile karşımıza çıkan bir yapıdır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeliyle çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar, internet kaynaklar ile incelediği, tek durum çalışması olarak Sinop (Boyabat) Latife Matuk Evi örneği incelenmiş, kültürel değerlerimiz üzerinde durulmuştur.

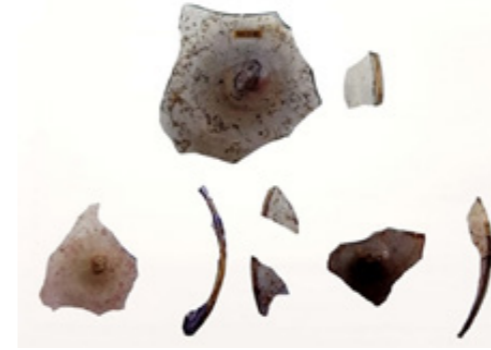
BULGULAR VE YORUM

1. Kültürel değerlerimizin korunması gerekmektedir ve bu görev tüm insanlığın görevidir.
2. Tepe pencereler Türk Mimarisinde döneminin en önemli yapı elemanları olmuş ve mimaride ışık-mekân ilişkisinin ne denli önemli olduğuna en iyi örnektir.
3. Anadolu mimarisinde cam üretimlerinin yeri ve bu üretimlerin tepe pencere (revzen) olarak günümüze ulaşan örnekleri, desen – renk ve sanat olarak kültürümüzün en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır.
4. Bu kültürel zenginliğimizin korunması ve devam ettirilmesi amacıyla ve farkındalık yaratmak amacıyla bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Türk Mimarisinde Tepe Pencereleri ve Işık - Mekan İlişkisi

"Pencere camları mimariye bağlı aydınlatma araçlarıdır. Bunlar gün ışığının pencereden girerek iç mekânın aydınlanmasına katkı sağlarken, aynı zamanda, şeffaf nitelikli mekân sınırlayıcı bir işlevde görürler. Başka bir deyişle, mekânın toz, yağmur ve rüzgâr almadan aydınlanmasını sağlarlar." ¹

"Selçuklular zamanında meydana gelen eserlerde, cami, medrese gibi binalarda kullanılan şemsiye denilen cam nev'iler kayda değerdir. Bu devir mimarisinde cam, abidevi yapılarda binaları aydınlatmaktan ziyade dekoratif bir güzellik veren fil gözü desenli, alçı pencereler kullanılmıştır. Selçuklular 'da "Revzen" denilen bu işçiliğin çok gelişmiş olduğunu, bugün ayakta duran eserlerin pencerelerindeki izlerden ve ele geçen bazı buluntularda görmekteyiz". ² (Resim 1-2)



Resim 1. Ortası Bombeli pencere Camlarına Üç Örnek (Uysal, 2013)



Resim 2. Kubat Abad'dan alçı şebekeli pencere, (Uysal, 2013)

"Anadolu Selçuklu dönemi pencere açıklıklarında "içlik" ve "dışlık" olmak üzere çift pencere düzeni vardır, bu pencere sistemi Osmanlı devrinde aynı şekilde sürdürülmüştür". ³

"Türk camcılığı İstanbul'un alınmasıyla önemli bir sürece girmiştir. Topkapı sarayının inşası ile pencere camlarının tasarımı bakımından başarılı örneklerle ulaşıldığı görülmektedir. Devlete ait mimari yapıların kalın ve sağlam duvarları büyük mekânları örtüyordu. Cam ustaları ise, tam tersine, bu duvarları delip en renkli ışıkları içeri almaya uğraşıyorlardı, bu ikilinin arasında yaşanan rekabet, 500 yıl önce Osmanlı cam sanayiini, sanatını ve sonuçta tepedeki ışığı yaratmıştı". ⁴

"Süleymaniye Camii içindeki tepe pencereleri hem düz camları ile hem de renkli camları en üst düzeydeki cam tasarım yarışının simgesi olmuştur". ⁵ (Resim 3)



Resim 3. Süleymaniye Camii'nin dev boyutlu tepe pencereleri, (© Aslıhan Turna)

"Bu pencereler, öncelikle İstanbul'da ve sonra da imparatorluğunun en uç noktalarında, yüzlerce yıl boyunca uygulanan bir cam sanatının kaynağını oluşturmuştu. Cam ve pencere ustaları küçük

¹ Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S. 118.

² Bayramoğlu F.(1996). Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri. S. 3-4.

³ Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S. 118-119

⁴ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 38-39

⁵ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 45

parçalardan oluşan bu tasarım yarışının doruğuna ulaşmışlardı. Bu yeni teknik zamanla geliştiği için bu tür pencereler, daha sonraları özenli evlerde uygulanmaya ve en sonunda tepe pencereleri bütün ülkeye yayılmaya başlandı".⁶

"1636'da Sultan IV. Murad tarafından Topkapı Sarayı'nda inşa ettirilen Revan Köşkü'nde tepe pencerelerindeki camların boyları büyümüş ve mekânı daha çok aydınlatmıştı. 1630'larda hem Avrupa hem de Osmanlı camcılığı değişim sürecine girdi".⁷ (Resim4)



Resim 4. Topkapı Sarayı'nda 1636'da yaptırılan Revan Köşkü, (Küçükerman, 2008)

17.yüzyılda Avrupa'da cam sanayii açısından çok önemli gelişmeler yaşanmış büyük boyutlu camlar üretilmeye başlanmış önceliklere göre teknik yönden daha sağlam ve geleneksel tepe pencerelerinde önemli bir değişimin başlamasını sağlamıştır. Böylece alt pencerelerde ve tepe pencerelerinde cam boyutları hem büyüdü, hem renklendi, hem de kullanımı yaygınlaştı. Bu camlarla yapılan tepe pencereleri, dönemin en özenli yapılarına sahip olan Topkapı Sarayı'nda yaygınlaşmıştı".⁸

"1800'lerde cam sanayiindeki yeniliklerin gelenek üzerinde yarattığı değişiklikler açıkça görülmeye başlamıştı. Bu küçük cam parçaları, Osmanlı cam üretimi ve gelenekleri artık Sanayii Devrimi'ne direnemeyecekti. O güne kadar alçı ve cam kullanılarak küçük camların hünerli bir biçimde bir araya getirilmesiyle yapılan tepe penceresi düzeni de ortadan kalkmaya başlayacaktı".⁹

"Düz cam günlük hayatta kullanımı yaygınlaşmaya başlamış, Sanayii Devrimi'nin gelişimini görmüş ve Osmanlı idari, askeri, ticari ve sosyo-ekonomik düzeninde yenileşme hamlelerine girişmiş olan III. Selim Osmanlı cam ustalığının da bütünüyle yeni ve çok cesur bir değişim dönemi başlattı".¹⁰ (Resim5)



Resim 5. III. Selim döneminde geleneksel pencerenin değişimi: Hatice Sultan Konağı. (Küçükerman, 2008)

⁶ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 46

⁷ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 66

⁸ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 69

⁹ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 78

¹⁰ Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 80

Aslında Sanayii Devrimi ile birlikte değişen cam işleme yönteminde geleneksel mimaride büyük boyutlu camlara geçiş, eski yarışın yönünü değiştirmiş Topkapı Sarayı'nda 500 yıl önce başlayan geleneğin Osmanlı cam sanayiini, sanatını yani tepedeki ışığın tasarımının sonuna geldiği anlaşılıyordu.

Boyabat Latife Matuk Evi ve Tepe Pencereleri

"Sit alanı içinde yer alan Latife Matuk Evi, bölgede kentin en eski tarihli evi olarak bilinmesine karşın tescilli bir yapı değildir. Bahçe içinde yer alan tepe pencereli ve açık sofalı olan bu evin plan şeması, diğer geleneksel konutların planlarından farklıdır".¹¹(Resim6)



Resim 6. Latife Matuk evinin ön cepheden görünüşü, (© Aslıhan Turna, 2021)

Boyabat'ta Geleneksel Mimaride yapılan en eski Osmanlı evi ve günümüzde hala ayakta olan Karadeniz'de görülen tek tepe pencereli ev özelliğini koruması ile önemli bir yapıya sahiptir. Latife Matuk Evinin bu güne kadar tepe pencereleri ile ilgili geniş kapsamlı bir araştırma yapılmamıştır. Evin yapıldığı dönemde geniş yüzeyli düz camlara pek rastlanmamaktadır. Evin ışık alması için küçük renkli camlar alçı ile birleştirilerek tepe pencereleri yapılmıştır.(Resim7)



Resim 7. Latife Matuk Evi tepe pencereleri, (© Aslıhan Turna, 2021)

¹¹ <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1343413>

Latife Matuk evinin varislerinden Hüseyin Matuk ile yapılan görüşmede bu tepe pencerelerinin kim tarafından yapıldığı, ustası kim, camların nerede üretildiğine dair herhangi bir bilgiye sahip olunamadı. Evin en az iki yüz yıllık olduğu, Boyabat kalesinde bulunan ormandan büyük çam ağaçları kesilerek evin yapıldığı bilgisine ulaşıldı. Köy evlerinden kasaba evine geçiş mimari özelliği gösteren ilk ve tek Latife Matuk Evi, ağacın bol olduğu bölge olduğu için ahşap ağırlıklı bir evdir. Tepe pencerelerinin bulunduğu her iki oda düzeni birbirine benzemektedir. Oda planları kareye yakın dikdörtgen şeklindedir. Her iki yaşam alanı olan odanın ikisinde yarım koni biçiminde üzeri ahşap kaplama ocak ve ocağın yanında yüklük, terak, oymalar ve dolap bulunmaktadır, üzerinde bulunan süslemeler, metallere, kulplar ilk gün yapıldığı orijinal şekliyle günümüze kadar gelmiştir.(Resim8-9-10-11)



Resim 8. Ahşap kaplama ocak,
(© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 9. Oymalar, dolap,
(© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 10. Yüklük, terak,
(© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 11. Dolap,
(© Aslıhan Turna, 2021)

Odada bulunan tepe pencerelerinin alt sıra pencerelerinde iki yana açılan ahşap kanatlar ve yukarı sürgülü geniş yüzeyli pencere camına sahiptir. Diğer tepe pencereli odada ise alt sıra penceresinde cam yoktur. Dışa açılan ahşap kanatlar ve güvenliği sağlamak için demir parmaklılar vardır.(Resim12)



Resim 12. Dışa açılan ahşap kanatlı tepe cam altı, (© Aslıhan Turna, 2021)

Her iki odanın kapısı odanın içine açılmaktadır, kapıların üzerinde bulunan süsleme metallere ve kapı kolları orijinaldir.(Resim13-14)



Resim 13. Sağdaki odanın kapısı.
(© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 14. Soldaki odanın kapısı.
(© Aslıhan Turna, 2021)

Latife Matuk evi dış sofalı plan tipine sahiptir. Eve merdivenle bu sofaya çıkılmaktadır(Resim 28), sofanın sağ tarafına sonradan eklenen bir oda ile beraber üç oda bulunmaktadır ve hepsi bu sofaya açılmaktadır. Sofanın sol tarafı ahşap kafes ile kaplanmıştır.(Resim15-16)



Resim 15. Üst kat sofaya çıkan merdiven.
(© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 16. Sofanın görünüşü.
(© Aslıhan Turna, 2021)

Latife Matuk evinin tepe pencerelerinin görselleri aşağıdadır.(Resim17-18-19-20-21-22)



Resim 17, 18, 19. Tepe Pencere (1), Detay, (© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 20, 21, 22. Tepe Pencere (2), Detay, (© Aslıhan Turna, 2021)

Latife Matuk Evi Tepe Pencere Röleve Çalışmaları

Sinop Belediyesi'nde Mimar Hülya Andaç'a ulaşılarak ev ile ilgili bilgiler ışığında, Mimar Mehmet İsmet Aykın'ın Latife Matuk Evi'nin Röleve çalışmasını yaptığı bilgisine ulaşıldı. Mimar Mehmet İsmet Aykın'dan tepe pencerelerin rölevelleri temin edildi. (Resim 23, 24) Ancak yeterli detaya ulaşılamadığı için bizzat giderek yerinde fotoğraf çekimleri, ev sahipleriyle görüşmeler yapılarak ve Röleve çalışmaları için gerekli izinler alındı detaylar netleştirildi.



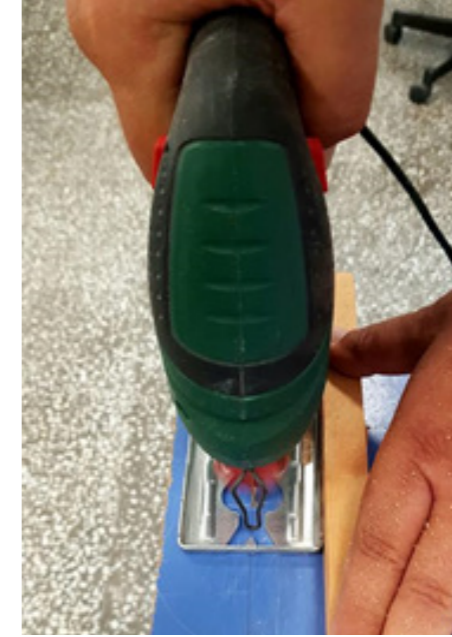
Resim 23, 24. Mimar Mehmet İsmet Aykın'dan temin edilen tepe pencerelerin rölevelleri.

Röleve çalışması için Latife Matuk Evi'nden yapılan detaylı çalışma ile tepe pencerelerinin yeniden detaylı ve ölçekli çizimi tamamlandı. (Resim 25)



Resim 25. Latife Matuk Evi Tepe Pencere (2) Röleve çalışması. Ölçek;57*45.
(© Tamer Aslan, 2021)

Kalıbın ölçülerinde ahşap çerçevesi (kasa) hazırlandı. (Resim 27)



Resim 27. Ahşap Çerçeve (Kasa), (© Aslıhan Turna, 2021)

Latife Matuk Evi Tepe Pencere Yeniden Üretim Çalışmaları

Latife Matuk Evi'nin Tepe pencerelerin aslına uygun olarak yeniden üretim çalışmaları yapıldı. Uygulama süreci verilmiştir: İlk olarak alçı vitray yapılacak desenin strafor 'da (köpük) iki tane birebir ölçüde kalıbı lazer kesim ile hazırlandı. (Resim 26)

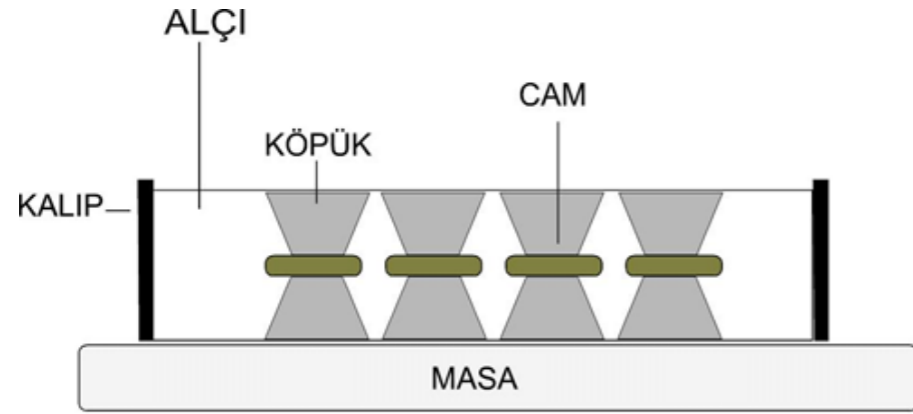
Alçı vitrayın deseni birebir ölçüde kâğıda çıkartıldı, üzerine asetat yerleştirildi, ahşap çerçeve üzerine konularak lazer kesim ile hazırlanan straforun ilk katı desen üzerinde numaralandırılmış camı olacak yerlere tutkal ile yapıştırıldı.(Resim28-29) (Resim 30, Kesit)



Resim 26. Lazer Kesim, (© Aslıhan Turna, 2021)



Resim 28,29. İlk kat desen hazırlığı, (© Aslıhan Turna, 2021)



ÇİFT TARAFLI VİTRAY KALIBI HAZIRLAMA (KESİT)

Resim 30. Kesit, (©Tamer Aslan, 2021)

Renkli vitray camları alçının içine girebilecek gibi desende görülen kalıplardan biraz daha büyük olarak cam elmas kesici ile kesildi (Resim 31) tutkallayarak kalıpların üzerine yerleştirildi, vitray camlarını tekrar tutkallayarak, üzerine ikinci kalıp olarak kullanılacak strafor yapıştırıldı. Ahşap çerçevenin etrafı alçı sızmasını diye kırmızı çamur ile sıvandığı, alçı dökülecek şekilde hazır hale getirildi.(Resim 32,33) Yaklaşık bir gün bekletildi.



Resim 31, 32, 33. Camların kesimi, camların yerleştirilmesi ve ikinci kat straforun yapıştırılması, (© Aslıhan Turna, 2021)

Tutkal ile yapıştırılan tüm parçalar alçı ile kalıbın birbirine yapışmaması ve kalıptan kolay çıkarılabilmesi için ahşap çerçevede dâhil her tarafı arap sabunu ile sabunlandı.(Resim 34-35)



Resim 34, 35. Sabunlama işlemi, (© Aslıhan Turna, 2021)

Sabun kurumadan alçı hazırlandı dikkatli şekilde yavaş yavaş kalıbın üzerine döküldü ve alçı içindeki havanın çıkması için titreşim yapıldı, döküm tamamlanınca alçının soğuması için beklendi.(Resim 36-37-38)



Resim 36, 37, 38. Alçının Hazırlanması ve Döküm işlemi, (© Aslıhan Turna, 2021)

Alçı soğuyunca önce ahşap kalıp söküldü, alçının kırılma ihtimaline karşılık titiz ve dikkatli bir şekilde vitray camının üzerindeki straforlar çıkartıldı.(Resim 39, 40-41-42-43)



Resim 39, 40, 41, 42, 43. Kalıp Söküm işlemi, (© Aslıhan Turna, 2021)

Alçı pencere tam kurumadan modelaj kalemleri keskin maket ve sivri uçlu bıçaklar ile rötuş işlemleri yapıldı.(Resim44-45)



Resim 44, 45. Rötuş işlemi, (© Aslıhan Turna, 2021)

İyice kuruyan alçı kalından inceye doğru zımparalanarak pürüzsüzleştirildi ve en son vitray camlarında kalan tutkal kalıntıları su, fırça, temiz bez yardımı ile temizlik yapılarak işlem tamamlandı.(Resim 46-47)



Resim 46, 47. Temizlik ve Zımpara işlemi, (© Aslıhan Turna, 2021)

Alçı vitrayın bitmiş ön ve arka son şekli.(Resim48-49)

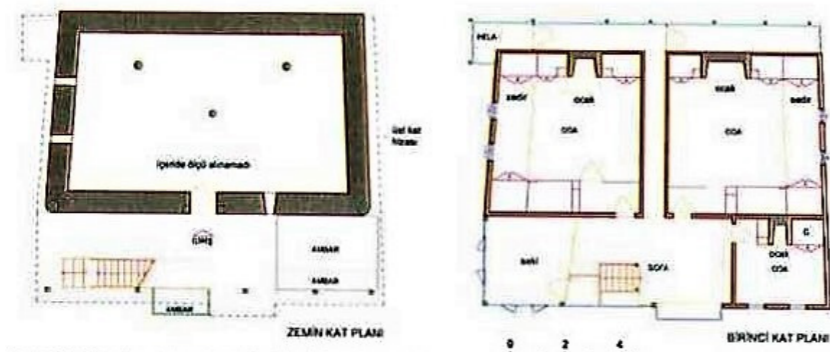


Resim 48, 49. Vitray Ön ve Arka Cepheleri, (© Aslıhan Turna, 2021)

Latife Matuk Evi Boyabat (Sinop) Parsel Konum ve Kat Planı



Resim 50. Latife Batuk Evi Parsel Konum, Mimar Hülya Andaç, Sinop



Resim 51. Latife Batuk Evi Kat Planı, (Seçkin, vd., 2002)

SONUÇ

Geleneksel Türk mimarisinde önemli bir yere sahip olan tepe pencereleri, cam ustalarının duvarları delip en renkli ışıklarla yapıları aydınlık sağlamışlardır. Sanayii Devrimi ile birlikte değişen cam işleme yönteminde geleneksel mimaride büyük boyutlu camlara geçiş, İstanbul'un alınması ile Topkapı Sarayı'nda başlayan geleneğin Osmanlı cam sanayiini, sanatını yani tepedeki ışığın tasarımının sonunu getirmiştir.

1800'lü yılların sonuna doğru yapıldığı düşünülen Latife Matuk Evi ve tepe pencereleri bu çalışma kapsamında incelenmiş Karadeniz'de tek tepe pencere ev olma özelliği ile en kısa zamanda koruma altına alınması ve geleneksel dokuda restorasyonu yapılarak mimari kimliğinin korunması gereken bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S. 118.
- Bayramoğlu F.(1996). Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri. S. 3-4.
- Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S. 118-119
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam, S. 38-39
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 45
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 46
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 66
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 69
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 78
- Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 80
- SEÇKİN, N., ERDEM, A., ÖZAKIN, R., (2003) "Sinop-Boyabat Kentsel Dönüşüm Mimarlık Envanter Raporu 2002 Yılı Çalışması", TÜBA Kültür Envanteri Dergisi 1 90-105. lev 1-18

Görsel kaynakça

- Resim1 Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S.119
- Resim2 Uysal Z.(2013). Kubat-Abat Sarayında Selçuklu Cam Sanatı. S.119
- Resim3 Aslıhan Turna Arşivi.
- Resim4 Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 67
- Resim5 Prof. Küçükerman E.(2008) Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam S. 87
- Resim 6,7,8,9,10,11,12,13,14,1,16,17,18,19,20,21,22,; Aslıhan Turna Arşivi.
- Resim 23,24; Mimar Mehmet İsmet Aykın Arşivi.
- Resim 26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49; Aslıhan Turna Arşivi.
- Resim50. Mimar Hülya Andaç Arşivi.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FOTOGERÇEKÇİLİK PHOTOREALISTIC IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

Oya AŞAN YÜKSEL

Doç., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
oya.asan@dpu.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Buse TINMAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı
tnmz.bse.2014@gmail.com

ÖZET

Fotoğraf makinesi ve fotoğrafın icadıyla birlikte, fotoğraf alanının sanatla ilişkilendirilmesi resim alanında ve diğer sanat dallarında tartışmalara sebep olsa da zamanla birbirini tamamlayan iki disiplin haline gelmiştir. Bahsi geçen bu alanların birbirlerine olan etkileri Fotogerçekçilik (Fotorealizm) gibi akımların doğuşuna ve gelişimine katkı sağlamıştır. Plastik sanatlarda Fotorealizm, nesne ve objelerin birebir, gerçekçi bir biçimde taklit edilmesini ifade etmektedir. Ancak bu taklit sonucunda ortaya çıkan sanat pratiklerinde fotografik detaylar göze çarpmaktadır. Bu detaylar çıplak göz ile algılanamayacak ışık gölge oyunlarının, objektifin geniş pozlama aralığı ve bakış açısı ile ölümsüzleştirdiği ayrıntılardır. Kısaca fotogerçekçi sanat pratiklerinde, objektifin yakaladığı detaylara sıklıkla rastlanmaktadır.

Fotorealizm, süperrealizm, hiperrealizm, hipergerçekçilik, gibi farklı isimlerle de literatürde yer alan Fotogerçekçilik, ilk olarak resim sanatında kendini göstermeye başlamış olmakla beraber zamanla diğer sanat dallarını da etkisi altına almıştır. Seramik malzemenin kendine özgü plastik yapısı ve geniş teknik olanakları seramik alanında hiperrealistik pratiklerin yapılmasına olanak sağlamıştır.

Yapılan söz konusu çalışma kapsamında Fotogerçekçiliğin sanat alanındaki yeri incelenerek, bu akımın etkileri farklı alanlardaki üretimler ve sanatçılar üzerinden değerlendirilerek yorumlanmıştır. Yapılan bu incelemeler ışığında bahsi geçen akımın seramik alanı ile olan yakın ilişkisi, çağdaş seramik eserler ve sanatçılar özelinde biçimsel, kavramsal ve teknik olanaklar kapsamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Fotoğraf makinesi, Fotogerçekçilik, Fotorealizm, Çağdaş seramik sanatı.

ABSTRACT

With the invention of the camera and photography, although the association of photography with art caused controversy in the art of painting and other branches of art, it has become two disciplines that complement each other over time. The effects of these fields on each other contributed to the birth and development of movements such as Photorealism. Photorealism in plastic arts refers to the exact and realistic imitation of objects and objects. However, photographic details stand out in the art practices that emerged as a result of this imitation. These details are the details immortalized by the play of light and shadow that cannot be perceived with the naked eye, with the wide exposure range and viewing angle of the lens. In short, in photorealistic art practices, the details captured by the lens often stand out.

Photorealism, which is included in the literature with different names such as photorealism, superrealism, hyperrealism, hyperreality, started to show itself in the art of painting, but over time it has also influenced other branches of art. The unique plastic structure and wide technical possibilities of ceramic material have enabled hyperrealistic practices in the field of ceramics.

Within the scope of this study, the place of Photorealism in the field of art was examined and the effects of this movement were interpreted by evaluating the productions and artists in different fields. In the light of these examinations, the close relationship of the aforementioned movement with the field of ceramics has been examined within the scope of formal, conceptual and technical possibilities in terms of contemporary ceramic works and artists.

Keywords: Photography, Camera, Photorealism, Photorealism, Contemporary Ceramic Art.

GİRİŞ

19.yüzyılda fotoğrafın icadının toplumsal ve sosyal yaşama olan etkisi, sanat alanını da etkileyerek yeni sanat hareketlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan Fotogerçekçilik akımı fotoğraf makinesinin icadı ile sıkı bir bağ kurmuştur. Bahsi geçen akımın ilk örnekleri Amerika'da ortaya çıkmış, sonraları ise tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 1970'lerde ise Fotogerçekçilik akımının her alanda görünürlüğü artmıştır. Fotoğraftan yararlanılarak üretilen pratiklerde günlük hayata dair konuların, objelerin tüm ayrıntıları ile esere aktarılması bu akımın odak noktasını oluşturmuştur.

Fotogerçekçilik akımı; fotorealizm, süperrealizm, hiperrealizm, hipergerçekçilik gibi farklı isimlerle de anılmaktadır. Ancak Realizm ve Fotorealizm birbiri ile olan sıkı ilişkilerine karşın, aralarında bazı farkları da barındırmaktadır. Bu sebeple özellikle fotorealizm akımı ile yakın ilişki içerisinde olan çalışmalarda objektife takılan ışık detayları dikkat çekicidir.

Sanayi Devrim'i ile birlikte üretimin kolaylaşması üretilen sanat pratiklerinin özgünlüğünü kaybetmesi sonucunu doğurmuştur. Bu durum seramik alanında da tartışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. 1850'lerde İngiltere'de ortaya çıkan Arts & Crafts hareketinin getirileri doğrultusunda seramik sanatı, plastik sanatlar arasında sayılmaya başlamıştır. Bu durum teknolojinin de hızla gelişmesi sonucunda seramik malzemenin sınırlarının zorlanması gerçeği ile birlikte düşünsel bir süreçle üretim pratiklerinin yapılmasına zemin hazırlamıştır. Çağdaş seramik sanatında Fotogerçekçi sanat anlayışı ise yukarıda bahsi geçen anlatımlar doğrultusunda objelerin birebir, gerçekçi biçimde taklit edilmesini ifade etmektedir. Fotogerçekçilik akımının seramik sanatında da etkisini göstermesi ile seramik malzemenin geniş kullanım olanakları sanatçılara farklı yöntem ve teknikler kullanarak gerçekçi sanat üretimleri yapmalarına olanak sağlamıştır.

ARAŞTIRMALAR VE BULGULAR

Bu çalışma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Kaynak içeriği makale, kitap ve internet kaynaklarından oluşmaktadır. Araştırma teorik anlamda ayrıntılı bir çalışma olmasının yanında sanat pratiklerinin çözümlenmesi ve bahsi geçen akım çerçevesinde sanat eserlerinin değerlendirilmesini de kapsamaktadır. Çalışma kapsamında ulaşılan bulgular izleyen kısımda detaylı olarak açıklanmıştır.

1. FOTOĞRAF MAKİNESİ VE FOTOĞRAF

Rönesans hareketinin başlamasıyla birlikte bilim ve sanatta birçok buluş gerçekleşmiştir. Rönesans aydınlarının yenilikçi bakış açıları mimari, sanat, bilim ve müzik gibi alanları da yakından etkilemiştir. Fotoğraf makinesi ve fotoğraf buluşu da bu yenilikçi bakış açılarının birer sonucu olmuştur.

Bugünkü fotoğraf makinesinin çalışma prensibini oluşturan, Camera Obscura, fotoğraf makinesinin atası olarak bilinmektedir. Camera Obscura tekniği ile elde edilen görüntünün bir yüzeyde sabitlenebilmesi ise Joseph Nicéphore Niépce'nin çalışmaları ile mümkün olmuştur. İlk fotoğraf makinesi ise 1839'da Louis Daguerre tarafından icat edilmiştir (İlkyaz ve Şahin, 2014, s. 162).



Görsel 1: Camera obscura modeli

"Photographie" sözcüğünün ilk kez Alman astronomu Madler tarafından kullanıldığı kabul edilmektedir. Madler'in 1839'da "Vossische Zeitung" dergisinde yayınlanan yazısında kullanılan sözcük, eski Yunan diline uygun olarak "fos, fotos" (ışık) ile "grafe" (yazı) kelimelerinin birleştirilmesi sonucu türetilmiştir (Aydın, 2009, s. 41). Yapılan tanımlamalardan özetle fotoğraf; ışıkla yazı yazma, nesnelerin kâğıda aktarımı ve anı yakalama şeklinde tanımlanmıştır.

Fotoğrafın icadına giden yolda ilk çalışmaları yapanlardan biri de İngiliz porselen yapımcısı Thomas Wedgwood'dur. Desenleri hazırlamak için Camera Obscura'yı kullanan Wedgwood, gümüş nitratla duyarlanmış yüzeylerde optik görüntüyü kalıcı hale getirme çalışmalarıyla tanınmıştır. Sanatçı 1802'de bu çalışmalarını yayınlayan arkadaşı kimyacı Humphry Davy ile birlikte gümüş nitrat ya da klorürle duyarlaştırılmış kâğıt ve deri üstüne yaprak, böcek gibi cisimler koyup ışıklandırarak kopyalar elde etmiştir. (Özendeş, 2000: Çakmakçı'dan 2007, s.10).

Fotoğrafla ilgili diğer önemli bir gelişme de renkli fotoğrafın bulunması olmuştur. 1930'lara kadar doğal renklere bir fotoğraf elde etmek mümkün olmamıştır. Bu döneme kadar fotoğrafçılar eğer talep gelirse fotoğrafları elle boyamışlardır. 1935 yılında Kodak ilk başarılı renkli filmi üretmiştir. Ve böylelikle modern fotoğraf teknolojisinin temelleri atılmıştır (İlkyaz ve Şahin, 2014, s. 163). Fotoğraflar belgeleme, arşiv ve kaynak oluşturma özellikleri ile sanatla iç içe geçerek etkileşimli bir iletişim aracı haline gelmiştir.



Görsel 2: William Fox Talbot, 1853, fotoğraf

Öyle ki; 19. yüzyılda figürün terk edilmesindeki en önemli etken olan fotoğraf, 20. yüzyılda tekrar figüre dönüş anlamında Fotorealizm gibi aksi bir hareketin yolunu açmıştır. Bu anlamda, içinde bulunduğumuz kaotik yapıyı anlayabilmemiz için fotoğrafın görsel algılama ve sanat dünyamızda hangi süreçlerle ne gibi değişimlere neden olduğunu bilmemiz oldukça önemlidir. (Aydın, 2009, s. 4)

Yaşanılan teknolojik gelişmeler ışığında fotoğraf gerçeklik algısını şüpheye düşürmeyecek bir gerçeklik olarak tanımlanmıştır. Bu durum birebir aynısını yapma ve taklit etme prensibine dayanan Hiperrealizm, Fotorealizm olarak adlandırılan sanat akımlarının ortaya çıkarak geliştiği gerçeğine de vurgu yapmıştır.

2. FOTOGERÇEKÇİLİK VE SANATTAKİ YERİ

Fotogerçekçilik 20. yüzyılın ortasında Amerika'da kendini gösteren, fotoğraf gerçekliğine ve algısına en yakın olarak adlandırılabilir bir akımdır. Buradan hareketle Fotogerçekçilik, Pop Art'ın içinde şekillenip fotoğrafın ayrıntılarını ve detaylarını odak noktası yapan temel unsurları içeren bir akımdır. Fotogerçekçilik bir anlamda sanatçının kişisel bakış açısını objektifin yakaladığı ayrıntılarla sentezleyerek oluşturduğu üretilere dayanmaktadır.

Pop art akımı aslında Fotorealizm akımını doğurmuştur. Temel çıkış noktası kamera ve onun sanat içinde oluşturduğu temsillerdir. Konu olarak seçilen güncel ve sıradan anlar fotoğraf makinesinin ölümsüzleştirdiği görüntülerle farklı gerçekliklere dönüşür. Çıplak göz ile algılanamayan detaylar fotoğraf makinesinin yardımı ile sanat üretimine aktarılarak görünenin farklı kimlikte tekrarları yaratılmaktadır.

Fotogerçekçilik (Fotorealizm); Hiperrealizm, Keskin Odak Gerçekçiliği gibi farklı isimlerle anılmıştır. Hiperrealizm terimini ilk defa Isy Brachot tarafından kullanılmıştır. Brachot, "Hyperrealism" sözcüğüne 1973'te Brüksel'deki Isy Brachot Galerisi'nde düzenlenen serginin kataloğunun başlığında yer vermiştir. "Fotorealizm" terimini ilk kez kullanan ise Louis K. Meisel olduğu bilinmektedir. (Gümülcine, 2013, 22)

Fotogerçekçilikten önceki akım olan Pop Art'a bir tepki olarak şekillenmiş olduğu ifade edilse de aralarındaki farklar dışında ortak noktalarının bulunduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Pop Art'a kadar özellikle Fotogerçekçiliğin en etkin şekilde kendini hissettirdiği ABD'de Soyut Dışavurumculuk eğilimlerini benimseyen sanat oluşumlarının pop ifadelerle birlikte, gerçekçi ve figüratif unsurları benimsediği görülmektedir. (İskender 1988, Aktaran: Aydın, 2009,121)



Görsel 3: Coca Cola Şişeleri", 1962 Andy Warhol

Önceki dönemlerden farklı olarak Pop Art içerisinde, baskı teknikleri ve fotoğrafik belgeye verilen önem, modernizmin aşamalı olarak engellediği figüre dönüşü hızlandıran etkenler arasında sayılabilir. Pop Art içerisinde de Warhol, Lichtensteins gibi birçok sanatçı fotoğrafik figür ve nesnelere faydalanmış olsalar da bu kullanım en ileri şeklini Fotorealizm'de almıştır (Aydın, 2009, s. 120).

Fotogerçekçiliğin ilk örnekleri 1969 yılında galerilerde görülmeye başlanmıştır. 1970'te 22 Realist sanatçıyı tanıtmak için New York'taki Whitney Museum of American Art galerisinde "22 Realist" adı altında ilk Fotorealist sergi düzenlenmiştir. Fotorealizm, 1972 yılında Sidney Janis galerisinde düzenlenen "Sharp Focus Realizm" (Keskin Odak Gerçekçiliği) sergisi adı altında da devam etmiştir (Gümülcine, 2013, 20-21).



Görsel 4: "22 Realist" sergisinin katalog kapağı.



Görsel 5: "Sharp Focus Realism" sergisinin katalog kapağı

İlk Fotogerçekçi sanatçıları belirlemek kolay değildir, ama yeni bir üslubun doğmasını sağlayan en önemli kararların Malcom Morley tarafından alındığını öne sürmek yanlış olmaz. Morley 1965'ten başlayarak turizm afişleri, kartpostallar, takvim görüntüleri, beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla oldukları gibi, hiçbir öznellik katmadan elle büyüterek tuvale aktararak çalışmalarını tamamladığı bilinmektedir (Çakmakçı, 2007, s. 126).



Görsel 6: "At Yarışı", 1970, Malcom Morley

Pop Sanatta tüketimin ön planda olması gerçeği sanat alanını yakından etkilerken fotogerçekçi üretimlerde birincil husus teşkil eden modern kent olgusu ve sosyal mekan imgeleri bu akımda kentsel özelliklerin ön planda olduğu üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Fotogerçekçi sanatçının geliştiği yer ve akımın temellerini oluşturan sebepler doğal olarak köy değil kenttir. Sanatçıların kentlerde yaşaması ve kendi çevrelerinden etkilenmeleri ve söyleyeceklerinin de bu çevre ile ilgili olmaması doğal bir durumdur. James Doolin, Rey Milici, Anthony Brunelli de kent ve şehir görünümüleriyle bilinen fotogerçekçilerden bazılarıdır (Çakmakçı, 2007, s. 122).



Görsel 7: Binghampton Haberi", 1996, Anthony Brunelli (Yağlıboya)

Fotorealizm akımında resmedilecek kompozisyon, oran orantı ve matematiksel hesaplamalar yapılmadan klasik realizm akımından farklı olarak, kompozisyonun fotoğraftan tuvale birebir ölçüde aktarımı yapılarak resmedilir. Fotoğrafın tuval üzerine projeksiyon cihazı aracılığıyla yansıtılmaları ile aynı çizgiler üzerinden resim detaylandırılmaktadır. Yaşamın içinden kareler ve portreler herhangi bir anlam kaygısı gütmeden kompozisyonlar içinde kullanılmaktadır (Doğan, 2019, s.5)

Fotogerçekçi çalışmalarda gündelik hayattan kareler, birebir esere aktarılırken yorum tamamen yansız olarak izleyiciye bırakılmaktadır. Bu tarafsızlık, görünen gerçeğin olanca çıplaklığıyla herhangi bir metafor içermeksizin izleyiciye sunulmuş bir deneyim alanı yaratması gerçeğine de dikkat çekmektedir.

3. SERAMİK SANATINDA FOTOGERÇEKÇİLİK

Sanayi Devrim'i ile birlikte teknolojinin sunduğu imkânlar üretimin kolaylaşması sağlamıştır. Ancak seramik malzemenin geniş olanakları sayesinde alışlagelmiş sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Bu durum üretimde özgünlük problemini de beraberinde getirmiş ve bazı tartışmalara yol açmıştır. Ancak üretim pratiklerine düşünsel bir sürecinde dahil olması seramik alanında farklı üretimlerin yapılmasına zemin hazırlamıştır. Fotogerçekçi yaklaşım; gerçekçi detayların üretilen sanat pratiği üzerinde, dış görünüş ve görsel gerçekçi betimlenmelere dayalı bir akımdır. Fotoğraf makinesinin önemli bir rol oynadığı bu akım seramik alanı ile kuvvetli etkileşim halindedir.

Fotogerçeklik yaklaşımda herhangi bir nesnenin aynısının seramik malzeme ile üretilmesinde sanatçılar farklı yöntem ve yaklaşımlar kullanmaktadırlar. Bir nesneyi aslının aynısı olarak seramik malzemeden üretmek ve bunu gerçeğine en yakın hali ile ortaya koymak, o eserin fotogerçekçi olduğunun tespitidir. Seramikten yapılan fotogerçekçi çalışmanın gerçekçiliği, genellikle izleyicinin bir göz yanılması yaşamasına sebep olmaktadır. Eserin gerçeklik vurgusu ve izleyiciyi gerçek nesne ile eser arasındaki yanılısamaya yönlendirmesi, heykel ve seramik alanlarında Trompe l'oeil kavramı ile tanımlanmaktadır. (Doğan, 2019, s. 26)

Seramik sanatı için en önemli gelişmelerden biri de 6 Ocak 1972 tarihinde, Sidney Janis galeride "Sharp Focus Realism" yani "Keskin Odak Gerçekliği" isimli sergi olmuştur. Aralarında seramik sanatçısı Marilyn Levine'in de bulunduğu 28 sanatçının katıldığı sergide hiperrealist eserler sergilenmiştir. Seramik sanatı içinde yer alan ilk hiperrealist eser için izleyenler; "Fotorealizm'in üç boyutlu eşdeğeri" yorumunu yapmışlardır (Gökdoğan, 2020, s. 12-13).

Fotogerçekçilikle sıkı bir etkileşim içerisinde olan Trompe l'oeil, izleyici için şaşırtıcı bir deneyimdir. Göz yanılması üzerine kurulu olan bu akım izleyiciyi gerçeklik ile imitasyon arasında bir ayrım yapmaya davet eder. Seramik malzemenin kendine has özellikleri ve teknik yeterlilikleri bu akım kapsamında seramik alanında farklı üslup ve tarzlarda birçok üretimin yapılmasına olanak sağlar. Sanat üretimlerinde hiperrealizm akımını çalışmalarında kullanarak üretimler yapan Türk ve yabancı birçok sanatçı olduğu, yapılan çalışmalar sonucunda saptanmıştır. Bu sebeple çalışmada farklı üsluba sahip ve farklı teknikler kullanan sanatçılar seçilerek eserleri analiz edilmiştir.

Ayşe Kurşuncu'nun 2012 yılında üretmiş olduğu 'Saklı serisi' kamusal alanda kurgulanmış üretimlerden oluşmaktadır. Bu seri sanatçı tarafından İstanbul'da belirlenmiş kamu alanlarına gizlenmiş, gündelik nesnelere izleyici ile olan etkileşimini konu almaktadır. Birebir ölçü ve görünümde üretilen gündelik nesnelere mekana uyum sağlayarak kentle bütünleşmiştir. Ayşe Kurşuncu'nun Saklı Serisinde yer alan çalışması için sanatçı;

"Tabela ve Boru" çalışması Tophane, Lüleci Hendek Caddesi'nden Galata'ya çıkarken sol cephede kalan yüksek bir duvara yerleştirilmiştir. Caddenin 90 derecelik bir açıyla sağa döndüğü bir noktada bulunan duvar, caddeyi iki yönden de kullananların görebileceği bir konumdadır. Kaldırımın oldukça geniş olduğu bu nokta, sokağın diğer yapıları ve birimlerinden kopuk durmaktadır. Duvarda bulunan tabela ve borular bu kopuklukla beraber garip bir işlevsizlik ve terk edilmişlik hissi vermektedir. "Tabela ve Boru" bu zamansız nesnelerin yanına yerleştirilmiştir. Metalik sır kullanılan çalışmanın boru parçası muhtemelen gerçek metal zannedildiği için 1 ay içinde sökülüştür. Kalan parçanın üzerine 2 ay sonra sprey boyayla bir paraf uygulanmış ve düz beyaz üretilmiş tabela, tam olarak işlevini kazanmıştır. İki ayrı kişinin beraber üretimiyle tamamlanan çalışma katmanlılığına bir örnektir. (Kurşuncu, 2015, s.89) şeklinde açıklamaktadır.



Görsel 8: Saklı Serisi, "Tabela ve Boru" 2012

Sanatçının "Beyaz Izgara" isimli bir başka çalışması yine kamusal alanda yer almaktadır. "Alçakdam Sokağı'nda bir köşe binanın dış yüzeyine yerleştirilmiş ve bir yıl boyunca zarar görmeden yerinde kalmıştır. Birinci yılında küçük bir bölümü kırılan çalışma, serinin en uzun süre sağlam kalan parçasıdır. Parça tasarlanırken binanın çevresindeki diğer elemanlarla benzerlik kurulmuştur: demir korkuluk ve paslı, beyaz boyalı kutu. Bu elemanlarla kurulan benzerlik birebir kopyalama değil aynı malzeme ve form etkilerinin kullanılıp yeni nesnelere, yeni fonksiyonlar oluşturulmasıdır. Bu benzerlikler, parçaların mekâna uyum sağlayarak kentin nesnelere dönüşmesine imkân vermiştir." (Kurşuncu, 2015, s.91)



Görsel 9: Saklı Serisi, "Beyaz Izgara" 2012

Seramik sanatında Trompe l'oeil ya da süperrealizmin en önemli temsilcilerinden biri de David Furman'dır. David Furman özellikle atölye malzemelerini ve gündelik nesnelere rasgele, oldukları yerde bir fotoğrafı çekilmişçesine kompozit eder. Seramikte Süperrealizm, David Furman'ın bir dizi

seramik atölye aletlerini yeniden üretmesiyle sürrealist bir dönüşüm yaşar. Furman, döküm süngerleri, şırıngaları ve ahşap araçları, panolar üzerinde kompozit eder. Plaka açmakta kullanılan merdanenin eğlenceli bir yorumu "Karşı Konulmaz Güç ya da Hareketsiz Nesne" isimli çalışmada bir oklava diğerini ezerken gösterilir. 1979'da Furman ve Ed Forde birlikte gerçekleştirdikleri duvar resimlerinde kalemler, silgiler ve boya fırçalarını kompozit ederler. Bu çalışmada bahsi geçen nesnelere üretirken kullandıkları kalıpları da çalışmaya dâhil ederler (Aslan, 2011, s. 49).



Görsel 10: Trompe L'oeil Garage Tools



Görsel 11: AMOCA II

İtalyan seramik sanatçısı Giorgio Di Palma işlerinde gündelik hayatta kullanılan nesnelere ve hayvanları konu almaktadır. Sanatçı Giorgio, seramik üretimlerinde aynı fotoğraf makinesinin yapmış olduğu gibi anları ölümsüzleştirmektedir. (http1) Di Palma günlük yaşamın hızlı temposunda modern insanın görmezden geldiği ve her gün kaybolan duyguları, ürettiği eserler ile ortaya koymaktadır.



Görsel 12: "Coni Gelato", 2013



Görsel 13: Cameras", 2014-2018.

Kanadalı seramik sanatçısı Marilyn Levin'in çalışmaları, deri etkisini birebir vurguladığı çantaların, ceketlerin ve botların yer aldığı deri objelerdir. Sanatçının üretimleri sadece birebir çok iyi taklit edilmiş objelerden ibaret değildir. Çalışmaların ince ayrıntıları yaşanmışlığa ve bu nesnelerin kimliklerine dair bir takım ipuçları barındırmaktadır. Bu durum aidiyet hissine de bir gönderme yapmaktadır.



Görsel 14: Two-Tone Bag, 1974



Görsel 15: "Maki's Boots", Seramik, 1974

Çağdaş seramik dünyasında Richard Shaw, trompe-l'oeil heykelinin usta bir temsilcisidir. Yaptığı kusursuz döküm porselen objeler sır üstü transfer çıkartmalarla farklı kimliklere dönüşmektedir. (http:2) Sanatçı çalışmalarında seçmiş olduğu günlük kullanım nesnelerini, kendi kişisel deneyim ve anıları ile harmanlayarak seramik malzemenin geniş üretim olanaklarını kullanmaktadır.



Görsel 16: Still Life Beach Collection and Butterfly



Görsel 17: Cigaretts Box with Teapot

Victor Spinski, yaptığı çalışmalarında ünlü bir seramik merkezi olan Yixing'den ve bu bölgedeki sanatçılarından etkilenmiştir. Sanatçı üretimleri birebir taklit edilmiş gündelik nesnelerin kompozisyonlarından oluşmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi şaşırtıcı bir biçimde birebir taklit etmiş olduğu bardak, boya kutusu, çöp tenekesi gibi nesnelere yorumlamaya davet etmektedir.(http3)



Görsel 18: Super Bowl, 2003



Görsel 19: Cake On the Plate, 2003

SONUÇ

Fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte yaşanan gelişmeler gündelik hayatı ve sanat alanını sarsıcı şekilde etkilemiştir. Fotogerçeklik akımı ise; objektifin yakaladığı detayları sanat pratiklerine yansıtma gerçeğine yaptığı vurgu yapması sebebi ile fotoğraf makinesi ile sıkı bir etkileşim alanı yaratmıştır. 20. yüzyılda Amerika'da başlamış olan bu akım, zamanla Avrupa'ya yayılmış ve tüm sanat alanlarında etkisini göstermiştir. İlk olarak resim alanını yakından etkileyen söz konusu akım fotoğrafa çok yakın üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Resim alanından sonra farklı alanlarla da kuvvetli bir birliktelik kurarak ve seramik malzemenin geniş teknik olanakları sayesinde nesnelerin gerçeğine en yakını üretimlerin yapılmasına olanak sağlamıştır. Foto-gerçekçi ressamların çıkış noktalarını oluşturan konular popüler kültürü, şehir imgelerini bazen de natüremort görüntüleri kapsadığı

görülmektedir. Resim alanında konu olan bu imgelerin seramik alanını da doğrudan etkilediği ve analiz edilen çalışmalarda da benzer konuların işlendiği gözlemlenmiştir. Seramik malzemenin geniş teknik olanaklarının gerçekçi bir üretime olan katkısı bahsi geçen akım kapsamında birçok seramik sanatçısına ilham olmuştur.

KAYNAKÇA

- Aslan, P. Ş. (2011). 5.Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu. Çağdaş Seramik Sanatın (Aslan, 2011)da Gündelik Nesnelere, (s. 48). Eskişehir.
- Aydın, Ö. (2009), Fotorealizm ve Türkiye'deki Etkileri. (YL Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Çakmakçı, M. (2007), Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik. (Yayınlanmamış YL Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Doğan, F. (2019). Hiperrealizmin Seramik Sanatına Yansımaları. (Yayınlanmamış YL Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya
- Gökdoğan, G. (2020). Marilyn Levine ve Hiperrealist Heykelleri. Journal of Arts, 3(1), 11-18
- Gümülince, A. (2013), Aırbrush Tekniği ve Fotorealizm'de Kullanımı. (Yayınlanmamış YL Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler, Edirne
- İlkyaz, A., ve Şahin, D. (2014). Fotoğrafın sanat serüveni. İdil Sanat Dergisi, 3(14), 159-172.
- Kurşuncu, A.(2015), Çağdaş Seramik Sanatında Alternatif Bir Mekan Önerisi Olarak Sokak.(Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İnternet kaynakları

- http 1 <http://www.richardshawart.com>
- http 2 <http://giorgiodipalma.com>
- http 3 <https://www.theclaystudio.org/exhibitions/victor-spinski-retrospective>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://www.widewalls.ch/magazine/making-camera-obscure-history-vermeer>
- Görsel 2 : (İlkyaz ve Şahin, 2014 s. 163)
- Görsel 3: (Çakmakçı, 2007, s. 121)
- Görsel 4: (Gümülince, 2013, s. 20)
- Görsel 5: (Gümülince, 2013 s. 21).
- Görsel 6: (Çakmakçı, 2007, s. 11)
- Görsel 7: (Çakmakçı, 2007, s. 123)
- Görsel 8: (Doğan, 2019, s.10)
- Görsel 9: (Kurşuncu, 2015, s.90)
- Görsel 10: (Kurşuncu, 2015, s.92)
- Görsel 11: http://davidfurmanart.com/teapots_pgs/df26b.html
- Görsel 12: <http://davidfurmanart.com/paintbrush-pgs/AMOCA%20II.html>
- Görsel 13: [http://giorgiodipalma.com/portfolio/objects-2/#lightbox\[group-2454\]/8/](http://giorgiodipalma.com/portfolio/objects-2/#lightbox[group-2454]/8/)
- Görsel 14: [http://giorgiodipalma.com/portfolio/cibo/#lightbox\[group-5142\]/13/](http://giorgiodipalma.com/portfolio/cibo/#lightbox[group-5142]/13/)
- Görsel 15: (Gökdoğan, 2020, s.14)
- Görsel 16: (Gökdoğan, 2020, s.15)
- Görsel 17: (Doğan, 2019, s. 43)
- Görsel 18: (Doğan, 2019, s. 44)
- Görsel 19: (Doğan, 2019, s. 39)
- Görsel 20: (Doğan, 2019, s. 40)

SİNOP BÖLGESİ BALATLAR KİLİSESİ KAZILARI VE ANTİK CAM BULGULAR BALATLAR CHURCH EXCAVATIONS AND ANCIENT GLASS FINDINGS IN SİNOP REGION

Tamer ASLAN

Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü
taslan@omu.edu.tr

Derya AYDIN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü
derya.hulya@gmail.com

ÖZET

Coğrafi konumu nedeniyle her yönden gelen farklı medeniyetlerin geçiş güzergâhı veya yerleşim yeri olan Anadolu, aynı zamanda deniz ticaretinin önemli liman kentleriyle de çok farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Anadolu üzerindeki bu çok kültürlü farklı medeniyetlerin izlerine Sinop İlinde de oldukça fazla rastlanır.

Pontus Krallığı döneminde başkent olan Sinop (Sinope), antik çağda Karadeniz'in en önemli liman kentidir. Bu önemini Miletlilerden başlayarak Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu hâkimiyeti dönemlerinde de sürdürmüştür.

Antik çağda camın keşfi ve üretimindeki teknolojik gelişmelerin izleri bu dönemlere kadar uzanmaktadır. Üretimdeki teknik zorluklar gündelik hayata girmesini geciktirmiştir. Suriye' de piponun icadı ve Roma dönemi cam üfleme tekniğinin gelişmesi, cam üretimleri kolaylaştırmış ve güncel hayata girmesini sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu' da cam üretimleri oldukça gelişmiş ve günümüze kadar gelen sürecin başlangıcını oluşturmuştur.

Çok zengin arkeolojik eserlere sahip olan Sinop Müzesi bünyesinde sergilenen cam eserler araştırmamızın ana konusunu oluşturmaktadır. Bu amaçla Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve Sinop Müze Müdürlüğü ile gerekli resmi görüşmeler yapılmış, Sinop Müzesi ve devam etmekte olan kazı (Balatlar Kilisesi) alanlarında çıkan bulguları inceleme ve bilgi edinme izinleri alınmıştır.

Bu çalışma mezuniyet proje tezi araştırmalarından ortaya çıkmıştır. Sinop bölgesi tarihi, Balatlar Kilise kazıları, çevre kazılarda çıkan seramik ve cam eser bulgular üzerinde literatür taraması ile Sinop Müzesinde bulunan seramik ve cam eserler incelenmiş, cam boncuk ve bilezik bulguların yeniden üretimleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Antik Cam, Balatlar Kilisesi, Sinop Müzesi, Sinop

ABSTRACT

Anatolia, which is the transit route or settlement of different civilizations coming from all directions due to its geographical location, also hosted many different civilizations with its important port cities of maritime trade. The traces of these multicultural different civilizations in Anatolia are also very common in Sinop Province.

Sinop (Sinope), which was the capital during the Pontus Kingdom period, was the most important port city of the Black Sea in ancient times. It continued this importance during the periods of Roman, Byzantine, Seljuk and Ottoman Empires, starting from the Miletians.

The traces of technological developments in the discovery and production of glass in ancient times date back to these periods. Technical difficulties in its production delayed its entry into daily life. The invention of the pipe in Syria and the development of the glass blowing technique in the Roman period facilitated glass production and enabled it to enter daily life. During the Ottoman Empire, glass production in Anatolia was highly developed and constituted the beginning of the process that has survived to the present day. The glass works exhibited in the Sinop Museum, which has very rich archaeological artifacts, constitute the main subject of our research.

For this purpose, necessary official meetings were held with the Sinop Provincial Directorate of Culture and Tourism and the Sinop Museum Directorate, and permissions were obtained to examine and obtain information on the findings unearthed in the Sinop Museum and the ongoing excavations (Balatlar Church). This study emerged from the research of the graduation project thesis.

The history of the Sinop region, the Balatlar Church excavations, the ceramic and glass artifacts found in the surrounding excavations, the literature review and the ceramic and glass artifacts in the Sinop Museum were examined, and the glass beads and bracelet findings were reproduced.

Keywords: Ancient Glass, Balatlar Church, Sinop Museum, Sinop

GİRİŞ

“Antik çağda Paphlagonia olarak adı geçen bölgenin kuzey ucunda MÖ 7. yüzyılda Miletoslular tarafından bir ticaret kolonisi olarak kurulan Sinop’un bilinen en eski adı Sinope’dir. Kaynaklarda, kent bu ismini kurucuları olduğu rivayet edilen Sinope adlı bir amazondan veya mitolojide Irmak Tanrısı Asopos’un su perisi kızı olarak anlatılan Sinope’den aldığı belirtilmektedir.” (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sinop/genelbilgiler>) bir liman kenti olan Sinop Türkiye’nin en kuzeyinde Karadeniz’e uzanan yarımada doğal liman görünümüyle kuzey-güney-batı ve doğu yönlerinde kıyısı olan, bu nedenle de şehre ilk kez gelenler için yön karmaşasına neden olan muhteşem bir konumdadır

Bu özelliklerdeki coğrafi konumu, elbette deniz ticaretinde önemli liman kenti olması ve farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmasıyla birleşince, çok zengin farklı kültürel mirasların izlerine Sinop’ta rastlamak mümkündür.

“Antikçağdan beri parlak ve yoğun bir ticari ve Kültürel yaşantıya sahip olan Sinop, bu niteliğini Bizans, Selçuklu, Candaroğlu ve Osmanlı yönetimlerinde de sürdürmüş, ayrıca kale ve tersanesiyle bölgenin en önemli askeri üslerinden biri olmuştur.” (<http://www.sinop.gov.tr/tarih>)

Antik çağda camın keşfi ve üretimindeki teknolojik gelişmelerin izleri bu dönemlere kadar uzanmaktadır. Üretimindeki teknik zorluklar camın gündelik hayata girmesini geciktirmiştir. Suriye’de piponun icadı ve Roma döneminde cam üfleme tekniğinin gelişmesi, cam üretimleri kolaylaştırmış ve güncel hayata girmesini sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu’da cam üretimler oldukça gelişmiş ve günümüze kadar gelen sürecin başlangıcını oluşturmuştur.

AMAÇ VE YÖNTEM

Çalışmanın konusunu oluşturan; Sinop kazılarında ve Sinop ili merkezde bulunan Balatlar Kilisesi ya da “Balatlar Yapı Topluluğu” olarak adlandırılan bölgede ortaya çıkan seramik ve cam bulgular üzerinde veri toplama yöntemiyle; dokümanlar, görüşmeler, sosyal medya (internet) kayıtları, direk gözlemler, sözlü/görüntülü iletişim araçlarıyla nitel bir araştırma yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

1. Doğal coğrafi konumunun sağladığı avantajlar Sinop için Anadolu’nun en önemli liman kentlerinden biri olmasına neden olmuştur.
2. 1980 yılında, Sinop’ta el becerisiyle soda ve kristal camdan üretim yapmak üzere Sinop Cam Sanayii A.Ş. kuruldu. Her evde bir butik atölye gibi üretim alanı oldu ve kristal gibi cam işler bu evlerde sipariş üzerine yapıldı.
3. Sinop’ta yapılan kazılarda (ev temeli açmak için yapılan kazı), birçok seramik fırınına rastlanmıştır. Buranın seramik üretim yeri olduğunu ve kum ve seramik kalitesinin yüksek olduğunu bulunan eserlerde göstermiştir.
4. Balatlar Kilisesi ya da “Balatlar Yapı Topluluğu” olarak adlandırılan bölgede ortaya çıkan ve içinde cam atıklarının tespit edildiği cam ocağı olduğu düşünülen yapının bölgede antik cam ocaklarının olduğuna dair verilerin ortaya çıkmasında önemli bulgu niteliğindedir.

Anadolu Antik Cam Üretimler

“Cam, çoğu kez kralların himayesinde ve krala bağlı olarak faaliyet gösteren atölyelerde veya zengin müşterilerin gereksinimlerini karşılamak amacıyla üretilmiştir. Bununla beraber, ilk günden beri değerli taşlara ve insan eliyle yapılmış madeni eşyalara alternatif olarak üretilmiş ve kullanılmıştır. Roma Döneminden itibaren, hemen hemen tüm cam eşyaların üretiminde taş, maden ve seramik eşyalar taklit edilmiştir.” (<https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44944/antik-cam-tarihi.html>) “Suriye’de üfleme çubuğunun keşfi ve bu keşfin Roma’ya ulaşması ile ustalık ve işlev olarak en üst seviyeye

ulaşmıştır. Bizans’ la gündelik kullanımı yaygınlaşarak devam eden camın serüveni, Selçuklular ‘da camii ve medreselerin penceresi olurken, Osmanlılar ‘da ise özellikle İstanbul’un fethinden sonra cam üretimi ve işlenmesi bir meslek kuruluşu ve sanat olarak tarihteki yerini almıştır.” (Aslan, 2016)

Sinop Bölgesi Antik Bulgular

Sinop’ta günümüz yerleşim yerleri – yapılaşmalar binlerce yıllık tarihin üzerinde kurulu durumdadır. “Sinop’ ta bina yapmak için temeli kazılan arazide tarihi 10.yüzyıla dayandığı belirtilen antik amfora fırını ve seramik atölyesi ortaya çıktı.” (<https://m.arkitera.com/haber/22993/bir-avizeyle-uzaya-yolculuk>) “Zeytinlik amphora atölyeleri, 1982 yılında yapılan sahil yolunu genişletme çalışmaları ve daha sonraki yıllarda modern kentin yayılması ile tahribata uğramıştır. Bu nedenle, Sinop Müzesi Müdürlüğü Fransız Arkeoloji Ekibi’nden, çalışmalarını bu tarafa doğru yönlendirmesini ve burada yer alan amphora atölyelerine öncelik tanınmasını istemiştir. M.Ö. III. yüzyıla ait, özellikle damgalı amphoralar üreten keramik atölyelerinin kalıntıları olduğu saptanmıştır.” (Resim 1,2,3)



Resim 1. M.Ö. III. yüzyıla ait, özellikle damgalı amphoralar üreten keramik atölye bulgusu (Garlan, Tatlıcan, 1996)



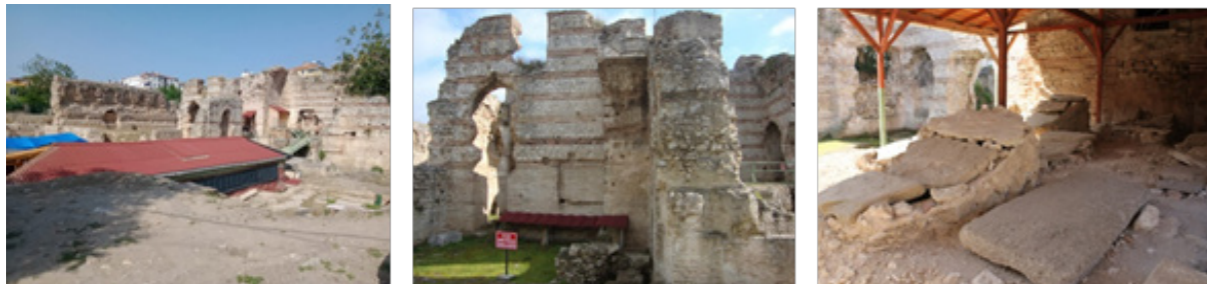
Resim 2. M.Ö. III. yüzyıla ait, özellikle damgalı amphoralar üreten keramik atölye replika. (Garlan, Tatlıcan, 1996) © Sinop Müzesi izniyle, İç Teşhir Salonu, 2021)



Resim 3. M.Ö. III. yüzyıla ait, amphoralar.
 (© Sinop Müzesi izniyle, İç Teşhir Salonu, 2021)

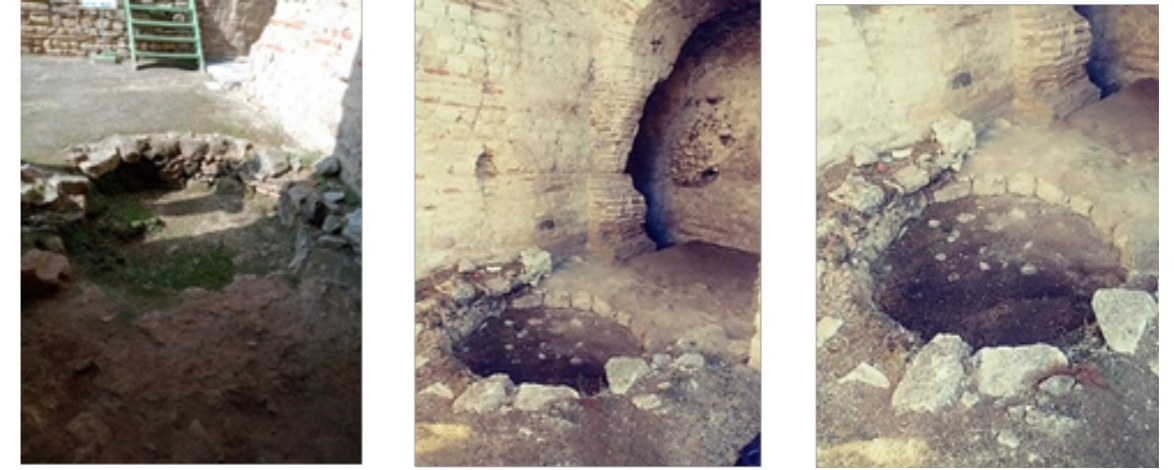
Sinop Balatlar Kilisesi / Sinop Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu:

“Sinop’un Ada mahallesinde Yusuf oğlu Aralığına Bizans döneminden kalma bir kilisedir. (Resim 4,5,6) 3.062 m²’lik alanı kapsayan kilise MS 660 yılında yapılmış dikdörtgen planlı bir bazilika’dır. Roma dönemindeki ilk inşasında bir hamam olarak hizmet ettiği düşünülen bu yapı kompleksi 6.-7. yüzyıllarda kilise, 11-13. yüzyıllar arasında tahıl deposu, Anadolu Selçukluları ya da kentin Osmanlılarının eline geçmesinden sonra yerli Hristiyan halka bırakılarak Meryem ve Baş Melek Mikail’in birlikte anıldığı bir manastıra dönüştürülmüştür. 1920’lere gelindiğinde ibadetin yanı sıra mezarlık olarak da kullanılmıştır.” (https://tr.wikipedia.org) Helenistik, Roma ve Osmanlı dönemlerine ait önemli bilgiler elde edilen ve 2010 yılından itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sanat Tarihi Bölümü, Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında bölgede arkeolojik kazı çalışmalarını sürdürülmektedir. Yapılan çalışmalar neticesinde ortaya çıkan tablodan, yapının 2 bin 300 yıllık tarihi geçmişe sahip olduğu belirtilmiştir. Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve Sinop Müze Müdürlüğü ile yapılan resmi yazışmalar sonrası yerinde inceleme ve gözlem yapmak üzere Balatlar Kilisesi kazı alanına gidilerek inceleme ve gözlem yapıldı.



Resim 4, 5, 6. Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu Kazı Alanı, Sinop, 2021
 (© Derya Aydın, Aslıhan Turna)

Araştırmamıza konu olan ve bu bölgede bulunması ihtimalinin son derece heyecan verici bulgusu kazı alanı içerisinde yer alan ve cam ocağı olduğu düşünülen alandır. (Resim 7, 8, 9)



Resim 7, 8, 9. Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu, cam ocağı olduğu düşünülen alan, Sinop, 2021
 (© Süleyman Birinci, Aslıhan Turna)

Kazı ekibinden Süleyman Birinci’den bu alan içerisinde, çok sayıda cam cüruflarına rastlandığını bilgisi alındı. (Resim 10,11) Kazı alanı içerisinde yer alan ve cam ocağı olduğu düşünülen alanın Tarsos cam ocağı kalıntısıyla karşılaştırıldığında aralarında benzerlik gösterip, yuvarlak biçimli fırın olması dikkat çekmektedir. (Resim 12)



Resim 10,11. Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu, kazı alanında cam bulgular, Sinop, 2021
 (© Süleyman Birinci)

“Tarsos Roma Hamamı’nda 2004 ve 2006 yılında yapılan çalışmalar ile iki adet cam fırını açığa çıkarılmıştır. İlk fırın kalıntısı hamamın kuzeybatısında 0.44 m çapında tahrip olmuş durumda ortaya çıkarılmıştır.” (Taştumur, 2018)



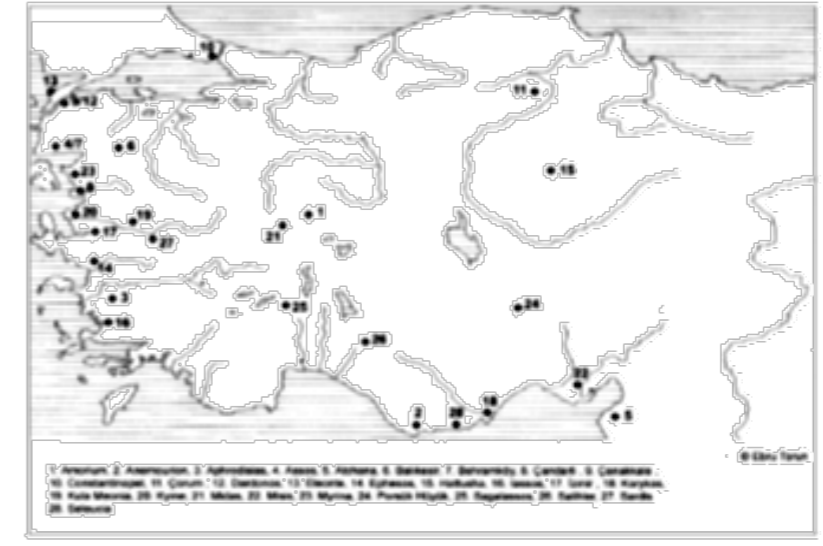
Resim 12. Tarsos'daki Fırın Kalıntıları, (Taştumur, 2018)

Benzer başka bir bulgu ise, Karlsson, Bild ve Henry tarafından kaleme alınan "Labraunda 2010" başlıklı makale de de rastlamak mümkündür. Zeus Tapınağı, Batı Kilisesi kazı kalıntılarında "Kilise ile bağlantılı cam imalatının kalıntıları da bulunmuştur. Belki de, kiliselere ayinlerde kullanılan lambaları ve kapları sağlamak için Labraunda'da bir yerel cam atölyesine ihtiyaç vardı." (Karlsson, vd., 2018)

Farklı kazı bölgelerinde rastlanan bu şekilde fırın kalıntıları ve cam kalıntıları bulguları, Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğundaki bulgularla benzerlik göstermesi, belki de buradaki fırının da kiliseyle ilgili cam imalatında kullanılmış olabileceği fikrini oluşturdu. Sinop Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğundaki kazılar devam etmektedir. Yapının cam ocağı olup olmadığı konusunda elde edilecek yeni veriler, bölgede cam ocağı olması ihtimallerine kesinlik kazandırmış olacaktır. Cam üretim merkezleri olarak Anadolu üzerindeki yoğun bölgeler Ege ve Akdeniz içleri ve kıyılarıdır. Liman kentlerinin bu bölgelerde ve gemiyle Avrupa'ya nakledilen camların (Antik Batıklar – Resim 13) bu güzergâhlarda yoğun kullanılıyor olması, Suriye/Filistin üzerinden gelen cam ustalarının bu bölgelerde konaklıyor veya yerleşiyor olması bunda önemli bir etken olabilir. Ancak son dönemlerde yapılan kazılarda ve elde edilen bulgularda İç Anadolu/Çorum (Resim 14) bölgesinde de cam ocaklarının bulunduğu dair kanıtlar elde edilmiştir. Bu nedenle Sinop Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğundaki cam ocağı olduğu düşünülen yapı önem kazanmaktadır.



Resim 13. Anadolu Antik Batıkları (Bass, 2007, s.36)'dan aktaran (Aslan, 2016)



Resim 14. Anadolu Antik Cam Üretim Merkezleri (Lauwers, vd., 2007,s.1)'dan aktaran (Aslan, 2016)

1. Amorium, 2. Anemourion, 3. Aphrodisias, 4. Assos, 5. Atchana, 6. Balıkesir, 7. Behramköy, 8. Çandarlı, 9. Çanakkale, 10. Constantinople, 11. Çorum, 12. Dardanos, 13. Eleonte, 14. Ephesos, 15. Hattusha, 16. Lassos, 17. İzmir, 18. Korykos, 19. Kula Meonia, 20. Kyme, 21. Midas, 22. Misis, 23. Myrina, 24. Porsük Hüyük, 25. Sagalassos, 26. Salihler, 27. Sardis, 28. Seleucia

Sinop kazılarında bulunan antik cam eserlerden seçilen örnekler ve yeniden üretimler:

Sinop Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu kazılarında ve müzede bulunan cam boncuklar ve müze envanterleri (Resim 15,16, 22, 23) incelenmiştir. Müzede bulunan cam boncuk ve cam bileziklerin (Resim 17,18) Şalamoda, mandrel üzerine sıcak cam uygulama tekniğiyle aslına uygun kalınarak yeniden üretimleri yapılmıştır. (Resim 19, 20, 21, 24, 25,26)



Resim 15, 16. Sinop Müzesi Eser Envanteri, Balatlar Kilisesi Yapı Kompleksi, Cam Boncuk
 (© Sinop Müzesi, 2021)



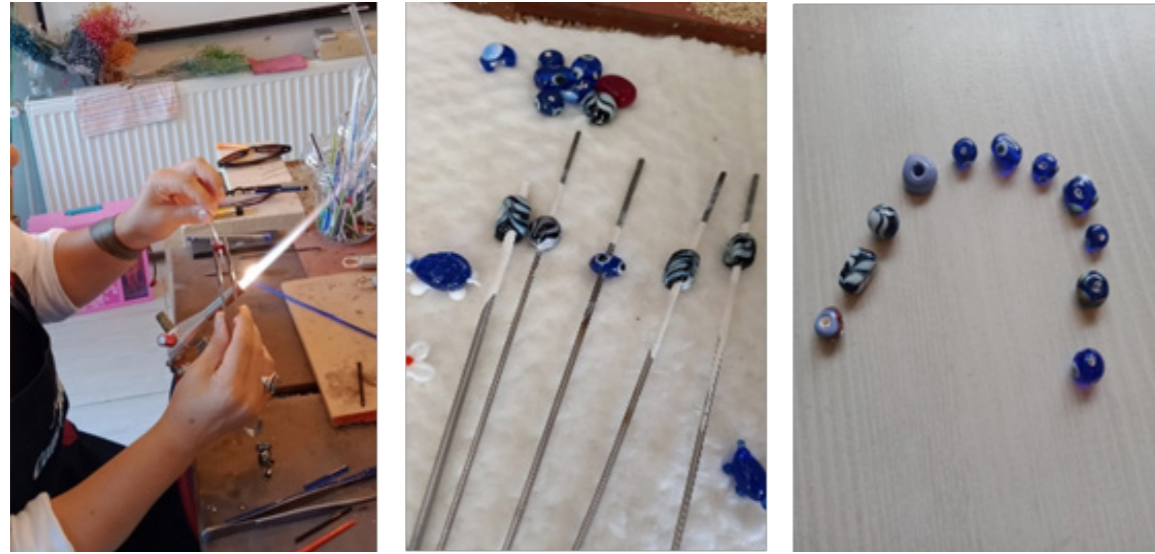
Resim 17, 18. Sinop Müzesi İç Teşhir Salonu (© Sinop Müzesi, 2021)



Resim 19, 20, 21. Cam Boncuklar Yeniden Üretim (© Derya Aydın, 2021)



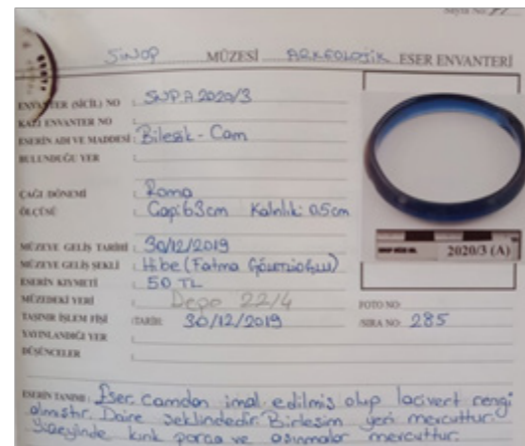
Resim 24, 25, 26. Cam Bilezikler Yeniden Üretim (© Derya Aydın, 2021)



Resim 27, 28, 29. Cam Bilezikler ve Cam Boncuklar Yeniden Üretim (© Derya Aydın, 2021)



Resim 22, 23. Sinop Müzesi Eser Envanteri, Balatlar Kilisesi Yapı Kompleksi, Cam Bilezik (© Sinop Müzesi, 2021)



SONUÇ

Bu araştırma projesi kapsamında, gerekli araştırma izinleri çıkarılmış, Sinop İl Kültür Müdürlüğü'yle diyaloga geçilerek yerinde araştırma ve gözlemler yapılmıştır. Sinop Müzesi ve Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu kazı alanına gidilerek bulgular yerinde fotoğraflanmış, ilgililerden bilgi ve görüşler alınmıştır. Ayrıca "mezuniyet proje" kapsamında yapılan bu araştırma projesi sonuçları, Sinop İl Kültür Müdürlüğü'nün de paydaşı olduğu "Uluslararası Anadolu'nun El Sanatları Sempozyum ve Sergi: Sanatçı ve Zanaatkâr Buluşması" etkinliğinde sözlü bildiri olarak sunum yapılmış, kazılarda bulunan cam boncuk ve cam bileziklerin yeniden üretimleri yapılarak çalışmanın amacına uygun sonuçlar elde edilmiş sempozyum sergisinde yer almıştır.

Sempozyum katılımcılarından alınan geri dönüşler oldukça verimli ve olumlu olmuştur. Bu vesileyle Sinop (Sinope)'ta bulunan bulgular üzerinden çok kültürlü bir yerleşim yeri olduğu, deniz ticaretinde de çok önemli yere sahip olduğu, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı döneminde de önemini sürdürdüğü ve birçok medeniyetlerin izlerini günümüze kadar taşıdığı yapılan çalışmalarla gün yüzüne çıktığı ve bu sürecin sürmesiyle devam edeceği görülmüştür.

Balatlar Kilisesi Yapı Topluluğu kazı alanında cam ocağı olabileceği düşünülen alan tespiti Anadolu'da farklı cam ocağı buluntularıyla karşılaştırılmıştır. Kazılarda bulunan birçok cam parçaları ve cam objeler, Sinop İlinin liman kenti olma özelliğiyle cam üretim ve ticaret merkezi olabileceği düşüncesini doğurmuştur.

KAYNAKÇA

- Aslan, T. (2016). Anadolu Coğrafyasında Bronz Çağ'dan Osmanlı'ya Farklı Kültür Ve Medeniyetlere Ait Cam Üretimlerin Gelişimi Üzerine Bir İnceleme, Jia Journal (Ijia), Cilt: 1-Sayı:1, Doi: <http://dx.doi.org/10.29228/ijia.1.1>, s. 1-19
- Aslan, T. (2016). Anadolu Coğrafyasında Bronz Çağ'dan Osmanlı'ya Farklı Kültür ve Medeniyetlere Ait Cam Üretimlerin Gelişimi Üzerine Bir İnceleme, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Doi: [ttp://dx.doi.org/10.29228/ijia.1.1](http://dx.doi.org/10.29228/ijia.1.1)
- Garlan, Y. & Tatlıcan, İ.(1996). XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı II, Kültür Bakanlığı, Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, No:51, s.337
- Karlsson, L. & Bild, J. & Henry, O. (2011). Labraunda 2010, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, ISSN:1017-7655, Yayın No: 155-3, s.191
- Taştemür, E. (2018) Antik cam fırınları ve Anadolu örnekleri, Tuba-Ar, DOI Numarası: 10.22520/tubaar.2018.22.012, s.204-229

İnternet Kaynaklar

- <https://m.arkitera.com/haber/22993/bir-avizeyle-uzaya-yolculuk> (haber erişim: 12.08.2021)
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sinop/genelbilgiler> (Erişim: 05.09.2021)
- <http://www.sinop.gov.tr/tarih> (Erişim: 04.09.2021)
- <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44944/antik-cam-tarihi.html> (Erişim: 14.09.2021)
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Balatlar_Kilisesi (Erişim: 14.09.2021)

ÖLÜM GÖMME GELENEKLERİ VE SERAMİK MALZEMENİN KULLANIMI THE TRADITIONS OF DEATH BURIAL AND THE USE OF CERAMIC MATERIAL

Oya AŞAN YÜKSEL

Doç, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
oya.asan@dpu.edu.tr (Sorumlu Yazar)

Suna PAŞAOĞLU

Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı
pasaoglusuna0@gmail.com

ÖZET

Ölüm kavramı; kültürlere, toplumlara ve bireylere bağlı olarak farklılıklar gösteren tanımlar içermektedir. Ölümün mutlak bir son bir yok oluş olarak değerlendirmesine karşın, toplumlar ölümden sonraki yaşama olan inançlarıyla ölü gömme geleneklerinin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bu düşüncelere sahip toplumlar, doğumu sevinçle ve törenlerle karşıladıkları gibi, ruhları da yeni yaşamlarına törenlerle göndermeyi amaçlamışlardır. Kısacası eski çağlardan günümüze, ölüm ve cenaze törenleri toplumlar için hep kutsal sayılmıştır.

Ölüm ritüellerinin çeşitliliği, mezarlara konulan ölü hediyeleri ve adaklar ölümden sonraki yaşama olan inançların ve ataların ruhlarına duyulan saygının önemli bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlık tarihi açısından en eski malzeme olarak kabul edilen seramik de bu ritüellerde sıklıkla kullanılmaktadır. Törenlerde gerek ölü ile birlikte gömülen, gerekse naaşın konulduğu nesnelere olarak karşımıza çıkan seramikler, ölüm ve ölü gömme gelenekleri ile ilgili geçmişten günümüze gerek toplumun sosyolojik yapısı, gerekse malzemenin teknik gelişimi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu törenlerde kullanılan seramik nesnelere ihtiyaçlar doğrultusunda üretilmiş ve kullanım alanlarına göre kimi zaman alışla gelmiş işlevlerini değiştirmiştir. Örneğin günlük hayatta pişirme, depolama amacıyla kullanılan seramik kap-kacaklar, ölü gömme ritüeli ile ilişkilendirildiğinde birincil fonksiyonlarını terk ederek ölü hediyesi olarak farklı bir kimlik kazanmışlardır. Yapılan bu çalışma kapsamında pithos, çömlek mezarlar, pişmiş toprak lahitler, kafa kaseleri, kremasyon vb gibi eski çağlardan günümüze, ölüm ve cenaze törenlerinin de kullanılan seramik malzemeler teknik ve sosyolojik açıdan incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Ölüm, Cenaze Törenleri, Mezar, Seramik, Lahit, Pithos, Urne, Kremasyon

ABSTRACT

The concept of death; It includes definitions that differ depending on cultures, societies and individuals. Against the evaluation of death as an absolute final extinction, societies have led to the emergence of burial traditions with their belief in life after death. Societies with these thoughts not only welcomed birth with joy and ceremonies, but also aimed to send souls to their new lives with ceremonies. In short, death and funeral ceremonies have always been considered sacred for societies from ancient times to the present.

The diversity of death rituals, gifts and offerings placed in the graves are important proofs of the belief in the afterlife and the respect for the spirits of ancestors. Ceramics, which is accepted as the oldest material in terms of human history, is also frequently used in these rituals. Ceramics, which appear in ceremonies both as objects buried with the dead and as objects on which the body is placed, provide important information about the death and burial traditions from past to present, both the sociological structure of the society and the technical development of the material. The ceramic objects used in these ceremonies were produced in line with the needs and sometimes changed their usual functions according to their usage areas. For example, when ceramic utensils used for cooking and storage in daily life are associated with the burial ritual, they abandoned their primary functions and gained a different identity as a dead gift. Within the scope of this study, ceramic materials used in death and funeral ceremonies from ancient times to the present, such as pithos, pottery tombs, terracotta sarcophagi, head bowls, cremation, etc., were examined technically and sociologically.

Keywords: Culture, Death, Funeral Ceremonies, Grave, Ceramic, Sarcophagus, Pithos, Urn, Cremation

GİRİŞ

Ölüm, dünya üzerinde tüm canlıların varoluşundan bu yana en büyük bilinmezlik olarak düşünülmektedir. Kültürlerde zamanla gelişen ve farklılıklar gösteren ölüm tanımlamaları farklı boyutlardaki yaşam düşüncelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Homo sapiens ve Homo neanderthalensislerin ölümlerini toprağa gömerek ilk bilinçli ölü gömme eylemini gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Ancak ölümün yeni bir başlangıç olma düşüncesine sahip topluluklar, ölen kişilerin bedenini korumak ve yeni yaşamlarına hazırlamak amacı ile farklı ölü gömme geleneklerine ev sahipliği yapmaya başlamışlardır.

Yapılan ritüeller, bulunduğu topluma, kültüre ve doğa şartlarına göre değişiklikler göstermektedir. Mezartipi, ritüelleri ve biçimlerine bakarak toplumların sosyokültürel yapıları da anlaşılabilir. Özetle gömülerin yapıldığı yerler toplumlara ve inançlara göre farklılık göstermektedir.

Ritüeller esnasında kullanıldığı düşünülen ve birincil anlamlarını yitirmiş birçok seramik buluntusu yapılan kazılarda ortaya çıkmaktadır. Bu kaplar detaylı olarak incelendiğinde bu seramiklerin saklama ve depolama özelliklerini yani birincil anlamlarını yitirerek ölümlere mezar hediyeleri olarak kullanıldıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca söz konusu seramiklerin ait olduğu kültürün özelliklerini ve ölen kişinin yaşamına dair birçok ip ucu barındırdığı anlaşılmıştır.

Antik Çağ'da genelde gıda ürünlerini saklamak için kullanılan büyük ve küçük çaptaki küpler, daha sonra ana amaçları dışında mezar olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bir anne karnındaymış gibi cenin pozisyonunda küplerin içine yerleştirilen ölü bedenler yeniden doğuş inancının varlığını göstermektedir. Ayrıca küplerin ağız kısımları, ölen kişiyi ve hediyelerini çevresel faktörlerden korumak adına farklı şekillerde kapatılmaktadır.

En eski toplumlardan, günümüze kadar gelen süreç içerisinde ölüm, ölümden sonraki hayat ve tekrardan dünyaya gelme gibi birçok inanç var olmuştur. Bu düşüncelerle yapılan ritüeller, mezarlar ve içerisine konulan araçlar geçmiş hakkında bilinmeyen birçok bilgiyi gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olmaktadır. Yapılan çalışmada ölü gömme gelenekleri ile seramik malzeme arasındaki ilişki pithos, çömlek mezarlar, pişmiş toprak lahitler, kafa kaseleri, kremasyonlar ışığında incelenmiş ve söz konusu malzemeler teknik ve sosyolojik açıdan incelenmiştir.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Çalışma kapsamında konu ile ilgili makale, kitap ve internet kaynaklarından oluşan literatür taraması yapılmıştır. Araştırma teorik olarak disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmıştır. Arkeoloji ve seramik alanının birbirleri ile olan yakın teması çerçevesinde pithos, çömlek mezarlar, pişmiş toprak lahitler, kafa kaseleri, kremasyonlar malzeme teknik ve sosyolojik açıdan irdelenmiştir.

1. ÖLÜM

Farklı kültürlerde, toplumlarda ve disiplinlerde bireyin kişiliğine, yaşına, dinine, kültürel konumuna bağlı olarak da farklılıklar gösteren birçok ölüm tanımı yapılmıştır. Tüm bu tanımlarda yer alan ortak noktalar; canlı organizmanın kendini yenileme yeteneğini yitirmesi, hayati organlardan birinin ya da birkaçının tamamen işlevini yitirerek hayatın sonlanması ve bu sonun kaçınılmaz olmasıdır. (Karakuş, Öztürk ve Tamam, 2012, s.43)



Görsel-1. Kafa Tasları

Yapılan çalışmalar sırasında ölüm olgusunun toplumsal, kültürel ve dönemsel değişikliklere bağlı olarak bir takım farklılıklar içerdiği gözlemlenmiştir. Günümüzde geleneksel olarak bahsedilen kültürlerde ölüm, canlı için bir son olmasının yanı sıra yeni bir yaşamın başlangıcı olarak da kabul edilmiştir.

Ölümü bütünüyle yok olmak biçiminde değerlendirmek istemeyen insan, ölümden sonra dirilme düşüncesini yüz bin yıl önce ölü gömme gelenekleriyle başlatmıştır. İnsanın bir biçimde yeniden dirileceği, ölenin ruhunun ölmeyip, başka canlılara geçeceği gibi düşünceleri geliştirmiştir. Daha önce yapılan öleni yakmak, doğaya bırakmak, kimi kültürlerde de yalnız kafatasını alıp yaşanan yere getirmek, etini yiyip kusmak, yeniden dirileceği düşüncesiyle gömme geleneğine dönüşmüştür. (Keseroğlu, 2019, s.198)

2. ÖLÜ GÖMME GELENEKLERİ

İlk bilinçli gömünün ne zaman yapıldığına dair tartışmalar bir yana, Orta ve Erken Üst Paleolitik dönemde Homo sapiens ve Homo neanderthalensislerin de ölümlerini toprağa gömdükleri bilinmektedir. Bu ortak noktanın yanı sıra gömünün yapıldığı yer, mezara yatırılış şekli, mezar hediyeleri/buluntuları ile birlikte ölümlerin farklı pozisyonlarda gömülmeleri, gömülerde görülen çeşitliliğin ilk örneklerinden itibaren başlamış olduğunun açık bir göstergesidir. (Aydoğan, 2019 s. 41) Ölümün bilinmeyen tarafları, insanlarda "öteki hayat" inancının doğmasına neden olmuş, dolayısıyla dünyada başlayan hayatın diğer dünyada devam edeceği düşünülerek, gelenekler ve "ölü kültürü" oluşmuştur. Antik Çağ'da hemen her toplumda, ölümden sonra hayat inancının var olduğu görülür. Doğumu sevinçle karşılanan ve törenlerle kutlanan insanoğlu, bu dünyadan ayrılırken de törenle yeni yaşamlarına uğurlanmışlardır. Ölümden sonra gerçekleştirilen cenaze törenleri, bir anlamda ölen kişiye saygı ve sevgiyi ifade etmektedir. (Civelek, 2007, s. 71)

Ölüm törenlerinde kullanılan araç ve gereçler sadece ritüellerde kullanılmak amacıyla yapılmamışlardır. Nesnelerin işlevleri sabit değildir. Örneğin pişirmek amacıyla üretilen kap-kacaklar birincil amacı dışında ölü gömme ritüeli ile ilişkili olarak mezar alanlarında kullanılarak işlevini değiştirerek, başka bir anlam kazanmıştır. (Günay, 2018, s. 20-21)

Ölü gömme ritüelleri, mezar içlerinde kalan iskelet parçaları ve mezar hediyeleri sayesinde ölen bireyin kimliği hakkında öngöründe bulunmak için yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra ritüellerin genel olarak içinde bulunduğu toplum, kültür ve doğa şartlarına göre simgesel değişiklikler içerdiği düşünülmektedir. Bu mezar ve ritüel değişiklikleri sosyokültürel yapıyı anlayabilmek için önemli göstergeler arasındadır.

3. ÖLÜ GÖMME GELENEKLERİ VE SERAMİK

Ölen kişinin nereye-nasıl konulduğu toplumların din, ölüm ve ölen kişiye bakışları ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Ölümden sonra yaşam inancına sahip toplumların bazıları, ölen bireyin bu dünyadan ayrılıp ölümler dünyasına geçeceği ve bu dünyada sadece mezardaki kalıntılarını bırakacağını düşünür iken, bazı toplumlar ölümler toplumlarının birer parçası olarak yaşantılarını sürdürdüklerine inanmaktadırlar. Mezarların konulduğu yerler ise o toplumun ataları, kültürel yapıları, yaşadıkları çevre ve inanış hayatıyla ilgili bilgi sağlayan belirgin mekanlardır.

Bazı toplumlarda gömüler, yerleşim yerlerine veya yerleşim yerlerinde uzak alanlara yapılmıştır. Yerleşim yerlerine yapılan gömüler çoğunlukla çocuk ve bebeklere aittir. Ve bu gömüler pithos, amphora, çömlek ya da pişmiş toprak lahitlerin içerisine yapılmıştır. Bunun sebebi ise ölen çocuk ve bebekleri ölüm sonrasında da korunmaya muhtaç olması düşüncesidir. Yetişkinlere ait gömü yerleri ise toplumlar, uygarlıklar ve ölen kişinin statü vb. özelliklerine göre değişim göstermektedir.



Görsel-2. Çorum Müzesi- Çömlek Mezar

Ölümlerin yaşamlarına devam edeceği inancına sahip kültürlerde, ölü gömme ritüelleri esnasında, geleneklere göre değişim gösteren farklı işlevlere sahip seramik nesnelere rastlanmaktadır. Seramik malzemeden yapılmış bu nesnelere, ölümlerle birlikte gömüldükleri için kazılar sırasında mezarların içerisinde bulunmaktadır. Ölmeden önce değer verdiği eşyaları ve öldükten sonraki yaşamında ihtiyaçlarını karşılayabilmesi adına mezar hediyeleri vb. bu kaselerle birlikte gömülmektedir. Bu kaselerin birçoğu yüzeylerinde yüz imgesi bulunan kafa kaseleridir. Bu kaseler, ölen kişi hakkında cinsiyet, kültür, yaş veya medeni durum, vb. gibi bilgileri taşımaktadır.

4.KAFA KASELERİ

4.1. Kafa Kaseleri, Tanımı ve Kullanım Şekilleri

Yapılan kazı çalışmaları sırasında tahribata uğradıklarından dolayı bu kaseler hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu nedenle tam bir tanım yapmak yanlış olacaktır. Kafa kaseleri, antik çağlarda yapılan evlilik törenleri, ritüeller ve ölü gömme geleneklerinde kullanıldığı düşünülmektedir. Kaselerin üzerlerine kazıma, kabartma, oyma teknikleri ve renkli astarlar ile dövmelere benzeyen desenler yapılmıştır. Kapların içlerine ise tören esnasında kullanılan içecekler, ölen kişiye ait eşyalar ve ritüel için gerekli olan malzemeler konulduğu düşünülmektedir.

Kafa kapları, sanatsal detaylarla yapılmış gerçekçi portrelere sahiptir. Kaplar, yöneticileri, üyeleri, rahipleri ve Moche kültüründeki önemli sanatçıları temsil etmektedir. Kafa kaseleri üzerlerinde bulunan ayrıntı ve detaylarla, neyi veya kimi temsil ettiğini anlaşılmaktadır; Başlığı (şapka) bulunan kafa kaseleri, evlilik için kullanılırken aynı zamansa ölen kişinin erkek olduğunu belirtmektedir. Eğer başlıkta baykuşlar var ise kişinin savaş esnasında hayatını kaybettiği anlaşılmaktadır. Antik Moche

mitolojik kahramanı Ai Apaec, betimleyen tanrılar için kullanılan kafa kaselerine, kedi dişleri gibi dişler yapılırken aynı zamanda yüz kısmı iskeleti-ölen birini tasvir eder gibi yapılmıştır. Kafa kaseleri bulunan mezarlar ölen kişinin önemli biri olduğunu anlatmaktadır. (<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/obras-maestras/vasos-retrato-mochica/>)



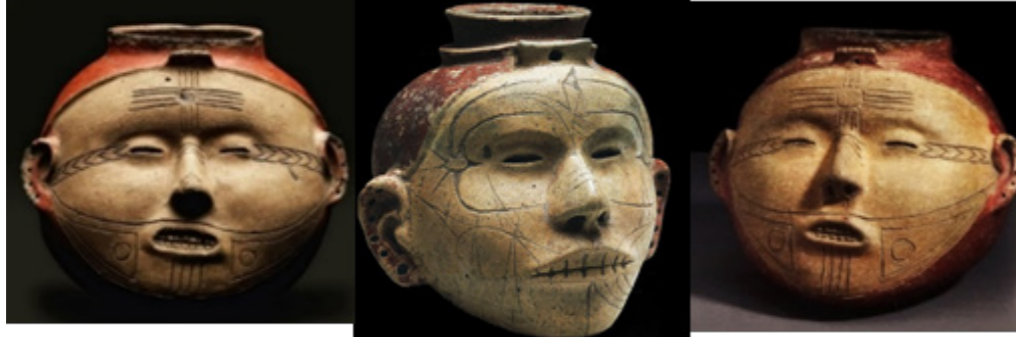
Görsel 3. Moche Kapları-Peru

Meksika'da bulunan eski Maya halkına ait seramik formlar çok çeşitlidir. Seramik yüzeylerde genellikle ince ve simetrik tarzda, renkli veya sadece tek renk kullanılan eserler mevcuttur. Fantastik dekorlarla dolu ritonlar, insan ve hayvan silüeti bulunan kaplar mevcuttur. Kafa kaplarındaki insan silüetlerinin, yanak kısımlarında kesiklerden oluşan ya da kabartma şeklinde desenler ve tasarımlar bulunmaktadır. Üzerinde bulunan bu kesikler belirli bir anlama gelen dövmeler diye düşünülmektedir. Aşağıdaki formunun, sağ yanağındaki kesik tasarım, konuşma, duman veya belki de bir dövmeye anlamına gelebilir. Maya erkeklerinin savaşçı kişiliklerinden dolayı yüz ve kollarında dövmeler olduğu bilinmektedir. (Sevim, Sevim ve Yıldırım, 2014; Tanrıverdi, 2020, s. 153)



Görsel 4. Meksika Kafa Kasesi

Mississippi kafa kapları hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ölü gömme ritüelleri esnasında kullanıldığı düşünülmektedir. Kafa kaplarının içlerinde ritüeller esnasında konulduğu düşünülen içecekler ait izlere rastlanmaktadır. Kırmızı ve beyaz renklerde astarlanmıştır ve üzerlerinde kazıma veya boyama yapılarak dövmelere benzeyen desenler bulunmaktadır. Mississippi kafa kaseleri üzerinde delikler bulunmaktadır.



Görsel 5. Mississippi Kaplar

4. ÖLÜ GÖMME GELENEKLERİ İLE YAPILMIŞ BAZI KİL MEZARLAR

4.1. Pithos Mezarlar

Antik Çağ'da sıvı ve kuru gıdaları saklamak için kullanılan büyük terracotta küplere pithos adı verilir. Pithos mezar olarak kullanılan bu büyük boyutlu küplere ölümler bir ya da iki kişi olarak düz, cenin ya da yarı cenin durumunda yerleştirilmektedir. Küplerin ağızları ise büyük boyutlu seramik kaplar ya da taş levhalarla kapatılmaktadır. Ölümlerin kapalı bir yere konması gerektiği düşüncesinin bu dönemde başladığı kabul edilmektedir. Anadolu'da birçok yörede, sanki doğacak çocuğu kaplayan ana rahmine benzercesine, küpün çeperleri tarafından çevrelenmiş hoker duruşundaki cesetler ölü hediyesiyle birlikte toplumun inançları doğrultusunda belirli mekanlara yerleştirilmekteydi. Bu gömü metodu Hititlerde sedir altına yapılırken, Yunan uygarlıklarında nekropol alanları seçilmiştir. Pithos mezarlar MÖ. 2200'lerde Anadolu, Ege, Kıta Yunanistan, Sicilya, Karadeniz ve Kıbrıs'ta görülür. (Şahan, 2017, s.36-37)



Görsel 6. Mısır'daki Adaïma Mezarlığı'ndan, MÖ 5500-2700 tarihlenen, içerisinde çocukların gömülü olduğu pithos mezar kalıntıları.

4.2. Çömlek Mezarlar

Çömlek mezarların içindeki kalıntılara bakılarak, doğum esnasında hayatını kaybeden (fetüs), bebekler veya çocukların gömüldüğü anlaşılmaktadır. Bu nedenle boyutları amphora, kova formundaki kaplar, su için kullanılan hydria adı verilen kaplar veya onlara yakın boyut ve şekildeki form gruplarına çömlek mezar denmektedir. Çömlek mezarların ağız kısımları içinde bulunan ölü bedeni dışarıdan gelebilecek hasarlara karşı korumak adına pişmiş kiremit parçaları ile kapatılmaktadır.

Ülkemizde Amasya'nın Doğantepe beldesinde 2007 yılında gerçekleştirilen kurtarma kazısında pişmiş topraktan yapılmış küpler ortaya çıkmıştır. Bu iskeletlerin özellikleri Amasya bölgesinde ana karnında cenin pozisyonunda (hocker) defnedilmiş buluntular mevcuttur.

Kurtarma kazılarında yaklaşık 110 santimetrelilik iki ayrı küp içinde anne, baba ile küçük bir çömlek içinde günümüzden 7 bin yıl önce defnedilmiş 2,5-3 yaşlarında bir bebek iskeletine, ayrıca külleri küçük bir kap içine bir çocuk mezarını ortaya çıkmıştır. İlk defa bilimsel arkeolojik kazıda küp içinde ele geçirilen neolitik döneme ait bu mezarların özellikle Karadeniz ve Amasya için bir ilk olmuştur. (http1)



Görsel 7. Çömlek Mezar

4.3. Kremasyon ve Urne Mezarlar

Bu tip gömüler temel anlamda birincil ve ikincil olmak üzere iki biçimde uygulanmaktadır. Birincil kremasyonda ölen bireylerin yakım işlemi olduğu yerde yapıp üzeri taş, toprak gibi materyaller ile kapatılırken, ikincil kremasyonda yakım işlemi sona erdikten sonra ölen bireyin kemikleri ve kalan küller urne verilen kaplara konulup, çukurlara yerleştirilerek gerçekleştirilmektedir. (Foça, 2018, s.145)



Görsel 8. Kremasyon Gömü

Törene yakın bedenlerin küllerinin konulduğu vazo şeklindeki kül kaplarına urne adı verilmektedir. Ceset yakma geleneği ilk defa Neolitik dönemde Orta Avrupa’da görülür. Daha sonra Güney Rusya’da tespit edilen yakma geleneği buradan da güneye doğru yayıldığı düşünülür. Anadolu’da ilk olarak ölü yakma geleneği Aksaray’daki Aşıklı Höyük’te ortaya çıkarılır ve günümüzden yaklaşık 9 bin yıl öncesine tarihlenir. (Şahan, 2017, s.37)



Görsel 9. Urne Mezar

4.4.Klazomenai Pişmiş Toprak Lahitleri

Klazomenai lahitleri. MÖ. 7. yüzyıldan 5. yüzyılın son dörtlüğüne kadar yoğun bir şekilde üretilmiştir. Pişmiş topraktan yapılmış olan lahitler, dikdörtgen bir kutu şeklindedir. Lahitlerin pervazları üzerinde siyah figür tekniğinde yapılmış çeşitli bezemeler ve figürlü kompozisyonlar bulunmaktadır. Lahit üretim sırasında önce seramik malzeme ile şekillendirilir, sonra ince bir astar tabakası ile kaplanarak pürüzsüz bir yüzey elde edilir. Son aşama olarak daha ince yapılı beyaz bir astar ile kaplandıktan sonra, tasarlanan figürler çizilirdi. Pişmeye hazır hale gelmiş olan lahit, olasılıkla üretildiği yerde basit, seyyar bir fırında pişirilirdi. (Aslan, 2013, s. 16)



Görsel 10. Nekropolis Klazomenai Lahitleri



Görsel 11. Nekropolis Klazomenai Lahitleri-Izmir Arkeoloji Müzesi

SONUÇ

İnsanlığın var oluşundan günümüze kadar olan süreç içerisinde bireyler ölümü kendilerine göre yorumlamışlardır. Ölümü bir son olarak kabul etmek istemeyen toplumlar ölümden sonra da hayatın devam ettiği gerçeğini kabul ederek kendilerine ait ritüel, gelenek ve törenler yapmışlardır. Bu törenler esnasında tanrılara sunmak ya da ölen kişinin yeni hayatında kullanmak üzere bir takım mezar hediyeleri kullanmışlardır.

Yapılan kazılar sonucunda kültürlere göre farklılık gösteren ölü gömme gelenekleri ve mezarlar olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle öldükten sonra da yaşamın devam ettiği inancına sahip olan toplumlar ölen kişiye ait bedenleri ahşap, tunç ve seramik gibi malzemelerden yapılmış nesnelere birlikte gömmüşlerdir.

Bahsi geçen çalışmada ölü gömme gelenekleri ve seramik malzeme arasında çok kuvvetli bir etkileşim olduğu sonucuna varılmıştır. Seramik malzemedeki yapılmış pithos, çömlek mezarlar, pişmiş toprak lahitler, kafa kaseleri, kremasyon gibi eski çağlardan günümüze uzanan seramik nesnelere ölüm ve cenaze törenlerinin de kullanılan başlıca nesnelere karşımıza çıkmıştır. Bu nesnelere ilk olarak yiyecek saklamak amacıyla üretilmiş sonrasında ihtiyaçlar doğrultusunda birincil fonksiyon özellikleri ölü gömme gelenekleri ile bağlantılı olarak bir takım değişikliklere uğramıştır. Seramik nesnelere hem ölümlerle birlikte gömülen hem de ölümlerine içlerine koyularak gömüldüğü nesnelere dönüşmüştür. Seramik malzemenin dayanıklı yapısı bu nesnelere geçmişten günümüze varlığını sürdürmesine sebep olmuştur. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan bu seramik buluntular bizlere bahsi geçen dönem ve toplumlara ait sosyolojik ve kültürel birçok bilgi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Aslan, S. (2013). Klazomenai lahitlerinin üretimi doğrultusunda geliştirilen seramik pişirim yöntemleri (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
2. Aydoğan Y.Ö. (2019) M.ö. 1. Binde Anadolu’da ölüm ritüelleri ve kadın
3. Civelek A. (2007). Roma Cenaze Törenleri ve Gömme Gelenekleri, Arkeoloji ve Sanat Dergisi (s.71-80)
4. Foça, S. (2018). Teos Batı Nekropolisi Mezar Tipleri. In Colloquium Anatolicum (No. 17, pp. 139-160). Günay D. (2018). Güneydoğu Anadolu Akeramik Neolitik Dönem Ölü Gömme Gelenekleri Ve Sosyokültürel Yapı (Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

5. Karakuş, G., Öztürk, Z., & Tamam, L. (2012). Ölüm ve ölüm kaygısı. Arşiv Kaynak Tarama Dergisi, 21(1), 42-79.
6. Keseroğlu, H. S. (2019). Ölüm. Türk Kütüphaneciliği, 33(3), 197-201.
7. Sevim, S. S., Sevim, C., & Yıldırım, Ö. (2014). Mayalardan Günümüze Meksika'da Seramik ve Seramik Heykel Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (33), 163-176.
8. Şahan M. (2017). Roma Mezar Mimarisi Ve Tipleri Lisans Bitirme Tezi
9. Tanrıverdi, Y. İletişim Aracı Olan Yüzün İmge Olarak Seramik Yüzeylerde Kullanımı. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 26(44), 150-160.
10. <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/obras-maestras/vasos-retrato-mochica/>
11. <http://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/7-bin-yillik-yumurta-seklindeki-comlek-mezarlar--65948h/haber-65948>

GÖRSEL KAYNAKÇASI

1. <https://almanyalilar.com/2020/08/31/vanda-urartulardan-kalma-nekropolde-yeni-bir-oelue-goemme-gelenegi-tespit-edildi/>
2. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-corum-muzesinde-hattilerin-olu-gomme-gelenekleri-14043/>
3. <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/obras-maestras/vasos-retrato-mochica/>
4. <https://www.artic.edu/artworks/37343/ritual-vessel-in-the-form-of-a-head>
5. <https://www.instagram.com/archaeologyink/>
6. <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2017/02/27/misirdaki-pithos-gomutler-yeniden-dogusun-bir-simgesi-miydi/>
7. <https://www.demokrathaber.org/tarih/7-bin-yillik-yumurta-seklindeki-comlek-mezarlar-h3737.html>
8. <http://arkeogenc.blogspot.com/2013/05/mo-10000den-gunumuze-mezarlar-ve-olu.html>
9. https://romamimarligi.wordpress.com/2020/12/10/roma-mezar-mimarisi-ve-tipleri/+9-*
10. <https://antandros.org/nekropolis/>
11. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/593823>

COVID 19 İLE İLGİLİ EMOJİLERİN GRAFİK TASARIM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF EMOJIS RELATED TO COVID 19 IN TERMS OF GRAPHIC DESIGN

Engin UĞUR

Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
engin.ugur@ibu.edu.tr

ÖZET

Japonca kökenli "emoji" sözcüğü 'resim yazı' veya 'resim işareti' anlamına gelmektedir. Emoji, tipik olarak renkli bir biçimde hazırlanan piktograflardır (resimsel semboller). İlk emoji Japon tasarımcı Shigetaka Kurita tarafından 1999 yılında piyasaya sürülmüştür. İlk olarak cep telefonları için tasarlanan emojiler, sonrasında tüm dijital iletişim araçlarında kullanıma girmiştir. 20 yıldan fazla bir süredir geleneksel iletişimi desteklemek amacıyla başlayan serüveninde bugün iletişimin başka bir yolu olarak kullanılabilir hale gelmiştir. Önceleri duyguları ifade etmek için yapılmışlardı, ancak bugün her türlü nesneyi ve canlıyı içine alan çok zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Emojiler, anlık mesajlaşma uygulamalarının yükselişi sonucunda herkesin kendini tanıyabildiği evrensel bir dil haline gelmiştir.

İki yıla yaklaşan bir süredir dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisinde çok farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bu farklı düşünce ve görüşler, her türlü iletişim etkinliği ile ortaya konulmaktadır. Bazı gruplar pandemiyi sorgularken bazı gruplar da aşı karşıtı olarak ortaya çıkmaktadır. Her farklı görüş, fikir ve duygunun ifade edilmesini desteklemek veya etkinliğini arttırmak için geliştirilen covid 19 a uyarlanmış emojiler, çok yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Çalışmada Covid-19 pandemisinin temel unsuru olan maske, aşı virüs konularında geliştirilen emojiler grafik tasarım etkinliği açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Covid 19 pandemisi, emoji, grafik tasarım

ABSTRACT

The Japanese word "emoji" means 'picture writing' or 'picture sign'. Emoji are pictographs (pictorial symbols) that are typically prepared in a colorful form. The first emoji was released in 1999 by Japanese designer Shigetaka Kurita. Emojis, first designed for mobile phones, then became available in all digital communication tools. It has become used as another way of communication today in its adventure, which began with the aim of supporting traditional communication for more than 20 years. Previously, they were made to express emotions, but today they have a very rich variety that includes all kinds of objects and creatures. As a result of the rise of instant messaging applications, emojis have become a universal language in which everyone can recognize themselves.

Very different views have emerged in the covid-19 pandemic, which has affected the world for almost two years. These different ideas and opinions are put forward by all kinds of communication activities. Some groups question the pandemic, while some groups also appear to be anti-vaccine. Emojis adapted to covid 19, developed to support the expression of each different opinion, opinion and emotion or to increase its effectiveness, are used very extensively. In the study, the mask, which is the main element of the Covid-19 pandemic, and emojis developed on vaccine virus issues were evaluated in terms of graphic design effectiveness.

Keywords: Covid 19 pandemic, emoji, graphic design

GİRİŞ

Dijital teknolojiler, sınırları kaldırarak dünyamızın her yeriyle iletişim kurma imkânı sağlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni yapıda, yazılı iletişim araçları yetersiz kalmıştır. Yazılı iletişim yerini daha kolay hazırlanan ve daha hızlı ve kolay algılanan görsellere bırakmıştır. Önceleri fotoğraflar, illüstrasyonlar ve piktogramlar kullanılarak oluşturulan görsel iletişim çalışmaları özellikle son yıllarda yerini görsel açıdan çok daha pratik olan emojilere bırakmıştır. Toplumların kendine özgü kültürel yapılarından dolayı ufak tefek yüklenen anlamlar açısından problemler yaşanmış olsa da emojiler, ileriye dönük olarak ortak bir iletişim dili olma yolunda hızla ilerlemektedir. Kolay hızlı ve güçlü iletişim yapısı diğer iletişim araçlarına karşı tartışmasız avantaj sağlamaktadır.

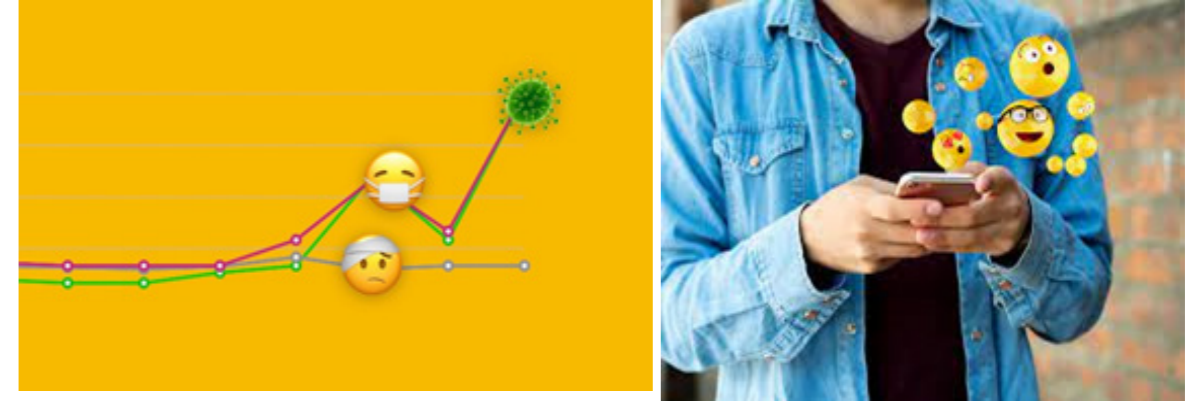
Emojiler, covid 19 pandemisi gibi tüm dünyanın ortak probleminde dünyanın farklı dilleri konuşan farklı toplumlarına kolay mesaj verme imkânı vermektedirler. Hem algılanma hem de hızlı çözümleme yapısından dolayı yazılı iletişime göre çok verimli iletişim elemanı olarak kabul görmektedir. Covid 19 pandemisi ile ilgili afiş tasarımları, gazete, dergi makaleleri ve haberleri içinde çok yaygın bir emoji kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

Covid 19 pandemisi yeni çıkan mutasyonları ya da aşılı ile her geçen gün olumlu ya da olumsuz yeni durumlarla tüm dünyanın ilk öncelikli konusu olmayı sürdürmektedir. İnsanların sağlığını birinci dereceden ilgilendiren pandemi konusunda farklı iletişim kanallarında çıkan haber yorum ve bilgiler çok önemsenerek takip ediliyor. Pandemi ile ilgili resmi veya özel kurumlar tarafından hazırlanan iletişim çalışmaları içerik olarak çok farklılıklar göstermemektedir. Genel olarak hastalığın yayılmasının durdurulması için kurumsal veya kişisel olarak üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmesi vurgulanmaktadır.

1. Grafik Tasarım

Grafik tasarımın amacı topluma ürün ya da hizmet ile ilgili anlatılmak istenen mesajı en yalın haliyle aktarmaktır. Yaşamımızın ayrılmaz bir bütünü olan grafik tasarım en sade anlamıyla; görsel araçları kullanarak iletişim sağlama biçimidir. Temelinde yatan ise, anlatılmak istenen fotoğraf, tipografi, illüstrasyon gibi görsel araçlar kullanarak uygun ve etkili bir biçimde sunmaktır (Kızıldemir, Eryılmaz, 2016: 57). Grafik tasarım, yeni teknolojiyle birlikte daha çok kişiye erişerek evrimleşmiş ve değişmiştir. Grafik tasarım, günümüzde çeşitli türdeki imgelerin kullanılması, bilinçli aktarılması ve anlamlandırılması konusunda bir sorumluluk yüklemektedir. Kitle iletişiminde, giderek küçülen modern dünyasında dil, engellerini aşan yeni evrensel sembol (simge) sistemleri haline gelmiştir. Grafik tasarımda veya görsel iletişimi üstlenmiş herhangi bir sanat ürününde bilinçsiz imge-simge kullanımı, kültürel anlamda; anlam yitimi veya anlam karmaşasıyla kültürel imge-simgenin anlamsal değerinin kaybolmasına neden olmaktadır (Deveci- Bulut, 2016: 88).

Grafik tasarım kültüründe piktografik anlatımlar hemen her tür iletişim tasarımında yer alabilecek özel tasarım konuları olarak sosyal ve toplumsal hayatta önemli işlevler üstlenmektedir. Günümüz iletişim ve tasarım ortamının görsel aracı olan, grafik tasarım çalışmalarında piktografik ifadeler yeni teknolojik imkanlar doğrultusunda çağdaş tasarımın gerektirdiği ilkelere göre ele alınmaktadır. Bu yönüyle, piktografik ifadeler grafik iletişim kültürü içerisinde ayrı bir tasarlama anlayışı ile grafik anlatım dili oluşturur (Özderin, 2019: 162). Piktografik görsel iletişim elemanlarının farklı türü olan emojiler de kendine ait grafiksel anlatım dilline sahiptir. Sahip oldukları zengin çeşitliliği ile kendine ait kategorik bir yapıya dönüşmüştür. Piktogramlardan farklı olarak kişisel kullanım oranı çok daha fazla olmasına karşın grafik tasarımda da amatör veya profesyonel çok farklı çalışmalarda tercih edilmektedirler.



Görsel 1. Emojilerin kullanıldığı grafik tasarım örnekleri

Kaynak: <https://blog.emojipedia.org/spread-of-the-coronavirus-emoji/><https://www.forbesindia.com/tech/news-analysis/coronavirus-outbreak-release-of-new-emojis-for-2021-delayed-by-6-months-due-the-pandemic-8255091.html>

2. Görsel İletişim Elemanı Olarak Emojiler ve Emoji Tasarımı

Emojiler, dijital teknolojilerle yapılan iletişim etkinliklerinde hızlı yaşam biçiminin bir sonucu ve gerekliliğinden doğmuştur. Duyguları yazıya gerek kalmadan ifade etmek amacıyla tasarlanan emojiler geçen zamanda kişisel kullanımın dışında iletişimin çok farklı alanlarında kullanılır olmuştur. Özellikle estetik ve özgünlük gerektirmeyen grafik tasarım çalışmalarında ekonomik ve pratik tasarım elemanı olarak tercih edilmektedir.

Dijital çağ olarak adlandırılan günümüzün hızlı yaşam temposu grafik tasarım çalışmalarını da etkilemiştir. Grafik tasarım hizmet ettiği görsel iletişim alanında basit ve hızlı algılanan çalışmalar beraberinde getirmiştir. Özellikle toplumun bilgilendirilmesinde kullanılan afiş ve bilgilendirici duyuru çalışmalarında, toplumun en genç ve yaşlı ve en alt kültürel düzeydeki kişilerin algı kapasitesi dikkate alınarak görsel açıdan kolay tasarım elemanları tercih etmek gerekmektedir. Emojiler diğer görsel unsurlara göre çok daha kolay algılanabilmelerinden dolayı grafik çalışmalarında öncelikli tercih edilmektedirler. Emojileri genel olarak 'yüz işaretleri' ve 'nesne resimleri' olarak iki gruba ayırmak gerekmektedir. Beden dilinde, yüz hareketleri (mimikler) duyguların ifade aracıdır. Özellikle gözlerin duygu ifadesinde önemli bir yeri vardır. Her farklı duygu ifadesi için çok sayıda farklı yüz yapısına sahip emojiler tasarlanmıştır. Bu çeşitlilik grafik tasarımdaki mesajı oluştururken büyük kolaylık sağlamaktadır. Örneğin covid 19 pandemisinde aşı en önemli konuyu oluşturmaktadır. Aşı olmayı teşvik için çok çeşitli duygu ifadesine sahip emojiler grafik tasarımcıların kullanımına sunulmuştur.

Emoji, tipik olarak renkli bir biçimde hazırlanan piktografilerdir. Herhangi bir dijital piktografinin emojiye dönüşmesi için belirli işlemlerden geçerek onaylanması gerekmektedir. Bir emojinin kullanıma sokulması için Unicode komitesi tarafından onaylanmış olması gerekmektedir. 'Unicode', platform veya işletim sisteminden bağımsız olarak bir karakteri kullanılabilir hale getirmeyi amaçlayan dijital yazı tiplerinin uluslararası standardıdır. Yani, Unicode Standardı, kullandığınız cihaz veya yazılımdan bağımsız olarak görülmesine izin verir (Uğur, - Özsoy, 2020: 179).



Görsel 2. Çeşitli emoji örnekleri

<https://emoji.com.tr/gundelik-hayattan-emoji-ornekleri/>

3. Emojilerin Grafik Tasarım Açısından Değerlendirilmesi

Covid 19 pandemisi beraberinde hem hastalıkla mücadele konusunda hem de hastalığın arka planı konusunda düşünsel ve eylemsel açıdan çok zengin bir tartışma ve karar mekanizmalarını da ortaya çıkarmıştır. Pandemi ile ilgili her gün yeni gelişmeler, haberler ve kararlar karşımıza çıkmakta ve farklı platformlarda tartışılmaktadır. Bu kadar dinamik pandemi sürecinde yapılan bilgilendirici iletişim faaliyetlerinin tek amacı hastalığın yayılımını durdurarak tamamen ortadan kaldırmaya yöneliktir. Bu amaçla hazırlanan çalışmalarda istenen eylemler şunlardır;

1. Aşı olmak
2. Gereksiz kalabalıklardan uzak durmak yani evde kalmak
3. Hastalığa karşı bilinci arttırmak-duyarlı olmak
4. Maske takmak
5. Topluluklar içinde sosyal mesafeye dikkat etmek

Yukarıda yer alan konularda hazırlanan afiş, duyuru, makale ve her türlü iletişim faaliyetinde kullanılan emojiler de beş gruba ayrılmaktadır.

1. Aşı emojisi
2. Evde kal emojisi
3. Covid 19 virüs emojisi
4. Maskeli emoji
5. Sosyal mesafe emojisi

3.1. Covid 19 aşı emojisi

Sağlığımızı korumak için aşı olmak çok önemlidir. Fakat aşı olma korkusu da bir gerçektir. Ayrıca covid 19 aşısı ülkemizde ve tüm dünyada yan etkileri konusunda yoğun bir tartışma konusu olmaktadır. Covid 19 aşısı ile ilgili beyazdan siyaha kadar çok sayıda ara görüş ve kanaatlerin ortaya konulmasında kullanılmak amacıyla çok farklı duygu ifade eden aşı emojileri hazırlanarak kullanıcıların hizmetine sunulmuştur. Aşı emojileri, aşı yapan ve aşı olan emojiler olarak iki gruba ayrılmaktadır. Aşı emojileri, grafik tasarım açısından genel olarak başarılı oldukları görülmektedir. Fakat aşağıdaki son görseldeki son emojiye aşı kola değil kafaya yapıyormuş intibası vermesi sakıncalı bir durum oluşturmaktadır.



<https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/corona-a%C5%9F%C4%B1s%C4%B1-g%C3%B6steren-sevimli-emoji-gm1224297817-359927772>



<https://www.alamy.com/high-quality-emoticon-on-white-background-emoji-with-vaccine-syringe-and-red-heart-face-with-medical-mask-and-covid-vaccine-emoji-mask-emoji-image415470583.html>
<https://www.shutterstock.com/search/quarantined+emoticon>



<https://www.shutterstock.com/search/doctor+emoji>
<https://twitter.com/soniaboender/status/1344960382482456576>
<https://twitter.com/kvanoosterom/status/1348263874416541696>
<https://twitter.com/soniaboender/status/1344960382482456576>
https://emojibles.store/?__store=russian&__from_store=english

Görsel 3. Aşı emojisi örnekleri

3.2. Evde kal emojisi

Evde kal emojileri çok farklılıklar göstermektedir. Aşağıda en sağdaki emoji evde kalmayı mutlu bir aile tablosunu ifade ederken en soldaki hastalanmış ya da hastalıktan korkan bir duygu ifade etmektedir. Maskeli covid 19 virüsünün merkezde yar aldığı evde kal yazısı ile kullanılması görsel iletişim açısından çok tutarsız bir durum oluşturmuş.



<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/stay-home-etiket-emoji-t%C4%B1bbi-bir-maske-i%C3%A7inde-emojis-ile-house-%C3%A7at%C4%B1-gm1219324963-356620055>
<https://pixabay.com/tr/illustrations/evde-kalmak-corona-emoji-etiketli-5024870/>
<https://es.dreamstime.com/permanecer-en-casa-campa%C3%B1a-de-cuarentena-vectorial-la-familia-emoji-seguro-texto-con-emojis-sonrientes-para-smiley-prevenci%C3%B3n-image187044136>

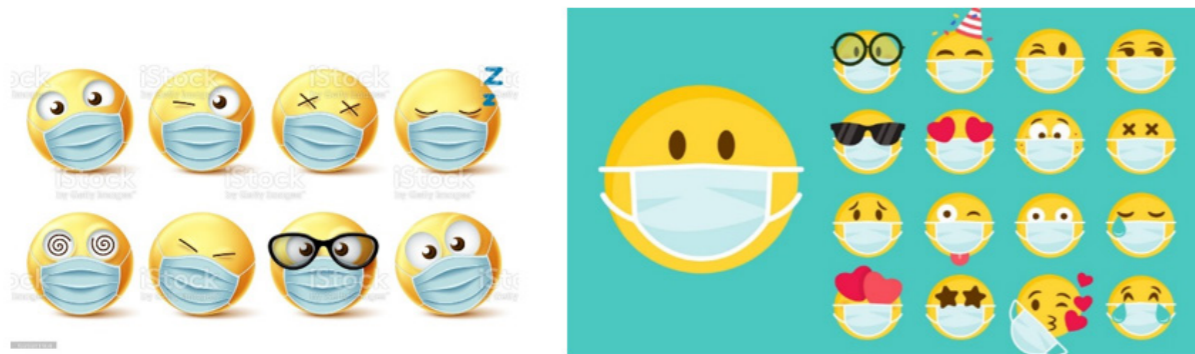
Görsel 4. Evde kal emoji örnekleri

3.3. Maskeli emoji

Covid 19 pandemisi sürecinde, ülkemizde ve tüm dünyada insanların en fazla karşılaştığı görsel maskeli emoji olduğu tartışmasız bir gerçektir. Özellikle kapalı alanlarda maske takmaya yönelik yaptırımlardan dolayı maske uyarı ve bilgilendirme çalışmalarında çok farklı duygu ifadelerine sahip emojiye maske uyarlanarak kullanılmıştır. Grafik tasarım açısından maskeli emoji tutarlı bir tasarıma sahiptir.



<https://www.istockphoto.com/se/vektor/smiley-emoji-ansitsmask-vektorupps%C3%A4tning-smiley-emoji-med-covid-19-ansitsmask-gm1227097021-361775749>
<https://www.shutterstock.com/tr/image-vector/face-mask-emoji-set-vector-isolated-1687560640>

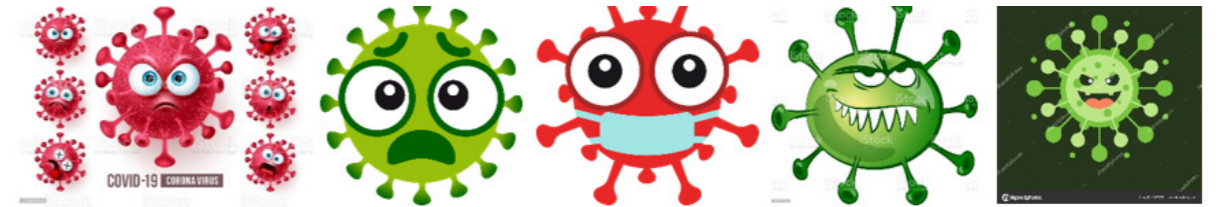


https://compromiso.atresmedia.com/levanta-la-cabeza/actualidad/emojis-pandemias-2021_202008315f4cb51d8346160001d1b76c.html

Görsel 5. Maskeli emoji

3.4. Covid 19 virüs emoji

Covid 19 pandemisi ile ilgili görseller arasında en fazla kullanılan görsel, virüs fotosu, illüstrasyonu ve virüs emoji olduğu görülmektedir. Özellikle pandemi ile ilgili her türlü makale, haber ve raporlarda virüs görsellerinin kullanıldığını görmek mümkündür. Pandemi sonrası insanların uzun yıllar zihninde kalacak olan virüs görselleri olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak görülmektedir. Virüs emojiye yüz emoji gibi çok çeşitli duygu ifadelerinde tasarlanmıştır. Sevimli virüs emojiye ölümüne pandemiye çok doğru bir çalışma olmadığı gibi korkutucu ve kızgın olan çalışmalarında kişisel iletişim çalışmalarında kullanılmasında bir sakınca olmayabilir fakat kitlelere mesaj amacıyla hazırlanan grafik tasarım çalışmalarında sorunlu durumlara neden olabilir.

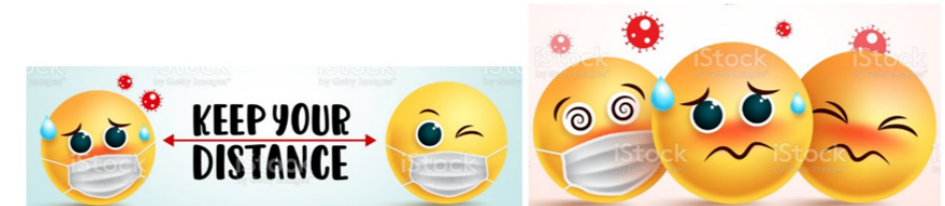


<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/corona-vir%C3%BCs-covid19-emoji-vekt%C3%B6r-seti-k%C4%B1zg%C4%B1n-ve-korkutucu-y%C3%BCzleri-ile-covid19-gm1220075823-357105104>
<https://pixabay.com/tr/illustrations/corona-emoji-korkmak-simg-c3%bc5-5105109/>
<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/emoji-vir%C3%BCs-coronavirus-covid-19-gm1216756403-354917733>
<https://tr.depositphotos.com/416373872/stock-illustration-corona-virus-cartoon-characters-color.html>

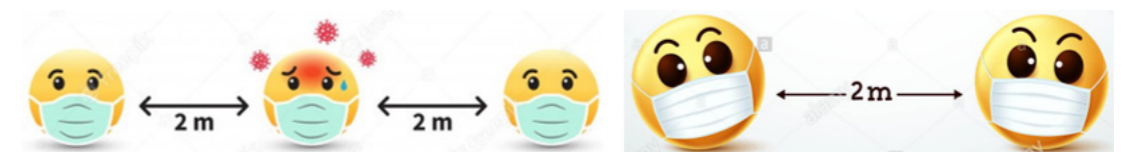
Görsel 6. Covid 19 virüs emoji

3.5. Sosyal mesafe emoji

Tıp otoriteleri, covid 19 pandemisinde hastalığa yakalanmamak için sosyal mesafeye dikkat edilmesi gerektiğini yoğun bir şekilde vurgulamaktadırlar. Sözlü ikazları görünür uyarılara dönüştüren afiş ve bilgilendirici çalışmalarda bu konuyla ilgili hazırlanan emoji kullanılmaktadır. Sosyal mesafe emojiye hastalığa yakalanmış emojiye mutsuz(karamsar) ifadesi özellikle pandemiye tedirginlikleri artmış toplumu daha da rahatsız edebileceğinin dikkate alınması gerekmektedir. Grafik tasarımda korkutmaya yönelik her türlü çalışmanın belirli bir aşamadan sonra rahatsızlık verici hale gelmesi kaçınılmazdır.



<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/smiley-emoji-sosyal-mesafe-vekt%C3%B6r-tabela-afi%C5%9F-coronavirus-covid-19-pandemik-koruma-gm1250164448-364537624>



https://nl.freepik.com/premium-vector/social-distancing-masker-met-emoji-houd-de-afstand-van-2-meter_8336181.html
<https://www.alamy.com/emoji-social-distancing-vector-sign-emoji-smiley-wearing-face-mask-with-social-distancing-text-instruction-to-prevent-covid-19-coronavirus-infection-image359327459.html>

Görsel 7. Sosyal mesafe emoji

SONUÇ

Günümüzde her türlü kitle iletişim faaliyeti, çok yaygınlık kazanmıştır. Dijital teknolojiler yardımı ile amatör kullanıcılar dahi her türlü geniş çaplı iletişim çalışmasını ekonomik ve pratik bir şekilde hazırlamaktadır. Özellikle görsel iletişim çalışmalarında kullanılmak üzere üretilen fotoğraf, illüstrasyon, piktogram, emoji ve çeşitli grafiksel elemanlar çok uygun maliyetlerle dünyanın her yerindeki kullanıcıların kullanımına sunulmaktadır. Bu kullanıma hazır görsel ikonlar baş döndürücü bir hızla yenileri eklenerek dinamik bir yapı oluşturmaktadır. Kurumsal yapıların yanında binlerce amatör tasarım elemanı üreticisi, her türlü ihtiyaca ve gereksinimlere göre hazırladıkları lisanslı grafik tasarım elemanlarını profesyonel veya amatör kullanıcıların hizmetine sunmaktadırlar. Bu hazır tasarım unsurları grafik çalışması yapacak olan tasarımcının işini çok büyük oranda kolaylaştırmaktadır. Farklı üreticiler tarafından hazırlanan emojiler hem kişisel hem kitlesel iletişim çalışmalarında ayrıca çok farklı grafik tasarım çalışmalarında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Mesaj oluşturma yanında doku, desen ve her türlü dekoratif çalışmalarda da emoji kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

Grafik tasarımda biçim kadar önemli olan içeriktir. Tasarımın içeriği herhangi bir çelişki ve duraksamaya neden olmadan hızlı ve kolay iletilmesini sağlayacak sadelik ve netlikte olmalıdır. Çünkü günümüzün farklı iletişim alternatifleri ve zengin tasarım elemanı çeşitliliği, mesajın çok farklı ifade edilme imkanını vermektedir. Bu görsel zenginliğin bir alanını da son yıllarda çok dinamik yapıya sahip emojiler oluşturmaktadır. Covid 19 pandemisi gibi tüm dünyayı çok yakından ilgilendiren konuyla alakalı grafik tasarım çalışmalarında fotoğraf ve illüstrasyondan çok daha fazla oranda emoji kullanıldığını görmekteyiz. Bunun en büyük sebebi hem mesajın kolay bir şekilde aktarımını yapıyor olması hem de tasarımın ekonomik ve hızlı olmasından kaynaklanmaktadır.

Grafik tasarım çalışmasını yapan kişinin yer aldığı toplumdaki başlıyarak tüm insanlığa karşı sorumluluk bilincini aklından çıkarmaması gerekmektedir. Kişisel kullanımda espiri amacıyla geliştirilen korkutucu veya tiksindirici bir emojiyi veya görseli kitlelerin göreceği bir grafik tasarımda kullanırken gereken hassasiyeti göstermesi gerekmektedir. Toplumun kaygıları, korkuları ve yanlış anlayacağı emoji, fotoğraf, piktogram, illüstrasyon veya çok farklı görsel ikon üretenlerin insafına bırakmadan önce kendi hassas kontrolünden geçirmesi gerekmektedir. Grafik tasarımcı, tasarımın konusuna göre tercihlerinde izleyicinin algı düzeyine ve tepkilerinin ne olacağı konusunda bilinçli hareket etmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Deveci, M. & Bulut, E. (2016) "Grafik tasarımda anlam bağlantılarının kurulmasına ilişkin program önerisi", Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Cilt-Sayı 43
- Uğur, E. & Özsoy, S.A. (2020) "Emojilerin İletişim Kavramları ve Etkinliği Açısından Değerlendirilmesi", The Journal of Academic Social Science Yıl:8, Sayı: 110, Kasım
- Özderin, S. (2019) "Grafik Sanatlarda Piktografik Anlatımlar ve Çağdaş Tasarım Kültürü", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 39, Ağustos
- Kızıldemir, D. & Eryılmaz, H. (2016) "Grafik Tasarımda Fotoğraf ve Tipografinin Önemi", Route Educational and Social Science Journal Volume 3(4), October
- Murchie, K.J. & Diomedede, D. (2020) "Fundamentals of graphic design—essential tools for effective visual science communication", FACETS, Volume 5, Number 1, January

GRAFİK DİL VE ANLATIM BİÇİMLERİ İLGİSİNDE KAVRAMSAL DÜŞÜNME CONCEPTUAL THINKING ABOUT GRAPHIC LANGUAGE AND EXPRESSION

Aslı YILMAZ

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
asliinanli7@gmail.com

Tarık YAZAR

Doç. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
tarikyazar08@gmail.com

ÖZET

İnsanın algılama, anlamlandırma ve anlatma çabasının çevresiyle iletişim kurma potansiyeline paralel olarak ilerlediği bilinmektedir. Bununla birlikte zaman içinde kavramsal ve ideolojik olarak gelişme gösterdiği düşünülmektedir. Günümüzde her gün karşı karşıya kaldığımız sayısız görsel ve işitsel mesajlar bir yandan yoğun bir imge bombardımanı ile iletişim olanaklarını zorlaştırırken diğer taraftan anlamlandırma ve algılanabilirlik ölçütlerinin yaratıcı kavramsal düşünme ve anlatım biçimleri olarak sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Bu bakımdan, semboller ve alegoriler sanatı olarak da nitelendirilebilen grafik tasarım disiplininde, yoğun karmaşık iletileri kısa sürede iletme ve evrensel bir dil oluşturma sürecinde kavramsal düşünme, imgesel üretimdeki anlayışın getirdiği yeni dinamikleri ve bu yeniliklere adapte olma gerçeğiyle önem taşımaktadır. Bu korelasyonda gerçekleştirilen grafik anlatım biçimleri ile yaratıcı kavramsal düşünmenin temsili ve simgesel yönü, imgesel kavrayışın çok bileşenli yapısı gerekçesiyle çeşitli sorgulamalara kapı aralamaktadır.

Bu çalışma tasarımın doğasında var olan yaratıcı fikir bulma, düşünce evreninin geliştirilmesi, problemi doğru tespit etme, problematlere ilişkin seçeneklerin çoğaltılması ve tasarım sürecinin sonuca ulaştırılmasında kavramsal düşünmenin geliştirici ve açıcı potansiyeli üzerine konumlandırılmıştır. Araştırmada, mevcut bilgilerin bir araya getirildiği araştırmaların ötesinde ileriye dönük araştırma ilkesini benimseyen bir anlayışın çağdaş bir kuram oluşturulması açısından kavram - biçim - anlam ilişkisinin önemi yeni dinamikler çerçevesinde sunulmaya çalışılmıştır. Evrensel anlatım biçimleri ve anlamlandırma odağında kavramsal düşünme imgenin varlığını ve metaforik yaklaşımı anlamlı kılmakla birlikte zihinsel kavramsallaştırma ve iletinin aktarımında kapsayıcı nitelikler ve sorgulanan gerekçeler bakımından dinamik bir karakter sergilemektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik sembolizm, Yaratıcı kavramsal düşünme, Zihinsel kavramsallaştırma, Çoklu düşünme, İmgesel üretim.

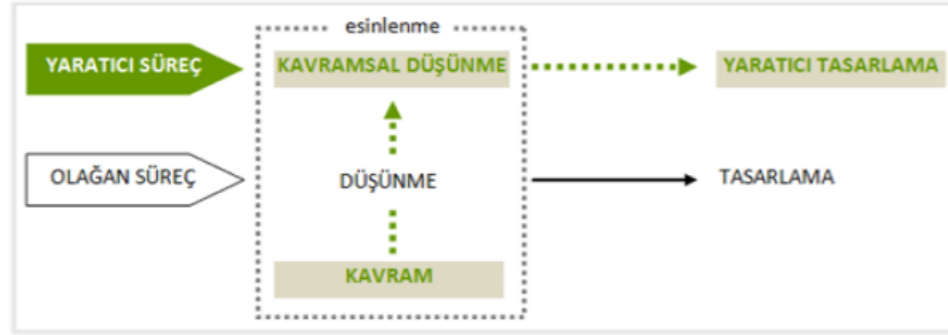
ABSTRACT

It is known that human's efforts to perceive, make sense of and explain progress in parallel with his potential to communicate with his environment. However, it is thought to have developed conceptually and ideologically over time. The countless visual and auditory messages we encounter every day, on the one hand, make communication opportunities difficult with an intense bombardment of images, on the other hand, it makes it necessary to question the criteria of signification and perceptibility as creative conceptual thinking and expression styles. In this respect, in the graphic design discipline, which can also be described as the art of symbols and allegories, conceptual thinking in the process of transmitting intensely complex messages in a short time and creating a universal language is important with the new dynamics brought by the understanding in imaginary production and the fact of adapting to these innovations.

This study is positioned on the developing and explanatory potential of conceptual thinking in finding creative ideas inherent in design, developing the universe of thought, identifying the problem correctly, multiplying options for problematics, and concluding the design process. In the research, beyond the researches in which the existing information is gathered, the importance of the concept-form-meaning relationship in terms of creating a contemporary theory of an understanding that adopts the principle of forward-looking research has been tried to be presented within the framework of new dynamics. While conceptual thinking makes the existence of the image and metaphorical approach meaningful in the focus of universal expression forms and meaning, it displays a dynamic character in terms of inclusive qualities and questioned reasons in mental conceptualization and transmission of the message.

Keywords: Graphic symbolism, Creative conceptual thinking, Mental conceptualization, Multiple thinking, Imaginary production.

tanımlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın strüktürünü oluşturan “kavram - düşünme - tasarlama” üçlemesinin beraber ve birbiriyle kurduğu ilişkiyi bu açıdan diyagramlaştırmak mümkündür (Eke, 2017).

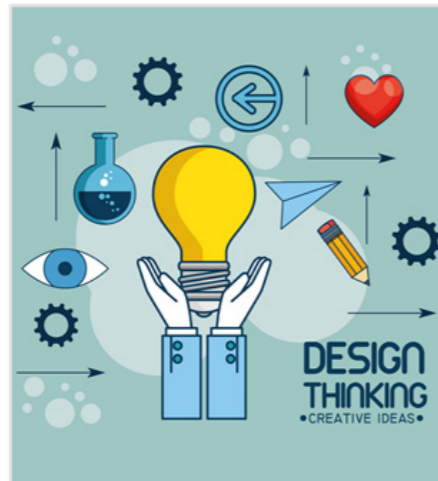


Şekil 2: (https://www.fingerprintforsuccess.com). Yaratıcı düşünme diyagramı.

“Tasarım sürecinde bir anlatım biçimi olarak kavramsal düşünme, insanların başkalarının ne düşündüğü hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar ve bu bilgiyi paylaşmalarına olanak tanır. Kavramlar, aynı zamanda iletileri anlatmada kullanılan imgebilimsel ifade araçlarıdır” (Eke, 2017).

V. ANLAMSAL DERİNLİK (İÇREK) OLUŞTURMA VE KAVRAMSALLAŞTIRMA

“Bir düşünce, soyut veya somut kavramlar aracılığıyla ifade edilerek daha kolay anlaşılabilir. Böylelikle, bir göstergenin ya da bir göstergeler bütünü’nün temsil ettiği “kavram” ya da “kavramlar” bütünü anlamı oluşturmaktadır. Bir nesneyi, bir duyguyu, bir ilişkiyi simgeleyen sözcük ya da gösterenin çağrıştırdığı kavramın sayesinde içerik kolayca ifade edilebilmektedir”. (Changeux & Ricoeur, 2009). Bu korelasyonda, kavramlar; süreçlerin, nesnelerin veya olguların özellikleridir ya da varlıkları, nesnelere temsil eden “sembolik” ve “soyut” unsurlardır. Anlamsal bütünlük oluşturmada kavramlar; fikirleri çok boyutlu olarak iletebilir ve derin düşünce gramerini açığa çıkarabilir.



Şekil 3: (https://www.dreamstime.com). Kavram şeması.

Kavramlar, herhangi bir durumun içereceğinden daha fazla olasılıklar barındıran soyut ifadelerde yansı bulmaktadır. Kavramsal düşünme nesnelere üzerinden değil, nesnelere ortak özellikleri üzerinden kapsamlı düşündürmektedir. Bu anlamda kavramsallaştırma bir bakıma soyutlama yöntemidir. Nitekim,

“kavramsal düşünme” ve “yaratıcı fikir üretme” esnasında, aslında birbirinden bağımsız gözükken ve görülen nesne, kavram veya görsellerden “grafikir” üretmek ve yaratıcı bir şekilde kompozit ederek yeni bir anlam ve kavram oluşturmak kavramsal yaratıcılığın ve yaratıcı düşünmenin temelini oluşturmaktadır (Uçar, 2020). Oluşan anlamlarla birlikte zihnimizde farklı bir kapı aralanmış olur. Bu anlamda görsel düşünmek, kavramsal düşünmek, anlamı sorgulamak, görsel, kavramsal ve düşsel notlar almak, yaratıcı kavramsal düşünce sürecinin başlangıcı niteliğindedir. Kavramsal düşünme (conceptual thinking); kişinin zihninde anlaşılan, değişik nesne ve olguların, ortak özelliklerini temsil eden bir bilgi ve yaklaşım biçimidir.

Terminolojik olarak “kavram”;

- Bir şey üzerinde birçok farklı algıyı kapsayan genel düşünce,
- Bir olay, nitelik ya da nicelik üzerinde oluşan zihinsel imge,
- Anlamsal ve içeriksel olarak bir imge ya da sözle anlatılarak boyut kazandırılan soyut düşünce olarak açıklanmaktadır. (TDK, 2013). Diğer taraftan, “kavram oluşturma”, dışardan gelen uyarıların, sınıflandırılarak, zihinsel kodlama ile uzun süreli belleğe işlenmesidir. Kavramlar, bileşenleri ve özellikleri ile bir anlam ağı içinde yapılandırılırlar (Bielefeld, ve Khouli, 2010). Başka bir tanımla kavram oluşturma; bir grup fikir ya da nesnenin ortak özelliklerini anlamak ile ilgilidir (Solso ve Maclin, 2011).



Şekil 4: (https://www.dreamstime.com). Yaratıcı düşünme.

Tasarım, sürecin önemini vurgulayan tüm çalışmalara rağmen, nihayetinde biçimsel bir yapıyla görselleştiği için, biçimselliği ile değerlendirilir. Ancak gerçekte tasarım, bir biçim endişesi olduğu kadar, aynı zamanda bir içerik endişesidir. Arnheim’a göre (2012); düşünme; “işlenmemiş ham verilerin kavramlara dönüştürülmesi ile başlamaktadır”. Kavramların ise; görsel karakterlerinden arındırılarak, soyutlanarak düşünsel işlemlere uygun hale getirildiği varsayılmaktadır. “Kelimelerle konuşur, kavramlarla anlaşırız, bu açıdan “grafik tasarım”, kelimelerin kavramlara dönüşmüş halidir” (Uçar, 2019).

VI. SONUÇ

Tasarım düşüncesinin somut ve anlaşılır olması için ihtiyaç duyulan ana fikir, sonuç ürünün varoluşunu güçlendirmekte, onu anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda tasarım sürecinin ilk aşaması “kavram üretimi”, “kavram ile düşünme”, “kavram geliştirme” olarak adlandırılabilir. Sürecin önemli bir ögesi olan kavramlar aynı zamanda tasarıma esin kaynağı olmanın yanında tasarımcı-ürün-kullanıcı arasında iletişimi güçlendirici bir bağı da oluşturacaktır (Ertürk, 1981). Buradan hareketle, tasarımda kavramsal düşünme metodolojisini geliştirmek, yaratıcı bir tasarım süreci açısından vazgeçilmez bir unsurdur.

Bir tasarım problemi ile karşılaşıldığında, tasarım konusuna çeşitli disiplinlerden yararlanılarak, farklı bir anlam yüklemenin, özgün bir yorum getirmenin, tasarıma yön verecek kavramsal bir düşünce yöntemi geliştirmekle mümkün olacağı çeşitli bilimsel araştırmalarda ve akademik çalışmalarda açıkça dile getirilmektedir. Temasal analiz ekseninde tasarımsal dinamiklerde ve sürece ilişkin uygulama yöntemlerinde teolojik olarak bütüncül bir yaklaşım, tasarım sürecinde ve sürece ilişkin metodolojilere önemli katkılar sağlayabilmektedir. Bu bakış açısı, konuyu tek bir perspektiften bakmak yerine, holistik bir sistemle ele alınan kapsamlı bir düşünce biçimidir. (Aslan, 2001). Aynı zamanda, çeşitli fikirleri bir arada değerlendiren, ve girift bir sistemle düşünülmesini sağlayan, görsel, içeriksel ve kavramsal olarak analiz edilebilen, bütünsel bir yaklaşım olarak şekillendiği bilinmektedir.

KAYNAKÇA

- Baranseli, E. (2009). Gelişen İletişim Teknolojileri İle Grafik Anlatım Dili.
- Bielefeld, B., & El Khouli, S. (2010). Adım Adım Tasarım Fikirleri. İstanbul: Yem Yayınları.
- Carslake, C., (2014). "Graphic Design School: The Principles And Practice Of Graphic Design" (2014).
- Denkel, A. (1996). Anlam Ve Nedensellik, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Ellul, J. (2012). In Sözün Düşüşü (H. Arslan, Trans., Pp. 54 - 55). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Gardner, Howard, (2004), Zihin Çerçevesi, Çoklu Zeka Kuramı, (Çev: Ebru Kılıç), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Heller, S (2006). The Education Of Graphic Designer. Allworth Press: New York.
- Heskett, J. (2002). Design. New York: Oxford University Press. Çeviren: Doğan Şahiner. 2.
- Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito: 2005.
- Solso, R., Maclin, K., & Maclin, O. (2011). Bilişsel Psikoloji. İstanbul:
- Uçar, T. F. (2012, Mart-Nisan). Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi, 47, 86-91.
- Uçar, T. F. (2012, Mart-Nisan). Kavram Temelli Görsel Veri Tabanı. Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 47, 86-91.
- Özmutlu, A., (2017). "Grafik Tasarımı Eğitiminde Bir Düşünce Üretimi Aracı Olarak Dil" Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü. Erişim Tarihi:16

TASARIMLARIN TESCİL YOLU İLE KORUNMASI PROTECTION OF DESIGNS BY REGISTRATION

Müge CAFEROĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Nunki Design, ORCID.0000-0002-1224-5721
mugeaksu25@gmail.com

ÖZET

Günümüzde endüstriyel ürünlerden el sanatlarına, reklamcılıktan yayıncılığa, tekstilden moda kadar birçok alanda tasarım vazgeçilmez hale gelmiştir. Zamanla tasarımcı ve sanatçıların özgün biçimlendirmeleriyle tasarım alanları gelişip çoğalarak karmaşık bir yapı haline gelince ortaya çıkan eserleri, tasarımları korumak, tasarımcıların maddi ve manevi haklarını bildirmek ve etik değerlerle sahip çıkmak adına çeşitli kanunlar ve düzenlemeler yapılmıştır. Fikri mülkiyet hakkı, yaratıcı düşüncenin ve eserin ortaya çıkarılması ile kendiliğinden doğmaktadır. Buna karşılık tasarım, patent, faydalı model gibi sınai mülkiyet kategorisinde yer alan haklar Türk Patent ve Marka Kurumu gibi bir idari kurumda tescil ettirilmesi gerekmektedir. Teknoloji çağındaki gelişmelere paralel olarak artış gösteren fikir hırsızlığı, yaratıcılığını kullanarak üreten ve hayatını kazanan sanatçıların maddi ve manevi haklarını zedelemektedir. Toplumların kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda gelişip büyüebilmeleri için fikir, düşünce ve yetenekleriyle üretim yapan yaratıcı bireylere ihtiyacı vardır. Bu araştırmada, tasarımcının temel hakları ortaya konularak, marka, coğrafi işaret, tasarım, patent, faydalı model ile geleneksel ürün adlarına ilişkin hakların korunmasını amaçlayan 6769 sayılı 'Sınai Mülkiyet Kanunu' ile kişilerin ürettikleri ürünleri üzerindeki maddi ve manevi hakları konusunda bilinçlendirilmesi amaçlanmıştır. Literatür taraması yapılan araştırmada üreten kişilerin eserine ve emeğine saygı duyulması ve yaratıcılığının desteklenmesinin mutlak bir toplumsal sorumluluk olduğu vurgulanmıştır. Telif hakları konusu hem bilim, edebiyat, müzik, sinema, tasarım gibi kültür ve sanatsal üretimlerin desteklenmesi, hem de fikir ve sanat insanlarının hak ettiği gibi yaşayabilmesi açısından önem taşımaktadır. Tasarım eğitimi veren kurumlarda telif hakları ile ilgili konular müfredata eklenerek tasarımcı adaylarına ürettikleri eser üzerindeki haklarını koruyabilmelerine katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Telif Hakkı, Patent, Tescil, Sınai Mülkiyet Kanunu

ABSTRACT

Design has become indispensable in many areas today, from industrial products to crafts, advertising to publishing, textiles to fashion. Over time, various laws and regulations have been made to protect the artifacts, designs, to communicate the material and moral rights of designers, and to maintain ethical values when design areas are developed and multiplied by the original formatting of designers and artists into a complex structure. Intellectual property rights are born spontaneously by the creation of creative thought and work. In contrast, rights in the category of industrial property such as design, patent, utility model must be registered in an administrative institution such as the Turkish Patent and Brand Institution. The idea theft, which has increased in parallel with advances in the technology age, has damaged the material and moral rights of artists who use their creativity to produce and make a living. In order for societies to develop and grow in the cultural, social and economic sense, they need creative individuals who produce with their ideas, ideas and abilities. In this study, the basic rights of the designer were revealed, the brand, the geographical sign, design, the patent, it is aimed to raise awareness of the material and moral rights of individuals on their products with the 'Industrial Property Law' No. 6769, which aims to protect the rights of the beneficial model and traditional product names. In the research conducted in literature, it was emphasized that respect for the work and work of the people who produced it and that promoting its creativity is an absolute social responsibility. The subject of copyright is important in both the support of cultural and artistic production such as science, literature, music, cinema, design and the ability of ideas and art people to live as they deserve. In design education institutions, copyright related issues can be added to the curriculum to help design candidates retain their rights to the work they produce.

Keywords: Design, Copyright, Patent, Registration, Industrial Property Law

1. GİRİŞ

İnsan yaşamak için çevresindeki zorluklarla baş edebilmek ve bunlara çözüm bulmak zorunda kalmıştır. Antik çağlardan bugüne insanoğlu karşılaştığı her probleme tasarımcı ve yaratıcı içgüdülerini kullanarak çözümler getirmiş ve her aşamada biraz daha gelişmiştir. Tasarımın en yalın ve bilinen hali zihindeki düşünceler ile oluşturma, ortaya çıkarma ve üretme anlamına gelir (Kozan, 2021:11). Dizayn (design) sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek anlamına gelen designare sözcüğünden gelmektedir. "Dizayn, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide'dir." Tasarımcı duyumu, algı, düşünme, duygu ve hayal gücü gibi bilgi verileriyle kendisine verilmiş bir nesneyi üç boyutlu doğal düzen içerisinde çıkarmakta ve tasarımsal bir dünya içerisine yerleştirmektedir (Tunalı, 2020:22). Tasarımcı yaratıcılığı sayesinde özgünlüğünü ortaya koyarak bir tasarıma hayat verir. Bireyin kendine özgü yaratıcılığı ve özgünlüğü tasarımcı kimliğini bulmasını sağlar.

Sınai Mülkiyet Kanunu'nda (SMK) tasarım kavramı, "ürünün tümü veya bir parçasının ya da üzerindeki süslemenin çizgi, şekil, biçim, renk, malzeme veya yüzey dokusu gibi özelliklerinden kaynaklanan görünümü" olarak tanımlanmıştır. Ürün tanımı ise, "bilgisayar programları hariç olmak üzere, endüstriyel yolla veya elle üretilen herhangi bir nesnenin yanı sıra birleşik bir ürün veya bu ürünü oluşturan parçaları, ambalaj gibi nesnelere, birden çok nesnenin bir arada algılanan sunumlarını, grafik sembolleri ve tipografik karakterleri ifade eder" olarak tanımlanmıştır (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021:6). Tasarımcı yaratıcı ve üretken bir kişilik olarak toplumla ve toplumun genel sorunlarıyla iç içedir. Bu bağlamda tasarımcının topluma, toplumun tasarımcıya ve onun haklarına karşı etik sorumlulukları vardır.

Zamanla tasarımcı ve sanatçıların özgün biçimlendirmeleriyle tasarım alanları gelişip çoğalarak karmaşık bir yapı haline gelince ortaya çıkan eserleri, tasarımları korumak, tasarımcıların maddi ve manevi haklarını bildirmek ve etik değerlerle sahip çıkmak adına çeşitli kanunlar ve düzenlemeler yapılmıştır. Günümüzde telif hakları, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile korunma altına alınmıştır. Bu kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren kişilerin eserleri üzerindeki haklarını belirleyerek koruma altına almaktır.

Ürünler farklı bir değer kazandırarak piyasadaki rakiplerinin bir adım önüne geçmesinde önemli bir rol oynayan tasarım, ülkelerin ekonomik ve ticari gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu özellikleri nedeniyle tasarım, güçlü bir rekabet unsuru olarak tasarım korunması zorunluk haline gelmiştir.

Tasarımın tescil edilerek koruma altına alınmasıyla üçüncü kişiler tasarım sahibinin izni olmadan o ürünü üretmez, piyasaya sunamaz, ticari amaçla kullanmaz. Böylece, duygularıyla, düşünceleriyle ürün veren kişilerin haklarının korunabilmesi sağlanmış olur. Ortaya konan yaratıcı çalışmalar toplum tarafından iyice anlaşılıp kabul edilmelidir. Eğer bu yaratımlar sıradan bir iş gibi algılanırsa bu ürünlerin ve yaratıcılarının haklarının olduğu ve bu hakların korunması gerektiği düşüncesi yaygınlaştırılmaz ve kabul ettirilemez. Bir eserin, tasarımın değer olabilmesi kolay değildir ve eser sahiplerinin, üretmeye devam edebilmeleri için eserleri üzerindeki her türlü emeklerinin ve özgün yaratımlarının korunması oldukça önemlidir. Her alandan sanat insanlarının hak ettiği gibi yaşayabilmesi, sanatsal üretimlerinin devam edebilmesi adına sanat ve tasarım eğitimi veren kurumlarda telif hakları ile ilgili konuların gündemde tutulması önem taşımaktadır.

2. TELİF HAKLARININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanlığın ilk çağlarından bu yana tasarım, sanat hep var olmuştur. Eski dönemlerde ortaya çıkarılan eserleri çoğaltma imkanı bulunmadığından eser sahipleri ekonomik ve manevi açıdan bu hakkı korumaya gereksinim duymamışlardır. Matbaanın bulunmasıyla mevcut eserleri çoğaltma imkanı sağlanmış ve eserler sahiplerinin haklarının korunması ve eserlerinin tanınması ihtiyaç haline

gelmiştir. Sanayi devrimi sonrası seri üretime geçişle birlikte tasarım bağımsız bir faaliyet olarak gelişmeye başlamıştır. 1800'li yıllarda taklide karşı korumak için tasarımların tescille korunmasına yönelik çalışmalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Telif hakları 15. Yüzyılda devletin eserleri ortaya koyan kişilerden eserler için vergi geliri elde etmesi amacıyla 1476'da ilk defa Venedik'te kabul edilmiştir. 1710'da ABD ve Fransa'da, 1857'de Osmanlı İmparatorluğu'nda kabul edilerek düzenlenmiştir. Uluslararası olarak 1886 Bern Telif Hakları Birliği ile Bern Sözleşmesi ve 1952'de Cenevre sözleşmesi yapılmıştır (Karamustafa, Şengel, 1993).

Ülkemizde ise Osmanlı'dan günümüze kadar olan süreçte telif hakları ile ilgili düzenlemeler şu şekilde gelişmiştir. 1850'de yayımlanan "Encümen-i Daniş Nizamnamesi" telif haklarıyla ilgili düzenlenen ilk hukuki metin olarak kayıtlara geçmiştir. 1857'de yayımlanan "Telif Nizamnamesi" ise bugünkü anlamda telif haklarını anlatan hukuki bir metin olma özelliğini taşımaktadır. Bu nizamnameye göre, eserin basılmış olan tüm kopyaları tükeninceye kadar, haklar eseri basan kişiye bırakılmıştır (Memduhoğlu, 2008, s.124). "Fikri mülkiyet haklarına ilişkin ilk düzenleme 1844 tarihli Fransız kanunundan alınan 1879 tarihli İhtira Beratı Kanunu'dur" (Çelik Koç, 2009, s.8). Kanunla eser sahiplerinin haklarının korunduğu ilk esaslı kanun 1910 tarihli 'Hakk-ı Telif Kanunu' olmuştur (Memduhoğlu, 2008, s.124).

Türk hukukunda tasarımlar, 1995 yılında yürürlüğe giren 554 sayılı Endüstriyel Tasarımların Korunması hakkında kanun hükmünde kararname ile koruma altında bulunmaktaydı. 10 Ocak 2017 tarihinde yayımlanmış olan 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanununun yürürlüğe girmesi ile birlikte tasarım, marka, patentlerin tesciline dair hükümler tek bir çatı altında toplanmıştır. Kanunun düzenlemesiyle birlikte Türk tasarım hukukunun birçok alanında köklü değişiklik yapılması yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır Yurduseven, 2017:670).

3. FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI VE TASARIMLARI TESCİL YOLU İLE KORUMA

Fikri Mülkiyet hakları telif hakları olarak tanımlanırken, tasarım, marka, patent, faydalı model, coğrafi işaret gibi diğer alanlar 'Sınai Mülkiyet Hakları' çerçevesinde ele alınmaktadır. Buna göre, fikri mülkiyet hakları; fikir ve sanat eserleri (Telif hakları) ve Sınai mülkiyet hakları olarak iki ayrı başlıkta incelenmektedir.

Sınai Mülkiyet Kanununun (SMK) 55. maddesinde tasarım kavramı, "ürünün tümü veya bir parçasının ya da üzerindeki süslemenin çizgi, şekil, biçim, renk, malzeme veya yüzey dokusu gibi özelliklerinden kaynaklanan görünümü" şeklinde tanımlanmıştır. Ürün ile ilgili tanımlama ise şu şekilde yer almaktadır: "bilgisayar programları hariç olmak üzere, endüstriyel yolla veya elle üretilen herhangi bir nesnenin yanı sıra birleşik bir ürün veya bu ürünü oluşturan parçaları, ambalaj gibi nesnelere, birden çok nesnenin bir arada algılanan sunumlarını, grafik sembolleri ve tipografik karakterleri ifade eder" (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021:6).

Ürün kavramını tarif eden nesnelere ilgili bazı örnekler şu şekilde belirtilmiştir:

- Endüstriyel bir şekilde veya el ile üretilen nesnelere (avize, sandalye vb.)
- Birleşik ürünler (otomobil, çamaşır makinesi vb.)
- Birleşik ürünü oluşturan parçalar (jant, çamaşır makinesi kapağı vb.)
- Ambalajlar
- Birden çok nesnenin bir arada algılanan sunumları (iç mekan, mağaza, araç yerleşimleri vb.)
- Grafik semboller (masaüstü simgeler, ikonlar, logolar vb.)
- Tipografik karakterler (Arial, Calibri vb. yazı karakterleri)

Bir tasarımın yeni olarak kabul edilebilmesi için, tescil başvuru tarihinden önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Tasarım başvuruları incelendikten sonra yeni olarak kabul edilebilen tasarımlar Tasarımlar Dairesi Başkanlığı bülteninde yayımlanır (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021:11). Görsel 1’de 6769 Sayılı SMK Tasarım Tescili Süreç Şeması yer almaktadır.



Görsel 1. 6769 Sayılı SMK Tasarım Tescili Süreç Şeması. Türk Patent Fikri Mülkiyet Akademisi.
Kaynak: <https://meslegimhayatim.meb.gov.tr/assets/files/tasarim.pdf>

Türkiye’de Fikri Mülkiyet hakları yasası maddi ve manevi haklar olarak iki alanda düzenlenmektedir. Manevi haklar; eseri sunma hakkı, eser üzerinde adını kullanma hakkı ve eserde herhangi bir şekilde değişiklik yapılmasını yasaklama hakkına sahip olma şeklinde düzenlenmiştir. Mali haklar; işleme, çoğaltma, yayma ve temsil haklarını radyo ile yayın, pay ve takip gibi başlıklar altında korumaya almıştır (Karamustafa, Şengel, 1993). Kanundaki düzenlemelere göre eser sahibinin manevi hakları hiçbir şekilde birine devredilemez. Ancak eser sahibinin mali hakları devredilebilmektedir.

Manevi haklar içerisinde sanatçı “eserin umuma arz edilmesi veya yayımlanma tarzı, sahibinin şeref ve itibarını zedeleyecek mahiyette ise eser sahibi, başkasına yazılı izin vermiş olsa bile eserin gerek aslının gerek işlenmiş şeklinin umuma tanıtılması veya yayımlanmasını menedebilir. Menetme yetkisinden sözleşme ile vazgeçmek hükümsüzdür. Diğer tarafın tazminat hakkı saklıdır”(Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, s.2397).

Teknolojik gelişmelerle birlikte dijital topluma geçişin yaşandığı günümüzde, bilginin sayısal bir biçimde işlenebilmesi ve mobil hale gelmesiyle birlikte üretim tüketim biçimleri, iletişim, haberleşme, düşünme şekilleri farklılaşarak geleneksel toplum dinamikleri değişim göstermeye başlamıştır. Dijital dünyaya geçiş ile birlikte, sınırlar ortadan kalkmış, kültür, sanat, ekonomi, teknoloji, eğitim, sağlık, medya gibi birçok alanda hızlı iletişim ve paylaşım dönemi başlamıştır. Her an ve her yerden bilgiye erişimi sağlayan bilgisayarlar ve mobil cihazlar, iletişim biçimimizi büyük bir değişime uğratmış ve bilginin kolaylıkla paylaşılabilmesinin olanağını sağlamıştır.

Günümüzde film, müzik, oyun, tasarım gibi yeni dijital medyaların kolaylıkla kopyalanabilmesi sebebiyle telif hakları ve korsanla mücadele etmek için geliştirilmiş erişim kontrol sistemleri dijital haklar yönetim sistemiyle kontrol edilmeye çalışılmaktadır.

“Dijital haklar yönetimine yönelik küresel alanda başlıca yasal düzenlemeler genel olarak, WIPO Telif Hakları Sözleşmesi, Amerikan Dijital Milenyum Telif Hakkı Kanunu, Avrupa Birliği Bilgi Toplumu Direktifi ve Fransız Bilgi Toplumunda Telif Hakkı ve Komşu Hakları Hakkında Kanun çalışmasında bulunmaktadır. Ülkemizde de çok fazla uygulama alanı bulmayan dijital eserlerin dijital haklar yönetimine dair hukuksal koşulları kısmen de olsa tanımlanmıştır” (Turan, 2016:83). Bilgiye hızlı bir şekilde ulaşılabilen internet ortamında içerikler eser sahibinin bilgisi ve izni olmaksızın kopyalanabilmekte ve eser sahibinin hakları ihlal edilebilmektedir. Eser sahibinin emeği ile ortaya çıkardığı eserlerin telif haklarıyla korunması üreten kişilerin yaşamlarını sürdürebilmeleri ve üretime devam edebilmeleri açısından oldukça önemlidir.

4. TELİF HAKLARININ TASARIMCI VE SANATÇI AÇISINDAN ÖNEMİ

Fikir ve sanat hukuku içerisinde yer alan haklar genel olarak toplumun sadece ekonomik, sosyal ve kültürel yaşamıyla alakalı değil, teknolojik gelişimini de etkilemesinden dolayı temel insan hakları ile birlikte ele alınarak günümüzde son derece önemli bir kavram haline gelmiştir. Yaşadığımız çağ itibarıyla dünyamızdaki hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler, yaratıcılıklarıyla ürün veren fikir ve sanat insanlarının haklarına karşı yapılan etik ihlalleri de beraberinde getirmektedir. Günümüzde kişi ve toplumların ayakta kalabilmeleri için haklarını aramaları gerekmektedir.

“Fikir ve sanat hukuku, konusu bilim edebiyat sanat eserleri olan hukuki ilişkileri düzenler ve bu alanlardaki yaratıcı faaliyetin ürünlerine koruma sağlar. Fikir ve sanat hukukunun temel unsuru fikir ve sanat eserinin yaratıcısıdır. Yaratıcıya Türk hukukunda, fikir ve sanat eserleri kanununun dili ile Eser sahibi denir” (Aytier, 1981, s.5).Tüm bu konular yaratıcı bir süreçten geçerek ortaya bir ürün çıkaran kişileri yani sanatçı ve tasarımcıları yakından ilgilendirmektedir. Hakların korunması endüstri devrimi ile başlamış, günümüzdeki teknolojik alandaki gelişmelerle birlikte tüketim toplumu ortaya çıkmıştır.

Sanatçının kişisel haklarının korunması, telif hakları konusu içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda sanatçının yaşamını sağlaması için maddi hakları gözetilir. Avrupa anlaşmasına göre telif hakları bir kişisel haktır. Bir anne ile çocuğun birbirine olan bağı gibi sanatçıda eseri ile aynı şekilde bir ilişki içerisindedir. Tüm telif hakları yasalarına göre eserin yayınlanmasına, sergilenmesine, değiştirilmesine karar verme hakkı onu yaratan kişide yani sanatçıdadır. Sanatçı istemezse bunların hiçbiri gerçekleşemez. Eseri yayımlandığında veya sergilendiğinde sanatçı hakkını arayabilir (Karamustafa, Şengel, 1993).

Telif haklarının bütün dünya ülkelerindeki uygulamasında sanatçının, sanat yapıtının ancak ve ancak sanatçısı tarafından sergilenebileceği, sanatçının izni olmadan hiçbir yerde sergilenebileceği gibi bir hakkı vardır. Oysa şu anda sanatçının bir yapıtını satın alan herkes o yapıt üzerinde her türlü hakka sahip olduğunu, istediği zaman ve yerde yapıtı sergileyebileceğini düşünmektedir. Artık bütün dünyada sanatçı ürettiği bir yapıtı satıp parasını alsa dahi bu yapıt üzerindeki telif hakkı sürdüğü için istediği sebeple sergilememeye talebinde bulunabiliyor. Ancak ülkemizdeki çoğu galerici ve koleksiyonerlerin bunu görmezden geldiği bir gerçektir (Karamustafa, Şengel, 1993, s.106).

Bir ülkede kültür ve sanatın gelişip devam etmesi için fikirleriyle, sanat ürünleriyle tüm yaratıcılıklarını ortaya koyan özgün bireylere ihtiyaç vardır. Bu kişilerin emeklerine saygı duyulması, yaratıcılıklarının desteklenmesi ve ortaya çıkardıkları ürünün telif haklarının korunması toplumun etik düzeyinin ve hissettiği saygının bir göstergesidir.

5. SONUÇ

“Bilişim toplumunda teknolojinin sağladığı olanaklarla fikir eserleri kolaylıkla kopyalanıp, dağıtılabilmekte; bu durum sonunda fikir eserlerini üretmek için emek ve zamanlarını veren hak sahipleri harcadıkları emek ve zamanın karşılığını alamamaktadır.” (Dedeoğlu, 2006, s.70). Eseri ve sanatçıyı koruyan haklar konusu evrenselidir. Sanatçılar dünya çapında diğer ülkelerin sanatçılarıyla birlikte projeler gerçekleştirirler. Telif hakları gibi bu alana giren konular dünyadaki hukuki anlaşmalarda özellikle vurgulanır. Tüm bu anlaşmalar birçok ülkenin sanatçısına, yazarına, fotoğrafçısına, yönetmenine ve daha birçok alandaki düşünce ve fikir adamına hukuki haklar tanıyıp onlara eşit davranmayı amaçlamıştır. (Karamustafa, Şengel, 1993). Eser sahiplerinin, eserleri üzerindeki haklarının korunması telif hakkı kanunları ile sağlanmaktadır. Korunamayan eserler, eser sahibinin maddi ve manevi emeğinin kötüye kullanılmasıyla sonuçlanıp, eser sahiplerinin artık eser üretemeyecek hale gelmelerine sebep olabilmektedir.

Esere ve onu yaratan sanatçısına saygının bireyin mutlak bir hakkı olduğunun bilincine varılması toplumsal bir sorumluluktur ve bu bilincinin tüm sosyal mercilerce benimsenmesi gerekmektedir.

Eser sahipleri genel olarak yasalar konusunda ve kendilerine tanınan haklar konusunda yeterli bilgi sahibi değiller. Haklarının korunması için bu kişilerin hangi konuda hangi haklarının olduğunu bilerek hareket etmeleri gerekmektedir. Sanatçılar daha çok yaratıcılıkla uğraştıklarından kendi haklarıyla uğraşmamaktadırlar. Fikir ve düşünceleriyle ürün veren bu sanatçılar yaratıcılıklarını engelleyen ve zaman alan hukuksal uyumsuzluklara girmekten çekinmektedirler. Bunun yanı sıra hukuk ve ceza mahkemelerinin oldukça yavaş işlemesi hakkını aramak isteyen sanatçıları bir süre sonra umutsuzluğa düşürmektedirler. Bu nedenle hukuksal alandaki uyumsuzlukları sanatçıların üye bulunduğu kuruluşlar yürütmelidir. Sanatçılar hakları daha fazla sömürülmeden örgütlenmeli, kurulmuş örgütlere girmeli ve hukukçuları bir çözüm ortağı gibi görmelilerdir (Karamustafa, Şengel, 1993). Her alandan sanat insanlarının hak ettiği gibi yaşayabilmesi, sanatsal üretimlerinin devam edebilmesi adına sanat ve tasarım eğitimi veren kurumlarda, derneklerde telif hakları ile ilgili konuların gündemde tutulması önem taşımaktadır.

Telif haklarının yaşamımızdaki işlevi sadece kültürel alt yapı boyutuyla sınırlı değildir. Telif hakları aynı zamanda birçok alanda ekonominin sağlam kurulmasına da zemin hazırlar. Ancak, fikir ve sanat ürünlerinin izinsiz kullanımı giderek artmaktadır ve bu yolla geçimini sağlayan kişiler maddi ve manevi olarak yıpratılmaktadırlar. Bu sebeple toplumu bilinçlendirmek, yasal ve etik ihlallerin önünde durmak için devlet, yasalar, sivil toplum kuruluşları ve sanatçılar bir arada hareket etmelidir.

KAYNAKÇA

- Aytier, Nüşin. (1981).Hukukta Fikir ve Sanat Ürünleri. Ankara:Sevinç.
- Çelik Koç, Nefise. (2009). Tasarımların Ulusal ve Uluslararası Hukukta Tescili ve Korunması. Ankara:Adalet
- Dedeoğlu, Gözde. (2006). Bilişim Toplumu ve Etik Sorunlar. İstanbul: Alfa Aktüel.
- Karamustafa, Gülsün, Şengel, Deniz. (1993).Sanatçı Hakları Panel ve Tartışmaları.
- Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Dizisi 3. İstanbul. MEGEP. (2006). Meslek Etiği. Ankara.http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/meslekigelisim/moduller/meslek_etigi.pdf
- Kozan, Emrah (2021), "Design Thinking",Tasarım Odaklı Düşünce, İstanbul: Abaküs Kitap.
- Memduhoğlu, Hasan Basri. (2008). Kültürel ve Sanatsal Yaratıcılığın Teşvik Edilmesi ve Etik Yükümlülükler BağlamındaTelif Haklarının Korunmasına İlişkin Bir Çözümleme. D.Ü.Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi 10, 118-128.
- Parsıl, Ümit, (2012). Sanatta Yaratıcılık. Ankara: İki Harf.
- Tunalı, İsmail (2020). Tasarım Felsefesi, Ankara: Fol Kitap.
- Turan, Metin (2016). Çağlar Boyu Düşünce Özgürlüğü: Türkiye'de ve Dünyada Telif Haklarının Tarihsel Gelişiminin Değerlendirilmesi, Türk Kütüphaneciliği 30, 2 , 206-235. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/805624> (E.T.:29.07.2021)
- Türk Patent ve Marka Kurumu (2021). Tasarım İnceleme Kılavuzu, <https://www.turkpatent.gov.tr/TURKPATENT/resources/temp/68C4792C-85DF-4906-9DFB-E70E5FF3685A.pdf> (E:T.:20.07.2021)
- Yanık, Onur. (2007). Yaratıcılık, İstanbul: Beslenme Saati Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. <http://mevzuat.basbakanlik.gov.tr/Metin.Asp?MevzuatKod=1.3.5846&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=>
- Yurduseven, Ş. (2017). 6769 Sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu İle Türk Tasarım Hukukunda Yeni Dönem. Türkiye Adalet Akademisi Dergisi, (31), 669-690. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/taad/issue/52656/693915>. (E.T.:27.07.2021)

MARKA TASARIM SÜRECİNDE ÖN ÇALIŞMA OLARAK ESKİZ SKETCH AS PRELIMINARY STUDY IN THE BRAND DESIGN PROCESS

Tarık YAZAR

Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
tarikyazar08@gmail.com

Ertuğrul KARAHAN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Görsel İletişim Tasarımı Ana Sanat Dalı
ertugrul.karahan.tr@gmail.com

ÖZET

Marka; sınai mülkiyet açısından bir işletmenin ürettiği ya da sattığı mal ve hizmetleri diğer işletmelerin mal ve hizmetlerinden ayırt etmek için kullanılan her türlü; sözcük, şekil, renk, harf, sayı, sesler, hareket, koku veya ambalajdan ibaret olabilen işaretlerdir denilebilir. Marka tasarımı, birey veya işletmenin insan zihninde algılanacak olan farklı yanlarını gösteren güçlü bir araçtır. Hayatta herkesin ve her işletmenin bir imajı vardır. İnsan belleğinde güçlü bir marka imajı yaratmak için özgün tasarım yapmak gerekir. Özellikle yaratıcı marka tasarım sürecinde ön çalışma olarak eskiz yapmak, özgün tasarımların oluşturulmasında izlenen en iyi yöntemlerden biridir.

Eskiz; grafik tasarımcıların, ressamaların, modacıların ve mimarların en çok kullandığı çizim yöntemleri arasında yer almaktadır. İyi bir eskiz çizimi yapmak, sonrasında gelecek olan ürünün ya da eserin başarılı bir şekilde tamamlanmasının ilk aşamasını oluşturur. Bir başka ifadeyle eskiz, ileride tamamlanması planlanan bir işin ya da eserin taslağının hızlı bir şekilde el yordamıyla çizilmesi, yani kısaca planlanması demektir. Eskiz birden fazla amaca yönelik olarak kullanılabilir. Sanatçının gördüğü bir şeyi taslak halinde kağıda dökmesi için, daha sonra kullanılmak üzere bir fikri geliştirmesi ya da kaydetmesi için, ya da hızlıca bir resmi taslak hâline getirmek için kullanılabilir. Taslak amacıyla kullanılan eskizler başlı başına bir sanat eseri niteliği taşıyabilir. Ünlü ressamların eskiz çizimleri dünyada pek çok müzede sergilenmekte ve genç sanatçılar için ilham kaynağı oluşturmaktadır. Eskizler, zihinlerdeki hayal ve bilinçaltındaki imgelerin ön fikir olarak yorumlanmasıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Kağıt üzerine alınan notlar ve çizimler arayış içinde olduğumuz öğelerdir. Eskiz aşamasında sürekli araştırma yapılır, öğrenir ve düşünülür. Örneğin, yaratıcı bir marka tasarımı oluştururken hazırlanan eskizler, henüz sonuçlandırılmamış olan ön fikirlerdir. Eskizler tasarımcının zihnini daha canlı tutarak iç dünyasını sorgulamasına katkı sağlar ve yaratıcı tasarımların ortaya çıkmasına vesile olur. Tasarıma eskiz çizerek başlamak fikrin olgunlaşmasına katkı sağlayarak sonuca kısa yoldan ulaşmaya vesile olur. Yaratıcı tasarım sürecinde yapılan eskizler ile daha önce yaptığımız aşamalı eskizler arasında gidip gelerek daha doğru sonuca ulaşıldığı görülmektedir. Bu aşamalı eskizler ile tasarımcının ve hedef kitlenin süreci takip etmesi sağlanır. Ayrıca yapılan eskizler ile zihinlere anlık fikirler gelebilir. Eskizler, tasarımcı haricinde dışardan bakan biri için bir anlam ifade edemeyebilir ancak, tasarımcı için kağıdına çizdiği tek bir çizgi bile onun için çok şey ifade edebilir. Eskiz aşamasındaki çizimlerde hatalı olanlar ayıklanabilir ve doğru kabul edilenler bir tasarım elemanı olarak kullanılabilir. Tasarımcının, konu hakkındaki fikrini taslak halinde kağıda hızlı bir şekilde aktarması, tasarımın en son hali kadar önemli bir yöntemdir.

Bu çalışmada, marka tasarım süreci açıklanmış, marka tasarım sürecinde ön çalışma olarak eskizin önemi ve özellikleri araştırılmış, manuel olarak kağıt-kalemle yapılan eskizler irdelenmiş ve dijital ortamda yapılan eskizlerle karşılaştırılarak aralarındaki ilişki tasarım sürecine katkısı açısından yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marka Tasarımı, Eskiz, Ön Çalışma, Kroki, Tasarım Süreci.

ABSTRACT

Brand; all kinds of goods and services used to distinguish the goods and services produced or sold by an enterprise from the goods and services of other enterprises in terms of industrial property; It can be said that they are signs that can consist of words, shapes, colors, letters, numbers, sounds, movement, smell or packaging. Brand design is a powerful tool that shows the different aspects of an individual or business that will be perceived in the human mind. Everyone and every business in life has an image. In order to create a strong brand image in human memory, it is necessary to make an original design. Sketching as a preliminary work, especially in the creative brand design process, is one of the best methods followed in the creation of original designs.

Sketch; It is among the drawing methods most commonly used by graphic designers, painters, fashion designers and architects. Making a good sketch is the first step in the successful completion of the next product or work. In other words, a sketch means a quick hand-drawing of a work or work that is planned to be completed in the future, that is, planning. Sketch can be used for multiple purposes. It can be used for the artist to sketch something he sees, to develop or save an idea for later use, or to quickly sketch a picture. Sketches used for drafting can be a work of art in their own right. Sketches of famous painters are exhibited in many museums around the world and are a source of inspiration for young artists. Sketches come to light with the interpretation of imagination and subconscious images in minds as preliminary ideas. Notes and drawings on paper are the items we are looking for. In the sketching phase, research is done, learning and thinking is constantly being done. For example, when creating a creative brand design, sketches are preliminary ideas that have not yet been finalized. Sketches keep the mind of the designer more alive, contribute to the questioning of his inner world and are instrumental in the emergence of creative designs. Starting the design by drawing a sketch contributes to the maturation of the idea and helps to reach the result in a short way. It is seen that a more accurate result is achieved by going back and forth between the sketches made during the creative design process and the progressive sketches we made before. With these phased sketches, it is ensured that the designer and the target audience follow the process. In addition, with the sketches made, instant ideas can come to mind. Sketches may not make sense to an outsider, except for the designer, but for the designer, even a single line he draws on his paper can mean a lot to him. In the drawings at the sketch stage, the faulty ones can be removed and the correct ones can be used as a design element. It is as important a method as the final version of the design that the designer quickly transfers his idea about the subject to the paper as a draft.

In this study, the brand design process was explained, the importance and features of the sketch as a preliminary study in the brand design process were investigated, the sketches made manually with paper and pencil were examined and compared with the sketches made in the digital environment, the relationship between them was interpreted in terms of its contribution to the design process.

Keywords: Brand Design, Sketch, Preliminary Study, Sketch, Design Process

GİRİŞ

Yapılacak tasarım, görsel ya da çizimler için orijinal çalışmaya geçilmeden önce yapılan taslak, ön çalışma anlamına gelen eskiz, zihinlerdeki hayal ve bilinçaltındaki imgelerin fikrinsel yorumlanmasıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Kağıt üzerine çizdiğimiz notlar, arayış içinde olduğumuz çizimlerdir. Eskiz aşamasında sürekli araştırır, öğrenir ve düşünürüz. Örneğin bir markanın logosunu çizirken hazırladığımız eskizler henüz sonuca varmamıştır ve açık uçlulardır. Eskizler zihnimizi daha canlı tutar ve kendi iç dünyamızı sorgulatarak yaratıcı tasarımlar ortaya çıkarmamıza yardımcı olurlar. Tasarıma eskiz çizerek başlamak sonuca daha iyi ulaşmamızı sağlayacak ve tasarım aşamasında tasarımcıya yön verecektir.

İki boyutlu tasarım, eskiz anlayışı ile başlar. Eskiz, görsel iletişimi biçimlendirmek için tasarım öğelerinin bilinçli olarak düzenlenmesidir. Temel amacı, görsel düzenlemeyi yaratarak, uyarıcı, etkileyici ve memnun edici tasarımlar ortaya çıkarmaktır (Klimchuk ve Krasovec, 2006: 79).

Yaratıcı tasarımlar oluşturma sürecinde yapılan eskizler ile daha önce yaptığımız aşamalı eskizler arasında gidip gelerek daha doğru sonuca ulaşılır. Bu aşamalı eskizler ile tasarımı bir marka için oluşturuyorsak marka sahibinin de süreci takip etmesi sağlanır. Ayrıca yapılan eskizler ile zihinlere anlık fikirler geldiği görülmektedir.

Eskizler, tasarımcı haricinde dışardan bakan biri için bir anlam ifade etmeyebilir. Ancak tasarımcı için kağıdına, tabletine çizdiği tek bir çizgi bile onun için çok şey ifade edebilir. Bu çizilen çizgilerde hatalı olanlar ayıklanır ve doğru kabul edilen çizgiler bir araya getirilip yaratıcı bir tasarım haline dönüşür. Ayrıca eskiz, tasarımcının gördüğü bir şeyi taslak halinde bir yüzeye hızlıca aktarması ve daha sonra kullanılmak üzere bir fikri geliştirmesi adına kullanılan yaratıcı tasarımın olmazsa olmazıdır. “En kaba karalamalardan, gökdelenler sandalyeler çıkar. Kimi öğrenci için bu eylem sıkıntı verse de kimine çok kolay bir serüven gibi gelir” (Zelef, 2013: 74).

Hangi dönemde ve hangi alan için tasarım meydana getirilirse getirilsin, ortaya çıkarılan çalışmanın kendinden önceki tasarımlardan farklı olması gereklidir. Farklı olmayan, basit görünmeyen, hatırlanması düşük ve kullanışsız olan çalışmalar ve tasarımlar genel olarak kısa ömürlü ve kullanışsız olmuştur. Günümüzde işlevini yerine getiremeyen ve amacına ulaşamayan tasarımların kullanışsız ve gereksiz bir yığına dönüştüğü söylenebilir. Bu yığından uzak kalabilmenin en etkili yöntemlerinden birisi yaratıcı tasarım sürecinde eskiz kullanımınıdır.

Eskizler sürekli gelişir ve kendisini günceller bu nedenle tasarımcı problemleri belirli aşamalarla ortaya çıkararak çözer. Tasarımcının fikir deposu ne kadar fazla olursa, tasarımları oluşturma aşamasında eskizler oluşturmaya kolaylık sağlayacaktır. Eskiz tasarımları ne kadar sadeleştirilmişse tasarım üzerinde o kadar fikir geliştirildiği anlamına gelmektedir.

Eskiz aşamaları tasarımcının bilinçaltında kalmış tüm fikirlerini ortaya çıkarmada önemli bir basamaktır. Tasarım aşamasında yapılan eskiz çalışmalarının başkaları tarafından görünmesini ve farklı fikirlerin ortaya çıkmasına da yardımcı olacaktır. Tasarımcı bu noktada kendi eskizini yorumlayabilir ancak farklı bireylerin düşünceleri ile tasarımda daha doğru sonuçlara ulaşılacaktır.

1. ESKİZ VE TASARIM SÜRECİ

Eskiz, T.D.K.'ye göre “resim için çizimlerle yapılan ön çalışma, taslak” anlamına gelmektedir. Orijinal tasarıma geçilmeden ön hazırlık ve etüt çalışmalarıdır. Ching'e göre ise bir yüzey üzerine çizgiler çizerek bir şeyin benzerlerini veya simgesini üretmek olarak tanımlanmaktadır. Eskizlerde profesyonel resim tekniklerinden çok tasarlanacak konuya birkaç çizgi ile vurgu yapmak fikirlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Türkan Uraz'a göre, grafik düşünme ve görsel anlatım eylemlerini meydana getiren eskizler araştırıcı eskizlerdir ve bu nedenle diğer türlerden çok farklı ve çok daha önemlidirler.

Eskizler farklı şekillerde oluşabilmektedir. Bunlar daha az çizgi ile oluşturulan ve çok daha fazla karmaşık çizgilerle bir araya gelen fikirlerden oluşturulan eskizlerdir. Eskiz'in bir ön çalışma olarak alıştırma aşaması olduğu düşünülürse ‘temrin’ kavramından da söz etmek gerekir. Temrin, TDK'ya göre ‘alıştırma’ anlamına gelmektedir (TDK, <https://sozluk.gov.tr/>).

Tasarım oluşturma sürecinde tasarımcıların kendilerine özgü tasarım teknikleri bulunmaktadır. Tasarımcılar kağıt yüzeye eskizlerini çalışabileceği gibi dijital bir ortamda da çalışabilir. Hangi yöntem olursa olsun eskiz sürecinde aşamaların kaydedilmesi tasarım sürecinde tasarımcının bilinçaltında yer alan fikirlerini oraya çıkaracaktır.



Şekil 1. Dijital ve kağıt-kalem ile yapılan eskiz/ön çalışma örneği.

Eskiz çalışmalarında hızlı çizilen çizimlerin daha doğru sonuca ulaştırdığı ve daha cesur çizgilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü; yavaş çalışılan eskiz çizimleri daha korkak ve etkisi düşük tasarımlar ortaya çıkarmaktadır. Eskiz çizimlerinde aynı tasarımın üzerinde çalışmaktansa her aşamasında yeni bir kağıda ya da yeni bir sayfaya geçerek tasarımı baştan oluşturmak daha doğru sonuca ulaştıracaktır.

Eskiz sürecine belirgin olmayan çizgilerin kullanılarak başlanması tasarımcının farklı fikirlerinin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır. Çünkü, daha az baskı uygulanarak çizilen çizgiler en sona doğru tasarımcıya yol göstererek planlanan tasarımın ana hatlarını oluşturacaktır. Aynı zamanda planlanan ambalaj, mobilya, araba ya da kurumsal kimlik elemanlarının eskiz aşamasında tasarlanacak ürünün farklı açılardan bakılarak çizilmesi sonradan oluşabilecek hataların ortadan kalmasına yardımcı olmaktadır.



Şekil 2. Farklı açılardan bakabilme imkanı sunan eskiz/ön çalışma örneği.

Tasarımcıların daha farklı düşünmesini sağlayan bu eskiz etkinliği, yaratıcı düşünceyi teşvik etmenin bir yolu olarak görülmektedir. Bir tasarımda çizilen birçok çizgi eksik olsa dahi var olan çizgiler farklı şekillerde yorumlanabilmekte ve tasarımcıya yeni seçimler yapma olanağı sağlamaktadır. Eskizler birer arayıştır ve kağıt üzerine alınmış düşündürücü, tasarımcının kendi fikir dünyasında sinerji yaratarak daha iyi aşamaya gelmesini sağlayacak fikir aşamasıdır denilebilir.

“Çizmek görselleştirmektir; düşünceleri, izlenimleri somutlaştırmaktır. Eskiz çizimleri, genellikle serbest elle yapılır. Serbest el çizim becerisi de, yazmayı öğrendiğimiz gibi yaparak geliştirilir ve kazanılır. Bu özel bir yetenek gerektirmez, ancak zamana, sabra, azme ve uygulama yapma isteğine bağlıdır. En önemlisi Ching’in belirttiği gibi, görüş ve düşüncenin, çizimin yaratıcı sürecinde bir araya getiriliş sürecini kavramaktır” (İnceoğlu, 1995: 75).

Cross Nigel ise, eksizin tasarımdaki önemine ilişkin altı neden belirlemiştir. Bunlar;

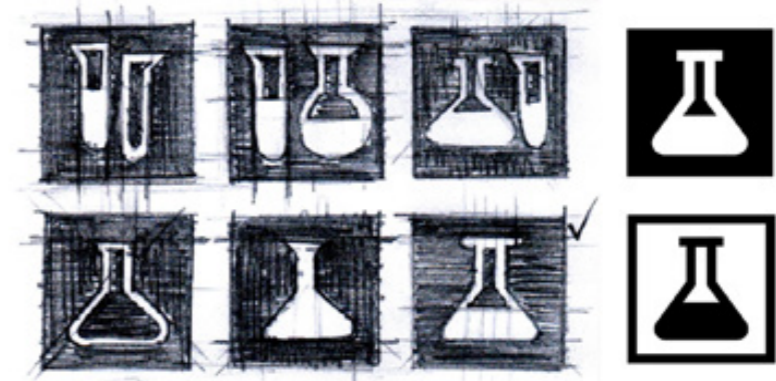
- Tasarlanan nesnenin bir modeli olması.
- Tasarımcının bir soyutlama düzeyinden bir başka soyutlama düzeyine sıçramalarını sağlaması.
- Esnekliği desteklemesi.
- İlgili bilginin belirlenmesi ve anımsanmasında yardımcı olması.
- Tasarım probleminin yeniden tanımlanmasını kolaylaştırması.
- Yeni oluşan fikirlerin belirlenmesinde destekleyici olması.

Tasarımcının algısı ve çizgisi, sürekli olarak algılanan ve çizilen üzerinden tekrar tekrar şekillenir. Eskiz bir tür ortaya çıkacak tasarımla fikir alışverişinde bulunma ve çizgilerle iletişim kurma süreci olarak ifade edilmektedir. “Her çizim türü kendi yaşamını değişik bir biçimde sürdürür. Her çizim türü başka bir zaman kipiyle konuşur bizimle. İlk türde, kağıt üzerindeki çizimler, sanatçının bakışlarından arta kalan izlerdir” (Berger, 1993).

Dijital ortamda tasarlanmış eskizler sadece dijital ortamda bulunan tasarım programlarının yetenekleri kadar tasarlanmaktadır. Dolayısıyla programların gelişmişlik düzeyi seviyesinde eskizler şekillenmektedir. Ancak, tasarımcının dijital ortamda çizdiği eskizler kağıda çizdiklerimiz kadar kararlı ve net bir şekilde bizlere fikir vermiyorsa amacına uygun olmayacaktır. Ayrıca dijital ortamda çizilen eskiz aşamalarına toplu bir şekilde bakılmıyorsa yine amacına hizmet etmiş olmayacaktır.

Yazar’ın ifadesine göre, “Eskiz (ön çalışma), araştırma kadar önemli bir aşamadır. Tasarım aşamasında görsel bildirişim simgelerinin eskizleri, kurşun kalem, fırça, rapido, air-brush, kolaj ve bilgisayar destekli tasarım ile yapılabilir (2010, 124).

Akın’a göre; Eskize ilk olarak bilgisayarda başlamamak gerekir. Tasarımcı önce kağıt üzerinde kurşun kalem ile çalışmalar yapıp tasarımı bir seviyeye getirdikten sonra bilgisayar’a aktaracağı taslak çizimin doğru ve temiz çalışmalarına bilgisayar ortamında devam etmelidir (2006: 56). “Her eskiz titizlik ister. Eskizlerin temiz, sade çizgilerden, eğrilerden, lekelerden v.s. oluşması gerekir. Yapılan tüm eskizler saklanmalı ve herbiri gözden geçirilerek en uygun olan seçilmelidir (Yazar, 2010: 124).



Şekil 3. Kalemle yapılarak daha sonra dijital ortama aktarılan Laboratuvar Piktogram Tasarımı eskiz örnekleri (Yazar, 2010:124).

Yukarıda kurşun kalem tekniği ile yapılan ‘laboratuvar’ piktogram eskiz örnekleri görülmektedir. Bu eskizler içerisinden kullanılacak uygun bir tasarım seçilerek bilgisayar ortamında yeniden çizilmiştir. Gerekli durumlarda renk uygulaması da yapılabilir. Görüldüğü gibi tasarım önce eskiz olarak gerçekleştirilmiş ve daha sonra bilgisayar ortamında çizimi yapılarak sonuçlandırılmıştır. Tasarımın olgunlaştırılmasında eskiz/ön çalışma önemli bir süreçtir.

2. ESKİZ OLUŞTURMA SÜRECİNDE BEYİN, GÖZ VE EL İLİŞKİSİ

Eskiz sürecinde tasarımcı, soyut ve somut olan bilgiler arasında ilişkiler kurar ve bunun sonucunda veri alışverişlerini farklı vücut bölümleri ile yapar. Bunlar; beyin, göz ve el’dir. Gerçek dünyayı algılama elemanı olan göz verileri toplarken, soyut verilerin zihnimize toplanma yeri olan beyin’dir. Tüm bu unsurların somutlaştırılmasını sağlayan ise el’dir.

Belliston’un da ifade ettiği gibi “Bir düşünme ve anlamlandırma süreci olan çizim, elin görsel imgeyi dışavurumu ile başlar, terbiye edilmiş gözün ve aklın imgeyi değerlendirmesi ve değiştirmesi ile gelişir. Çizim bütün bir süreç, daha doğrusu bir döngü olarak kabul edilebilir” (Hanks ve Belliston, 1977: 6).

Eskiz oluşturma sürecinde beyin, göz ve el’in belirli bir nizami sıralaması yoktur. Tüm kaynaklar ne kadar zihinde oluştuğu düşünülse de eskiz aşamasında göz, çizimler arasında bağlantılar kurmakta ve el ile farklı açılardan kağıda ya da dijital bir ortama aktarmamızı sağlamaktadır.

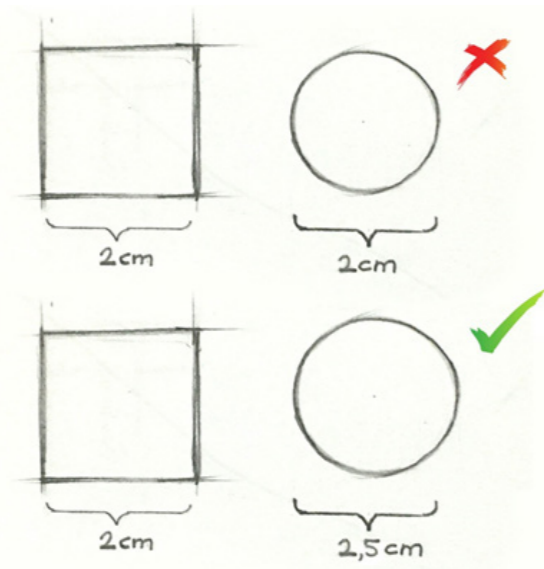


Şekil: 4. Beyin, göz ve elin nizami sıralaması olmayan döngüsü.

Eskiz sürecinde göz, beyin ve el görev almaktadır. Bu elemanların birbirleri ile ilişkili kullanılması yaratıcı tasarımların ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptirler. Eskiz çizimleri rasgele dahi olsa ilk aşamada tasarımcıyla iletişime geçemeyebilir. Bu iletişim, beyin, el ve göz ile belirli bir kimlik kazanacaktır. Tasarım aşamasında beyin, el ve göz ilişkisi yalnız manuel olarak yapılan eskizlerde değil aynı zamanda dijital ortamda yapılan tasarımlarda da geçerli olan bir durumdur. Ancak, dijital ortamda yapılan çalışmalarda el hareketlerinin serbestliği ve düşünce akışına katkısı kısıtlı olabilmektedir. Tasarımın yapıldığı programın vermiş olduğu imkanlar çerçevesinde tasarım yapılırken aynı zamanda tasarımcının programa hakimiyeti ve klavye kullanımı, kısa yol tuşlarını kullanımı seri çalışmasını ya da ön çalışma aşamasında fikrin anlık geliştirilmesine olumlu ya da olumsuz etkisi olabilmektedir. Burada eskizle ilgili olarak vurgulanan durum, tasarım sürecinde fikrin olgunlaştırılma aşamasındaki sonuç odaklı seri çalışmadır.

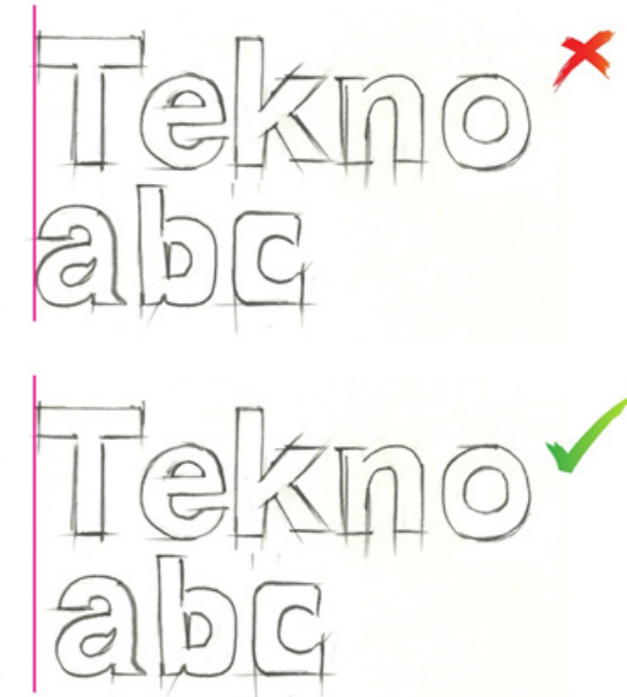
3. ESKİZ SÜRECİNDE OPTİK DENGE

Eskiz tasarım sürecinde ne kadar çok simetriye ya da tasarım elemanının kenar boşluklarını her taraftan eşit olarak bıraktığınızı düşünseniz de göz objenin optik dengesini zihinlerde kuramaz. Bu nedenle tasarımlarda ne kadar hatasız gibi düşünseniz de aslında hata yapılmış oluyordur. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi aynı boyutta olan kare ve daireyi yan yana koyduğumuzda dairenin kareden daha küçük olduğunu hissediyoruz. Doğru bir şekilde optik dengeyi kurmak için dairenin boyutunu biraz büyütme daha kusursuz ve dengeli bir görüntü oluşturacaktır.



Şekil: 5. Eskiz Sürecinde kare ve yuvarlak formların Optik Denge örneği

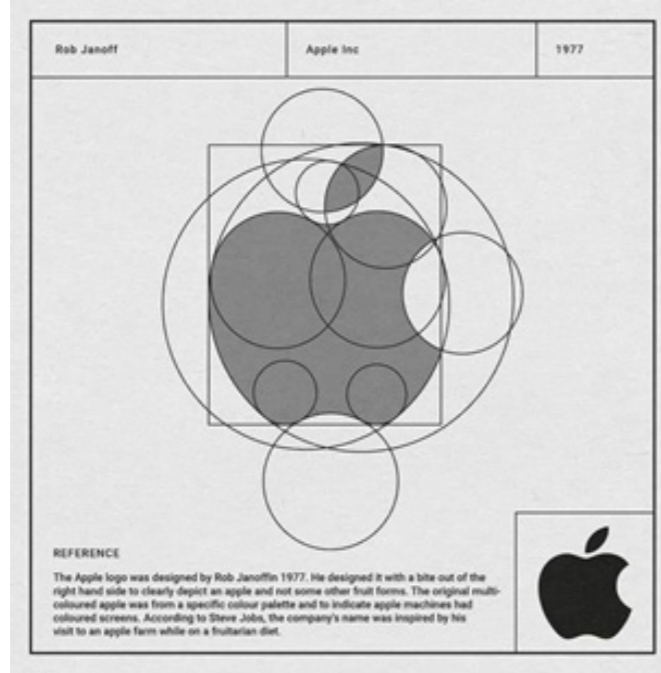
Tipografik hizalamada da optik hatalar yapılmaktadır. Metinlerde ya da tipografik çalışmalarda sola ya da sağa hizalamalarda aşağıda görüldüğü gibi aynı hizada yapılmış olsa dahi doğru tasarlanmış olmayacaktır. Küçük boyutlu metin ya da tipografik çalışmalarda çok belli olmasa da büyük tipografik çalışmalarda daha belirgin hatalar görülebilmektedir. Tasarımcı ne kadar milimetrik ve doğru tasarımlar yaptığını düşünse dahi beyin farklı bir algılama sistemine sahiptir. Çoğu tasarımcının dikkate almadığı bu durum eskiz sonrasında eserin ortaya çıkmasıyla dengesiz bir tasarım göze batmaktadır. Bu durum tüm tasarımlar için geçerli olmayabilir ancak genel olarak belirtilen durumla karşılaşılabilir.



Şekil: 6. Eskiz sürecinde optik dengede tipografik tasarım örneği.

'T' harfi ile altında yer alan 'a' harfinin aynı hizada olması optik dengeyi bozmaktadır. Bu nedenle 'a' harfinin 'T' harfine göre dengeli bir şekilde biraz daha içerde olması kaliteli ve estetik bir görüntü oluşturacaktır. Tasarım sürecinde milimetrik denge yerine optik denge kullanılması estetik ve kusursuz tasarımların oluşturulmasına katkı sağlayabilir.

Grafik tasarımın genel kuralları içerisinde yer alan optik denge ve simetri kavramları, iş arayüz tasarımına gelince biraz daha komplike bir hal almaktadır. Siz her ne kadar milimetrik çalışsanız da, her obje ya da elementi yerli yerine koysanız da, göz ve beyinin algısı sizin oluşturduğunuz kompozisyon kadar metrik çalışmayabilir. Algı farklı olunca da aslında hatasız olmasına rağmen, gözün kendine has algısı ve beyinin bu algıyı yorumlaması sonucu ortaya dengeden yoksun eserler çıkabilmektedir. Çok tecrübeli olmayan tasarımcıların pek umursamadığı bu kavram, zaman içinde sizin için değişmez bir alışkanlık haline gelerek tasarımlarınızın bir parçası olabilmektedir.



Şekil: 7. Apple logo tasarımı optik denge.

Şekil 7'de Apple logo tasarım örneğinde görüldüğü gibi optik denge oluşturulmaya çalışılmıştır. Optik dengeleme kavramı tipografide de geçerli bir kuraldır. Dolayısıyla manuel ve dijital ortamlarda yapılan eskiz çalışmalarında optik dengenin oluşturulması önem taşımaktadır. Bu işlem dijital ortamda gerçekleştirilirken örneğin, Photoshop kullanırken metinleri düzenlemek için Metrik yerine Optik seçeneğinin kullanılması daha çok işe yarayabilir. Bu özellik sayesinde metin çalışmaları geometrik gerçeklik oranı yerine optik gerçeklik üzerinden yapılabilir.

SONUÇ

Eskizler, tasarım sürecinde belirsiz durmaktadır. Ancak, bu belirsizlikler tasarımcının yaratıcı düşünmesini kolaylaştırmaktadır.

Eskizler, bireyler arasında beyin fırtınası yaptırarak farklı fikirlerden yararlanma olanağı sağlamaktadır.

Eskizler, tasarlanacak ürünlerin farklı açılardan görünmesini sağlamakta ve bu nedenle sonradan çıkacak problemleri ortadan kaldırmaktadır.

Eskizlerde kullanılan belli belirsiz çizgiler tasarımcıya yol göstererek tasarımın ana hatlarını ortaya çıkarmaktadır.

Eskizler, farklı ve özgün tasarımlar inşa etme anlamında tüm tasarımcıların kullanması gereken bir yöntem olmuştur.

Dijital ortamda tasarlanmış eskizler ancak dijital ortama yüklenen programlar çerçevesinde tasarlanmaktadır.

Eskiz sürecinde tasarımcı, soyut ve somut olan bilgileri arasında ilişkiler kurar ve bunun sonucunda veri alışverişlerini farklı vücut bölümleri ile yapar. Bunlar; beyin, göz ve el'dir.

Eskiz sürecinde göz ardı edilen önemli bir konu da optik denge olmuştur. Tasarım sürecinde metrik denge yerine optik denge kullanılmasının estetik ve kusursuz tasarımlar çıkardığı gözlemlenebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akın, Erdinç, (2006). Görsel İletişimde Mağaradan Markaya, İstanbul: Alternatif Yayınları.
- Berger, John (1993). Aktaran: İnceoğlu, Necati (1995), "Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler", Helikon Yayınları, İstanbul.
- Cross, Nigel (1999), "Natural intelligence in design", Design Studies, cilt 20, sayı 1, London.
- Hanks, Kurt ve Belliston, Larry (1977). "A Visual Approach to Thinking, Learning, and Communicating. Los Altos", William Kaufmann Inc, New Jersey.
- İnceoğlu, Necati (1995). "Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler" Helikon Yayınları, İstanbul.
- Ulusu, Türkan, Uraz (1993). "Tasarlama, Düşünme, Biçimlerendirme". Rektörlük Yayınları İstanbul.
- Yazar, Tarık. (2010), "Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Kampüsü Bağlamında Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi", Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı: Samsun.
- Zelef, M.Haluk, N. Bursa, F. Zehra Çakıcı, (2013). Düşüncenin İzi: "Mimarlık Ve Sanat Eğitiminde Eskiz Geleneği", Academia, Accelerating the world's research.
- TDK, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 05/09/2021
- <http://www.hasanyalcin.com/arayuz-tasariminda-optik-denge-kavrami/> Erişim Tarihi: 05/09/2021



UAGESSS Kongre Sayfası için
Karekodu Okutunuz



UAGESSS Online Sergi için
Karekodu Okutunuz



UAGESSS Instagram için
Karekodu Okutunuz



OMÜ GSF Sayfası için
Karekodu Okutunuz