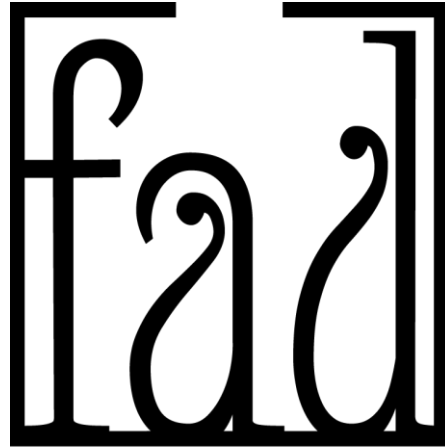


**FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ**  
*Folklore Academy Journal*

**2020**  
**Cilt: 3 Sayı: 4**

***PROF. DR. H. FERİHA AKPINARLI***  
***ARMAĞAN SAYISI***

**e-ISSN: 2651-253X**



**FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ**

**Sahibi/Owner**

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına  
Bican Veysel YILDIZ

**Baş Editör/Chief Editor**

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

**Bu Sayının Editörü/Editor of This Issue**

Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ (İzmir Demokrasi Üniversitesi)

**Yardımcı Editör/Assistant Editor**

Dr. Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

**Editörler/Editors**

Prof. Dr. Hanife Dilek BATISLAM (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Üniversitesi)

Dr. Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Dr. İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)

**Yabancı Dil Editörleri/Foreign Language Editors**

İngilizce: Öğr. Gör. Roza KOÇKAR (Anadolu Üniversitesi)

Rusça: Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

**Yayın Kurulu/Editorial Board**

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

Dr. Özgür ERGÜN (Kocaeli Üniversitesi)

Bican Veysel YILDIZ (Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Birliği)

Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

**Redaksiyon/Dizgi**

Ersin ÇELİK



## BU SAYININ HAKEMLERİ

*Prof. Dr. Aydın UĞURLU Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi-İstanbul – Türkiye*

*Prof. Dr. Sema TAĞI Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Ankara – Türkiye*

*Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir – Türkiye*

*Prof. Dr. Özlenen İŞMAL Dokuz Eylül Üniversitesi-İzmir – Türkiye*

*Doç. Dr. Devrim ERTÜRK Ege Üniversitesi-İzmir – Türkiye*

*Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ İzmir Demokrasi Üniversitesi-İzmir – Türkiye*

*Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR İzmir Demokrasi Üniversitesi-İzmir – Türkiye*

*Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU Ankara Üniversitesi-Ankara – Türkiye*

*Doç. Dr. Hande Kılıçarslan Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir – Türkiye*

*Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Türkiye*

*Dr. Öğretim Üyesi Mine CERANOĞLU Çukurova Üniversitesi-Adana – Türkiye*

*Dr. Öğretim Üyesi Servet Senem UĞURLU Mimar Sinan Üniversitesi-İstanbul – Türkiye*

*Dr. Öğretim Üyesi Sevda EMLAK İzmir Demokrasi Üniversitesi-İzmir - Türkiye*

*Öğretim Görevlisi Ceren ÖZ Çankırı Karatekin Üniversitesi- Çankırı – Türkiye*

*Öğretim Görevlisi Rukiye KAYA Dicle Üniversitesi- Diyarbakır – Türkiye*

## **Tasarım**

ACT Reklam Ajansı , Eskişehir

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

## ***Folklor Akademi Dergisi***

IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, SINDEK, CITEFACTOR ve ASOS İNDEKS veritabanları tarafından dizinlenmektedir.

## **İletişim**

[www.dergipark.gov.tr/folklor](http://www.dergipark.gov.tr/folklor)

[www.folklorakademi.org](http://www.folklorakademi.org)

E-posta: [folklorakademidergisi@gmail.com](mailto:folklorakademidergisi@gmail.com)

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

# İÇİNDEKİLER / CONTENTS

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

<b>PROF. DR. HATİCE FERİHA AKPINARLI'NIN AKADEMİK YAŞAMINA DAİR .....</b>	<b>1</b>
<i>Fatma Nur BAŞARAN &amp; Pınar ARSLAN.....</i>	<i>1</i>
ACADEMIC LIFE OF PROF. DR. ABOUT HATİCE FERİHA AKPINARLI.....	2
<b>ALANYALI İPEKLİ DOKUMA USTASI NURTEN GÜMÜŞ .....</b>	<b>16</b>
<i>Azime GÜVEN &amp; Filiz Nurhan ÖLMEZ.....</i>	<i>16</i>
SILK WEAVING MASTER FROM ALANYA: NURTEN GUMUS .....	17
<b>KEÇEDE KÖKBOYA KULLANIMI .....</b>	<b>33</b>
<i>Mustafa GENÇ.....</i>	<i>33</i>
MADDER USE OF FELT .....	34
<b>BERGAMA'DA SON USTASIYLA YAŞATILAN SEPETÇİLİK.....</b>	<b>53</b>
<i>Gonca Kuzey DEMİR.....</i>	<i>53</i>
BASKETRY IN PERGAMON WITH ITS LAST CRAFTSMAN.....	54
<b>SANAL OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASIN EĞİTİMİ VE AKTARILMASINA DAİR BAZI DÜŞÜNCELER .....</b>	<b>72</b>
<i>Yaşar KALAFAT.....</i>	<i>72</i>
<b>AĞRI DOĞUBAYAZIT'DA SÜRDÜRÜLEMİYEN BİR GELENEĞİN USTASI: KEÇECİ AHMET TOKDEMİR .....</b>	<b>81</b>
<i>Hacer Nurgül BEGİÇ.....</i>	<i>81</i>
MASTER OF A TRADITION WHICH COULD NOT SUSTAIN AT AGRI DOĞUBAYAZIT; FELTMAKER AHMET TOKDEMİR.....	82
<b>NEDGRAPHICS ÖRNEĞİNDE JAKARLI DOKUMA KUMAŞ DESEN TASARIMI VE RAPORTLAMA ÇEŞİTLERİ .....</b>	<b>94</b>
<i>Fatma Nur BAŞARAN &amp; Pınar ARSLAN.....</i>	<i>94</i>
JACQUARD WOVEN DESIGN IN NEDGRAPHICS EXAMPLE AND RAPPORING TYPES .....	95
<b>GELENEK, MODERNİTE VE POSTMODERNİTE BAĞLAMINDA NAZAR BONCUĞU YAPIMI VE NAZARKÖY .....</b>	<b>116</b>
<i>Petek ERSOY İNCİ.....</i>	<i>116</i>
MADE OF NAZAR BEADS AND NAZARKOY IN THE CONTEXT OF TRADITION, MODERNITY AND POSTMODERNITY .....	117
<b>KİLİM DOKUMA GELENEĞİNİN TAKI SANATINDA YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA .</b>	<b>144</b>
<i>Esra EKİNCİ .....</i>	<i>144</i>
A STUDY ON THE INTERPRETATION OF RUG WEAVING TRADITION IN JEWELRY ART .....	144

<b>GÖNEN İĞNE OYALARI VE OYA PAZARI .....</b>	<b>159</b>
<i>Aysen SOYSALDI</i> .....	159
GÖNEN NEEDLE LACES AND OYA BAZAR.....	160
<b>GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GAZİANTEP ABA DOKUMACILIĞI.....</b>	<b>173</b>
<i>Feryal SÖYLEMEZOĞLU &amp; Hafsa KURT KARAKÜLAH</i> .....	173
GAZİANTEP ABA WEAVING FROM PAST TO PRESENT .....	174
<b>ÇARPANA DOKUMALARIN SANATSAL ÖZELLİKLERİ .....</b>	<b>190</b>
<i>Şerife ATLIHAN</i> .....	190
ARTISTIC FEATURES OF TABLET WEAVING.....	191
<b>ÇANKIRI, ILGAZ GELENEKSEL KADIN KIYAFETLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA.....</b>	<b>202</b>
<i>Rukiye KAYA</i> .....	202
ÇANKIRI, ILGAZ A STUDY ON TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHES.....	203
<b>AMASRA'DA YAŞAYAN EL SANATLARINDAN ÇEKİCİLİK .....</b>	<b>217</b>
<i>Asuman AYRIKSA &amp; Sema ETİKAN</i> .....	217
ÇEKİCİLİK, ONE OF THE HANDICRAFTS LIVING IN AMASRA .....	218
<b>KONYA – KARAPINAR İLÇESİ GELENEKSEL ÇORAP ÖRÜCÜLÜĞÜ .....</b>	<b>235</b>
<i>Adem ÇOLAK &amp; Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK</i> .....	235
KONYA -KARAPINAR DISTRICT TRADITIONAL SOCKS KNITTING .....	236
<b>TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA GELENEKSELİN YAŞATILMASI .....</b>	<b>244</b>
<i>Banu Hatice GÜRCÜM &amp; Özge ÖZTÜRK</i> .....	244
LIVING THE TRADITION IN TEXTILE AND FASHION DESIGN .....	245
<b>TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN “DAMASK” .....</b>	<b>265</b>
<i>Fatma Nur BAŞARAN &amp; Hanife GÜNEŞ YARMACI</i> .....	265
"DAMASK" IN TERMS OF TECHNICAL AND PATTERN FEATURES .....	266
<b>TEKSTİL MÜZESİ ÖNERİSİ.....</b>	<b>289</b>
<i>Aydın UĞURLU &amp; Servet Senem UĞURLU</i> .....	289
PROPOSAL FOR THE TEXTILE MUSEUM .....	290
<b>BURDUR İLİ SUZENİ (İLME – KASNAK İŞİ) İŞLEMECİLİĞİ.....</b>	<b>311</b>
<i>Nursel BAYKASOĞLU &amp; Ayşe GİLİK</i> .....	311
BURDUR PROVINCE SUZENİ (KNITTING - PULLEY WORK) PROCESSING .....	312



<b>NEVŞEHİR İLİNDE EL DOKUMA HALICILIK.....</b>	<b>328</b>
<i>Zeynep ERDOĞAN.....</i>	<i>328</i>
RUG WEAVING IN NEVŞEHİR.....	328
<b>YÜKSEK ZİRAAT ENSTİTÜSÜ DÖNEMİNE AİT PAMUKLU DOKUMANIN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ VE BOZULMALARININ TESPİTİ .....</b>	<b>339</b>
<i>Deniz Yasmin KÜÇÜKDEMİRCİ &amp; Ayşem YANAR .....</i>	<i>339</i>
DETERMINATION OF PHYSICAL PROPERTIES AND DETERIORATION OF COTTON WEAVING BELONGING TO HIGHER AGRICULTURAL INSTITUTE .....	340
<b>YAZMA SANDIKLARI .....</b>	<b>364</b>
<i>Gülten KURT.....</i>	<i>364</i>
YAZMA CHESTS .....	365
<b>TÜRKİYE’NİN ACİL İHTİYAÇ DUYDUĞU BAZI HALK KÜLTÜRÜ MÜZELERİ.....</b>	<b>381</b>
<i>Nail TAN.....</i>	<i>381</i>
SOME FOLK CULTURE MUSEUMS THAT TURKEY’S URGENT NEED .....	382
<b>SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (TONUS) CAMİİ TAVAN SÜSLEMELERİ .....</b>	<b>391</b>
<i>Fatma KAYA &amp; Hande KILIÇARSLAN.....</i>	<i>391</i>
SİVAS PROVINCE ALTINYAYLA DISTRICT CENTRAL (TONUS) MOSQUE CEILING DECORATIONS .....	392
<b>PAMUKLU KUMAŞLARIN DOĞAL BOYARMADDELERLE BOYAMASINDA MİKRODALGA KULLANIMININ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ .....</b>	<b>421</b>
<i>Gökçe ÇOŞKUN &amp; Sema ÖZKAN TAĞI .....</i>	<i>421</i>
ANALYZING THE EFFECTS OF MICROWAVE ON NATURAL DYEING OF COTTON FABRICS .....	422
<b>BİLİMSEL İLETİŞİME TEKSTİL VE MODA TASARIMI UYGULAMALARI İLE KATKI SAĞLAMAYA YÖNELİK BİR İŞLEYİŞ ÖNERİSİ .....</b>	<b>446</b>
<i>Serdar Egemen NADASBAŞ &amp; Esra SEÇİM.....</i>	<i>446</i>
A FUNCTIONING PROPOSAL TO CONTRIBUTE TO SCIENTIFIC COMMUNICATION WITH TEXTILE AND FASHION DESIGN APPLICATIONS .....	447
<b>PROF. DR. FERİHA AKPINARLI’NIN ANI FOTOĞRAFLARINDAN SEÇKİLER .....</b>	<b>464</b>

Sevgili Okur,

Folklor Akademi Dergisi olarak 2020 yılının 3. Sayısına ilaveten “Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı’ya Armağan” özel sayısı ile sizlerle birlikteyiz. Özel sayımızı, akademik yaşamına önemli başarılar sığdırmış H. Feriha Akpınarlı Hocamıza armağan etmenin bahtiyarlığını yaşıyoruz. Dergimizin bu özel sayısında hakemlerin değerlendirmelerinden geçmiş yirmi altı akademik çalışma bulunmaktadır. Bu yazılardan Doç. Dr. Fatma Nur Başaran ve Arş. Gör. Dr. Pınar Arslan’ın kaleme aldığı “Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı’nın Akademik Yaşamına Dair” başlıklı çalışma, hocamızın öz geçmişi niteliğinde hazırlanmış olup yirmi beş çalışma, el sanatları, geleneksek Türk sanatları, görsel sanatlar, moda tasarımı, tekstil tasarımı gibi alanlarda hazırlanmıştır.

Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı, uzun yıllar sürdürdüğü akademik hayatında yaptığı değerli çalışmalarla akademik yetkinliğini kanıtlamış ve alana önemli katkılar sağlamıştır. Türkiye’nin el sanatları geleneğinin derlenmesi, incelenmesi ve gelecek kuşakların kullanımına sunulması amacıyla yapmış olduğu kitap, makale, bildiri ve proje şeklindeki bu çalışmalar; araştırmacılar, öğretmenler, öğrenciler ve el sanatlarına ilgi duyanlar gibi geniş bir kesime rehberlik etmektedir. Hocamız 2020 yılı itibariyle Ankara Hacı Bayramı Veli Üniversitesinden emekli olmuştur. Halen akademik çalışmalarına devam etmektedir. Kırk beş yıllık meslek hayatında el sanatları geleneğine ilişkin yapmış olduğu değerli çalışmalarla bir külliyat oluşturan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Hocamızın alana yapmış

olduğu katkılara dikkat çekmek ve bir kadirşinaslık göstermek amacıyla Folklor Akademi Dergisi ailesi, hocamızın arkadaşları ve öğrencileri tarafından bu armağan sayı hazırlanmıştır.

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

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmalarını titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir yayımlanan uluslararası bir dergidir. Dergimizin bu özel sayısına değerli çalışmalarını katkı sağlayan ve hakemlik yapan tüm bilim insanlarına teşekkür eder; H. Feriha Hocamıza sağlıklı uzun bir ömür dileriz. Dergimizi, siz değerli okurlarımızın istifadelerine sunar, keyifle okumanızı temenni ederiz.

Saygılarımızla...

**Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Armağan Sayısı Misafir Editörü**  
**Doç. Dr. H. Nurgül Begiç**  
**&**  
**Folklor Akademi Dergisi**



---

Başaran, F.N. & Arslan, P. (2020). Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı'nın Akademik Yaşamına Dair. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 1-15.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved:15.11.2020

Kabul / Accepted: 19.11.2020

**Araştırma Makalesi / Research Article**

## PROF. DR. HATİCE FERİHA AKPINARLI'NIN AKADEMİK YAŞAMINA DAİR

Fatma Nur BAŞARAN\* & Pınar ARSLAN\*\*

### Öz

*Bu çalışmada değerli Hocamız Sayın Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı'nın hayatına, eğitim öğretim çalışmalarına ve 41 yıllık akademik yaşamı boyunca Türk kültürüne, sanatına ve bilimine dair yapmış olduğu eşsiz ve değerli katkılarına değinilecektir. Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı, sosyal ve akademik yaşamında özverili, sabırlı, disiplinli, kararlı, mükemmeliyetçi duruşu ile bilimsel, sanatsal, araştırmacı ve yenilikçi bakış açısıyla akademik alanda önemli izler bırakmıştır. Ulusal-uluslararası dergilerde ve bilimsel toplantılarda yayınlamış olduğu pek çok akademik yayını bulunmaktadır. Bilimsel alanda yapmış olduğu özverili çalışma disiplinini, sanatsal alanda da göstermiş olan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, ulusal ve uluslararası alanda Türkiye başta olmak üzere Amerika, İngiltere, Azerbaycan, Makedonya, Rusya vb. çeşitli ülkelerde açmış olduğu kişisel ve karma sergiler, defileler ile Türk sanatının tanıtılmasında katkı sağlamış ve adından söz ettirmiştir. Mesleki ve alan bilgisini, uzmanlığını, yaşamından anekdotları akademik yaşamı boyunca ön lisans, lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde yetiştirdiği öğrencileri ile paylaşmıştır. Akademik hayatında en önemli amacı topluma ve ülkeye faydalı nesil yetiştirmek olan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, bilimsel ve sanatsal birikimini yürütmüş olduğu dersler, projeler ve tezlerde öğrencileri ile paylaşmıştır. Bununla birlikte geleneksel el sanatlarının hammadde, teknik, desen, tasarım sürecinde yöreye özgü niteliklerinin korunabilmesi, sürdürülebilmesi, geliştirebilmesi, markalaşarak pazarlanması ve yerel kalkınmaya katkı sağlaması amacıyla Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde disiplinler arası bilimsel ve sanatsal projeler yürütmüş, mesleki ve alan bilgisini akademi içinde olduğu kadar dışında da paylaşmıştır. Bu sayede*

---

\* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, fatma.basaran@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-9746-8456

\*\* Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, pınar.arslan@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-6917-3642

---

*istihdam olanağının kazandırılmasına, geleneğin yaşatılırken aynı zamanda Anadolu'nun eşsiz mirasının korunmasına çok önemli katkıları olmuş ve bilim, sanat ödülleriyle layık görülmüştür. Ayrıca birçok sempozyum, kongrenin danışma, bilim ve sanat kurullarında görev almakla birlikte, seminer ve panellerde davetli konuşmacı olarak yer almış, konferanslar vermiştir. Bilim ve sanat yönüyle bizleri aydınlatan, geleceğimize ışık tutan ve yetiştiren Saygıdeğer Hocamız Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın akademik yaşamına dair değerli katkılarını kapsayan bu anlamlı çalışmayı hazırlamak bizi onurlandıracaktır. Çalışmada tarama yöntemi kullanılmış ve araştırma kapsamında veriler Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın akademik özgeçmişi ve kendisi ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı, akademik, biyografi

## ACADEMIC LIFE OF PROF. DR. ABOUT HATİCE FERİHA AKPINARLI

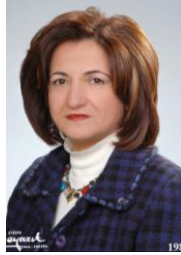
### Abstract

*In this study, will refer to esteemed Professor Dr. Hatice Feriha Akpınarlı's life, her educational studies, her unique and valuable contributions who have made to Turkish culture, art and science during her 41-year academic life. Dear Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı has left significant marks in the academic field with her scientific, artistic, investigative and innovative perspective with his self-sacrificing, patient, disciplined, administrative, perfectionist stance in his social and academic life. There are many academic publications published in national and international journals and scientific meetings. Having demonstrated her devoted work discipline in the scientific field, also in the artistic field, Prof. Dr. H.Feriha Akpınarlı has contributed to the promotion of Turkish art and made a name for herself on a national and international field with solo and group exhibitions, fashion shows which were opened in various countries especially Turkey, America, England, Azerbaijan, Macedonia, Russia and so on. She has shared her professional and field knowledge, expertise, anecdotes from her life with some of the associate, undergraduate, graduate and doctoral students she trained throughout her academic life. Prof. Dr. H.Feriha Akpınarlı, whose most important aim in her academic life is to raise a beneficial generation for the society and the country, has always shared her scientific and artistic knowledge with her students with the lessons, projects and theses she has conducted. In addition to this, in her academic life, she has carried out interdisciplinary scientific and artistic projects in various regions of Anatolia in order to able to preserve, maintain, develop region-specific qualities to market by branding, and contribute to local development in the process of raw material, technique, pattern and design of traditional handicrafts has shared her professional and field knowledge outside as well as inside. In this way, it has made significant contributions to gain employment opportunities and while keeping the tradition alive also preserving the*

---

*unique heritage of Anatolia, and has been awarded science and art awards. In addition to taking part in the board of consultancy, science and arts of many symposiums, congresses, she has participated in seminars and panels as an invited speaker and has gave conferences. It will honor us to prepare this meaningful work that encompasses valuable contributions to the academic life of our esteemed professor Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, who enlightens us in terms of science and art, set light to our future and educates us. The scanning method was used in the study and within the scope of the research, the data was obtained as a result of made interviews with her and Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı's academic cv.*

**Keywords:** *Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı, academic, biography*



**Prof. Dr. Hatice Feriha AKPINARLI**

### **HAYATI**

26 Eylül 1953 yılında Şanlıurfa'da doğmuştur. 1975 yılında Ankara Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu, El Sanatları Eğitim Bölümü'nden "Kahramanmaraş İğne Oyaları" konulu bitirme tezini hazırlayarak okul ve bölüm birincisi olarak mezun olmuştur. 1975-1979 yılları arasında Manisa Akhisar Kız Meslek Lisesi'nde el sanatları öğretmenliği yapmıştır. Akademik hayatına 1979-1982 yılları arasında Kız Teknik Öğretmen Yüksek Okulu'nda araştırma görevliliği ile başlamıştır. 1982 -1989 yılları arasında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü Dekoratif Ürünler Ana Sanat Dalı'nda öğretim görevliliği yapmıştır. İlk lisansüstü eğitimini 1986 yılında Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Programları ABD'nde "Öğretmen Yetiştirmede ve Öğretim Teknolojisinden Yararlanma" konulu yüksek lisans teziyle tamamlamıştır. İkinci yüksek lisansını 1987 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Bölümü'nde "Ankara İlinde Nazar ve Nazarlıklar" konulu teziyle tamamlamış ve aynı yıl Gazi Üniversitesi El Sanatları Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlik unvanı almıştır. 1990 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü Tekstil Dokuma - Örgü Ana Bilim Dalı'nda Yardımcı Doçent kadrosuna atanmış, 1995 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü El Sanatları Ana Bilim Dalı'nda "El Örgüsü Çorapların Teknik Desen, Renk Kullanım Özellikleri" başlıklı doktora tezini hazırlayarak "Doktor" unvanı almıştır. 1995-2008 yılları arasında Tekstil Dokuma - Örgü Ana Bilim Dalı'nda Yardımcı Doçent Doktor olarak akademik çalışmalarını sürdürmüştür. 1991-1994 ve 1997-2000 yılları arasında Gazi Üniversitesi El Sanatları Bölümü'nde Bölüm Başkan Yardımcılığı görevini yürütmüştür. 2000-2006 yılları arasında G.Ü.



Mesleki Eğitim Fakültesi Fakülte Kurulu üyeliği yapmıştır. 2003 yılında İngiltere Hope Üniversitesi'nde yabancı dil eğitimi programına katılmış, 2008 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü Tekstil Dokuma-Örgü A.B.D.'nda Doçent Dr. unvanını almıştır. 2013 yılında G.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü'nde Profesör kadrosuna atanmıştır.

Aralık 2008 tarihinden emekli olduğu güne kadar Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdürlüğü'nü yürütmüştür. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde 2012-2013 yılları arasında Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı Başkanlığı, 2013 yılından bu yana Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı Başkanlığı'nı yürütmüştür. 2013-2018 tarihleri arasında G.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölüm Başkanlığı görevini ve 2013-2016 yıllarında Fakülte Yönetim Kurulu üyeliği görevini yürütmüştür. 2016 yılında Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Dekanlık görevine atanan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, bu dönemde yoğun idari sorumluluğu yanında lisans, yüksek lisans ve doktora dersleriyle akademik görevlerine de devam etmiştir. Sanat ve Tasarım Fakültesi, 18 Mayıs 2017 tarihinde çıkarılan kanunla kurulan Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi bünyesine katılmıştır. Bu tarihten itibaren 2020 yılına kadar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Senatör Temsilcisi, Tekstil Tasarımı Bölüm Başkanlığı ve Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdürlüğü görevlerine devam etmiştir. 26 Eylül 2020 tarihinde emekli olan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, evli ve iki çocuk annesidir.

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) Türkiye Milli Komisyonu Kültür Komitesi Üyeliği, The International Organization of Folk Art (IOV International Commission on Handcrafts, Arts and Crafts) Üyesi, Ankara-Varşova Dostluk Derneği Yönetim Kurulu Üyesi, Halk Kültürlerini Araştırma Kurumu Yönetim Kurulu ve Başkan Yardımcılığı, Ankara İl Kültür Müdürlüğü Kültürel Miras Tescil Komisyon Üyesi, GÜADEK Koordinatörlüğü gibi pek çok komisyon ve kurul üyeliklerini yürüten Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, ulusal ve uluslararası çeşitli kamu, kurum ve kuruluşlarının düzenlediği projelerde proje yürütücülüğü ve araştırmacı olarak görev yapmıştır. AB projelerinde ise değerlendirme uzmanı olarak çalışmıştır.

Ulusal ve uluslararası Türkçe ve İngilizce makaleleri, bildirileri ve yayınlanmış 13 kitabı bulunan Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı; el sanatları, geleneksel sanatlar, tekstil tasarımı, geleneksel - endüstriyel tekstil tasarımı ve üretimi, sürdürülebilirlik, doğal boyama vb. konularda lisans ve lisansüstü tezler, projeler yürütmüştür. Özellikle alan çalışmasına dayalı yayın ve araştırmalarıyla dikkat çekmiştir. Ülkemizin çeşitli bölgelerinde bizzat yerinde araştırmalar yaparak, “geleneksel tekstil sanatlarının ait olduğu bölgede incelenmesi gerektiğini ve o bölgede yaşayan halkın sosyal ve ekonomik açıdan kalkınması, kültürün içinde yer alan geleneksel mirası yansıtan geleneksel tekstillerin ancak bu şekilde korunmasının mümkün olacağını” panel ve konferans konuşmalarında altını çizerek dile getirmiştir. Bu çalışmaların yanı sıra yurt içi ve yurtdışında katıldığı kongre, sempozyum, konferans, panel, seminer, tasarım yarışmaları, sergi vb. bilimsel ve sanatsal etkinliklerde Türk bilim, kültür ve sanatına ilişkin danışma, sanat, bilim kurullarında jüri üyesi olarak görev almıştır.

#### **AKADEMİK YAYINLARI**

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın bireysel ve proje komisyonları ile birlikte hazırladığı, ulusal yayınevleri tarafından yayımlanmış 13 kitabı bulunmaktadır (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Ulusal yayınevleri tarafından yayımlanmış kitapları

Kıtap Adı	Basım Yılı	Basım Yeri
Şanlıurfa Çulha Dokumacılığı	1996	ŞURKAV Yayınları: 13, Şanlıurfa
İçel El Sanatları	1998	Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
Tarsus El Sanatları	1998	Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri	2003	Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara
Silifke Folkloru İşlemecilik, Dokumacılık, Örucülük, Halk Oyunları ve Giysileri	2004	Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara
Kırım El sanatlarının Dünü ve Bugünü	2004	Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara
Ankara İli El Sanatları ve Beslenme Kültürü	2005	Atatürk Kültür Merkez Başkanlığı Yayını, Ankara
Çankırı El Sanatları	2008	G.Ü. Bilimsel Araştırma Projeleri Yayını, Ankara

Hemşin, Çamlıhemşin El Örgüsü Çoraplar	2010	G.Ü. BAP Yayını, Ankara
Şanlıurfa El Sanatları ve Sözlü Kültür Materyalleri	2012	ŞURKAV Yayınları 36.Ankara
Mengen El Sanatları	2013	Fırat Ofset. Ankara
Kahramanmaraş El Sanatları	2014	Cilt I.ve II Kahramanmaraş Belediyesi Yayını. Ankara
Yeşil Üzümlü Dokumaları Geleneksel Giysileri ve Çağdaş Tasarımlar	2014	Yeşil Üzümlü Belediyesi Yayını, Fethiye

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın ulusal ve uluslararası platformlarda sunduğu bildiriler, makale, kitap bölümü, proje, sanatsal faaliyetleri incelenmiş ve sayıca çok olan bu değerli çalışmaları tablolaştırılarak değerlendirilmiştir (Bkz. Tablo 2 ve Tablo 3).

Tablo 2. Ulusal ve Uluslararası Etkinlik Türü

	Etkinlik Türü	Ulusal	Uluslararası
Akademik Yayınlar	Kitap Bölümü	24	4
	Makale	36	24
	Kongre/Sempozyum Bildirisi	25	118
	Seminer	34	8
Sanatsal Etkinlikler	Kişisel sergi	3	2
	Karma Sergi	37	25
	Defile	17	-

Tablo 3. Ulusal ve Uluslararası Bilimsel ve Sanatsal Etkinliklerin Alanı

Alan	Kültür- gelenek (kültürel ve sosyal değerler)		El sanatları eğitimi		Yöresel el sanatları		Dokuma		Örme		Bitkisel örücülük		Dokusuz yüzey		Nakış		Elyaf		Doğal boya		Geleneksel tekstil tasarımı		Ekolojik baskı		Dijital baskı		Akıllı tekstiller		Kalite kontrol		Markalaşma-Kalite		Genel Toplam	
	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası	Ulusal	Uluslararası
Kitap Bölümü	16				7		3	2	2			1						1																32
Makale	1		1	11	4	11	1*	10	2			1	1					1							1	1	2	2					60	
Kongre/Sempozyum Bildirisi	2	1		4	28	7	39	7	25	5	3		6	2						3				2	4	1	1				3	14		
Seminer	5	1	3		12	3	7	1	2	2																				5	1	42		
Kişisel sergi										3	2																						5	
Karma Sergi																					37	25											62	
Sanatsal etkinlikler (defile)				12		5																											17	
Genel Toplam	21	4	4	1	46	35	33	53	21	29	8	6	1	7	-	2	-	1	1	3	37	25		-	2	-	5	-	2	3	2	5	4	

\* Art and Humanities Index

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın kültür- gelenek (kültürel ve sosyal değerler), yöresel el sanatları, dokuma, örme, bitkisel örücülük, elyaf, motif vb. alanlarda yazmış olduğu 28 kitap bölümü bulunmaktadır. Kitap bölümlerinin 24'ü Atatürk Kültür Merkezi başta olmak üzere çeşitli ulusal yayınevleri tarafından ve 4'ü uluslararası yayınevleri tarafından yayımlanmıştır. Ayrıca uluslararası Arts & Humanities, EBSCO, MLA ve diğer indekslerde yayımlanmış 24 adet makalesi bulunmaktadır. Makalelerinde disiplinler arası çalışmalara da yer verildiği görülmektedir. Dokuma konusunda yaptığı çalışmalar geleneksel halı-kilim, dokuma ve tasarımı yanı sıra endüstriyel dokuma kumaş ve tasarımı yönünde de çeşitlenmektedir. Geleneksel çorap örücülüğü, oya, bitkisel örücülük,

dokusuz yüzeyler çalışma konuları arasında yer almaktadır. Ayrıca projeler kapsamında saha çalışmaları ile çeşitli bölgelerde yöresel el sanatlarını, kültürel değerleri incelemiş ve yayınlarına yansıtılmıştır.

2020 yılında uluslararası alanda yayımlanan en güncel yayınları ise Arslan ve Akpınarlı tarafından hazırlanan “Karadeniz Çalıklı Teknikli Çorapların Tasarım Özellikleri” (İdil Sanat ve Dil Dergisi) ile “Kültürel Miraslarımızdan Biri Olan Kaya Halılarının Motif ve Kompozisyon Özellikleri” (ZfWT dergisi) isimli çalışmalarıdır. Arts & Humanities Citation Indexinde yayımlanan “Kırım Kültüründe Maramalar” isimli çalışma Akpınarlı ve Başaran tarafından 2012 yılında hazırlanmış ve Milli Folklor dergisinde yayınlanmıştır.

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın ulusal indekslerde taranan dergilerde ise yayınlanmış 36 makalesi bulunmaktadır. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Arış Dergisi, Kültür Sanat Dergisi ve Tekstil&Teknik Dergisi başta olmak üzere, üniversitelerin yayınlamış olduğu çeşitli dergilerde yazıları yer almaktadır. Çalışmalar halı-kilim-tülü, dokuma ve tasarımı, motif, oya, dantel, geleneksel patik- çorap örücülüğü, keçe, geleneksel kıyafetler, çeyiz geleneği, doğal boya alanında yapılan saha araştırmalarından oluşmaktadır. 2019 yılında ulusal alanda yayımlanan en güncel yayınları ise Akpınarlı ve Üner tarafından hazırlanan “Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri” (Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi), 2018 yılında Akpınarlı ve Arslan tarafından hazırlanan “İç Anadolu Bölgesi Düz Dokuma Yaygıllardaki Figürlü Bezemelerin İncelenmesi” (Motif Akademi Halkbilimi Dergisi) ile Akpınarlı ve Seçim tarafından hazırlanan “Geleneksel Dantel Motiflerinin Lazer Kesim Yöntemi ile Tekstil Yüzeyine Aktarılması” (Kesit Akademi) isimli çalışmalarıdır.

Disiplinler arası çalışmalara önem veren Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın uluslararası alanda düzenlenen bilim, kültür, sanat sempozyum ve kongrelerinde sunulmuş 118 bildirisi yer almaktadır. Dokuma, oya, dantel, patik, çorap örücülüğü, çit ve sepet örücülüğü, doğal boya, nakış, dijital baskı, ekolojik baskı, keçe, akıllı tekstiller, marka, tasarım tescili, geleneksel el sanatları, yerel kalkınma, geleneksel tekstil ürünlerinin motif, desen, kompozisyon özellikleri gibi çeşitli konularda bildirileri bulunmaktadır. 2019 yılında birden fazla uluslararası bildirisi bulunmakla birlikte birkaçı şöyledir; Akpınarlı ve Öz tarafından hazırlanan “Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Elma

Motiflerinin İncelenmesi ve Yeni Yüzey Tasarımları Oluşturulması”; Akpınarlı ve Çatalkaya tarafından hazırlanan “Nar Motifinin Tekstil Yüzeylerinde İncelenerek Yeni Yüzeylerin Oluşturulması”; Özdemir ve Akpınarlı tarafından hazırlanan “İç Anadolu Bölgesi Cicim Dokumalarının Motif, Renk Ve Kompozisyon Özellikleri” konulu bildiriler, Antalya 2. Uluslararası Yörük Yaşamı Kültürü ve Türk Sanatları Sempozyumu’nda sunulmuştur. Akpınarlı, Aytaç ve Tambaş tarafından hazırlanan “Bosna El Örgüsü Çorap Motiflerinin Tekstil Tasarımına Uygulanması”; Özdemir ve Akpınarlı tarafından hazırlanan “15 - 17. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi ve İtalya’da Üretilen Dokuma Kumaş Desenlerinin İncelenmesi”; Akpınarlı ve Yaldızbaş tarafından hazırlanan “Berberis Vulgaris L. – Kökboya (Rubia tinctorum L.) Bitkilerinin Karışımından Elde Edilen Renkler ve Bu Renklerin Sürtünme ve Yıkama Haslık Değerleri” başlıklı çalışmalar da 12. Uluslararası Türk Kültürü, Tarihi ve Folkloru Kongresi’nde Konya’da sunulmuştur.

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı’nın Türkiye’nin çeşitli illerinde düzenlenen ulusal kongre ve sempozyumlarda sunulmuş 25 bildiri bulunmaktadır. Çalışma konuları mekikli dokuma, geleneksel çorap örücülüğü, oya, motif, tasarım, sepet ve çit örücülüğü, nazarlık, yöresel el sanatları, el sanatları eğitimi, kalite kontrol olmak üzere çeşitli alanlarda hazırlanmıştır. Akpınarlı ve Çolak tarafından 2015 yılında “Geleneksel Tekstil Teknikleri İle Oluşturulan Nazarlıklar” bildiri 3. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür Sanat Etkinliklerinde ve Akpınarlı ve Arslan tarafından 2013 yılında “El Örgüsü Çoraplarda Nazar ile İlgili Motifler” bildiri 2. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür/Sanat Etkinliklerinde Antalya’da sunulmuştur.

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı’nın Ankara (2006) ve Kahramanmaraş (1997)’ta düzenlediği 3 ulusal, Amerika (2003) ve İngiltere’de (2002) düzenlediği 2 uluslararası kişisel sergisi bulunmaktadır. Kişisel sergilerinde bitkisel örücülük teknikleriyle hazırlanmış ürünler yer almıştır. Kişisel sergilerinin yanında, Türkiye başta olmak üzere Amerika, Rusya, Ukrayna, Makedonya, Azerbaycan gibi pek çok ülkede 25 uluslararası ve 37 ulusal karma sergide geleneksel tekstil tasarımına yönelik eserleri sergilenmiştir. Bununla birlikte Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde festivaller, şenlikler ve sanatsal etkinlikler kapsamında geleneksel dokuma, örme ve giysilerden oluşan defileler düzenlemiştir. Bu defileler arasında 2012-2017 yılları arasında düzenlenen Yeşil Üzümlü ve Yöresi Kuzu Göbeği Mantar

Festivali'nde geleneksel dastar dokumalardan oluşan koleksiyon yerli ve yabancı katılımcılar tarafından büyük ilgi görmüştür.

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı pek çok ulusal alanda yapılan kültür-sanat kongrelerinde, sempozyum, çalıştay, sanat etkinlikleri ve festivallerde Yörük yaşamı, markalaşma, kalite, pazarlama, sanat eğitimi, yöresel dokuma, eğitim, geleneksel örücülük sanatı, Türk el sanatlarının yaşatılmasına, geliştirilmesine ilişkin yerel kalkınma projeleri ile ilgili davetli konuşmacı olarak yer almıştır. 2019 yılında Konya'da düzenlenen 3. Yörük Yaşamı ve Kültür Çalıştayı'nda "Yörüklerde yaşam" konusunda konferans vermiştir. Ayrıca aynı yıl Antalya'da düzenlenen Yörük Yaşamı Kültürü ve Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumunda "Şanlıurfa Karakeçili Yörükleri" ile ilgili konferans vermiştir. 2011-2016 yılları arasında düzenlenen Yeşil Üzümlü ve Yöresi Kuzugöbeği Mantar Festivali'nde dastar dokumacılığın yerel ve bölgesel kalkınması amacıyla yürütülen proje kapsamında, dastar dokumacılığının teknik-motif özellikleri, kullanım alanı ve geliştirilmesine yönelik bilgiler vermiş, konuşmalar yapmıştır. Ulusal bilimsel toplantılar yanında Türkiye başta olmak üzere İngiltere, Polonya, Makedonya'da uluslararası alanda düzenlenen toplantılarda geleneksel Türk el sanatları, dokuma, kalite, oya, kültür, geleneksel giyim ve süsleme sanatları konularında davetli konuşmacı olarak seminerler vermiştir. El sanatları, kalite, oya, kültür, dokuma sanatı, geleneksel giyim ve süsleme sanatları konularında da konuşmalar yapmıştır. 2004 yılında Varşova- Polonya'da düzenlenen 16. CIEPO Kongresi'nde "Osmanlıdan Günümüze Oyaların Anadolu'da Coğrafi Dağılımının Değerlendirilmesi" ile 2003 yılında İngiltere-Preston Lancashire Üniversitesi'nde "G.Ü. M.E.F. Eğitimi ve Anadolu El Örgüsü Çorap Örücülüğü" üzerine uluslararası seminerler vermiştir.

### **Resmî Kurum ve Kuruluşlarda Gerçekleştirilen Ulusal Davetli Seminer**

Leonardo da Vinci AB Eğitim Projeleri, Sivil Toplum Geliştirme Projeleri, AB Yerel Kalkınma Girişimleri Hibe Projesi, Milli Eğitim Bakanlığı Kız Meslek Lisesi Öğretmenleri Hizmetiçi Eğitim Semineri, AB Aktif İşgücü Piyasaları Projesi (İŞKUR Semineri), YÖK Dünya Bankası Endüstriyel Eğitim Projesi Semineri ve Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmenlik Formasyon Seminerleri gibi resmî kurum ve kuruluşlarda gerçekleştirilen ulusal davetli seminerlerde eğitimci, değerlendirme uzmanı ve katılımcı olarak görev almıştır.

### **Bilimsel ve Sanatsal Kitapta Editörlük**

Ankara'nın Kültürel Değerleri I (2017), 1. Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Şanlıurfa Sempozyumu Bildirileri (2011), Gazi Üniversitesi I. El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (2008), Prof. Dr. Taciser Onuk'a Armağan (2007) olmak üzere bilimsel ve sanatsal kitaplarda editörlük yapmıştır.

### **Çeşitli Kamu Kurum ve Kuruluşlarının Düzenlediği Komisyon, Konsej ve Kurullarda Üyelik Görevi**

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) Türkiye Milli Komisyonu Kültür Komitesi, Ankara-Varşova Dostluk Derneği (Yönetim Kurulu), Halk Kültürlerini Araştırma Kurumu (Yönetim Kurulu) üyelikleri başta olmak üzere, pek çok kongre, sempozyum vb. etkinliklerin düzenleme, danışma ve bilim kurulunda yer almıştır. Ayrıca Akdeniz Tekstil ve Hammaddeleri İhracatçıları Birliği'nin (ATHİB) düzenlediği 8. Dokuma Kumaş Tasarım Yarışması ve çeşitli tasarım yarışmalarında jüri üyesi olarak görev almıştır.

### **Yürüttüğü Yüksek Lisans Tezleri**

“Hakkari Kilimleri” (1997), “Sakarya Yöresi Bitkisel Örucülük Ürünleri Üzerine Bir Araştırma (1998), “Bitlis İli Çorap Örucülüğünün Araç-Gereç Motif Yönünde İncelenmesi Üzerine Bir Araştırma” (2001), “Ankara İli Halk Eğitimi Merkezlerinde Üretilen Kilimlerin Niteliği ve Kilim Dokuma Programlarının Yeterliliği” (2005), “Triko Ürünlerde Kullanım Etiketlerinin Özellikleri ve Triko Eğitimi Veren Öğretim Kurum Programlarındaki Durumunun İncelenmesi” (2006), “Dokuma Kumaşlarda Son Bitim İşlemleri ve Örgün Eğitim Kurumlarının Tekstil Programlarındaki Yeri” (2006), “Kızılçam Kabuğundan Elde Edilen Pigmentin Pamuk, Yün, İpek ve Sentetik Kumaşlardaki Boyama Özelliklerinin İncelenmesi” (2010), “Dokusuz Yüzey Üretiminde Hammadde Teknik Kullanım Özellikleri ve Alanları Yönünden İncelenmesi” (2013), “Elazığ İli Kolan Ve Çarpana Dokumaların İncelenmesi” (2014), “Türk Patent Enstitüsü'nde Tescilli Dokunmuş, Dokunmamış Ve Örme Kumaş Markalarının İncelenmesi” (2014), “Kırşehir İli El Dokuması Halılarındaki Teknik, Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi” (2014), “Cumhuriyet Sonrası Türk Minyatür Sanatının Özellikleri” (2015), “Sivas İli Divriği İlçesi Avşarcık Köyü Halılarının İncelenmesi” (2016), “Şanlıurfa Tepme Keçeciliğinin Yeni Tasarımlarda



Kullanılması” (2016), “Şahmeran Motifinin Yorumlanarak Tekstil Tasarımında Uygulanabilirliği” (2017), “Giresun Bölgesindeki Bitkisel Boyarmaddelerle Boyanan İpliklerin Tekstil Tasarımında Kullanılması” (2018), “Arapgir Manusa Kumaş Dokumacılığı” (2018), “Malatya İli Düz Dokumalarının Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi” (2019), “Ekolojik Baskıda Farklı Yüzey ve Teknikler Kullanılarak Yeni Tekstil Yüzeyleri Oluşturma” (2019) olmak üzere çeşitli geleneksel ve endüstriyel tekstil tasarımı ve üretimi konularında yüksek lisans tezleri yürütmüştür.

### **Yürüttüğü Doktora Tezleri**

“İstanbul Nakış Sanayi İşletmelerinde Üretim Sürecindeki Kalite Kontrol Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma” (2013), “Konya Müzelerinde Bulunan Yöre Halılarının Renk Ölçümü ve Yüzey Tasarımlarının Değerlendirilmesi” (2018), “Tepme Keçe Yüzeylerde Bitim (Apre) İşlemleri Üzerine Deneysel Bir Çalışma” (2018), “Kastamonu Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesindeki Kırkıtli Dokumaların İncelenmesi ve Üç Boyutlu Tasarımlarda Uygulanabilirliği” (2018), “Jakarlı Dokuma Tasarım Süreci ve Kumaş Tasarımlarında Osmanlı Sultanları” (2019), “Türk Tekstil Sektöründe Akıllı Tekstil Üretimi ve Termokromik Boyalar İle Baskı Tasarımları” (2020) olmak üzere çeşitli geleneksel ve endüstriyel tekstil tasarımı ve üretimi konularında sanatta yeterlik ve doktora tezleri yürütmüştür.

### **Ödüller**

Maddi Folklor Ürünlerini Araştırma Ödülü (2006), Türk Halk Kültürüne Hizmet Ödülü (2007), Bilim ve Sanata Katkı Ödülü (2012), Türk Kültür ve Sanatına Katkı Ödülü (2013), (2018) olmak üzere ulusal alanda bilim ve sanat ödülleri almıştır.

### **Bilimsel, Sanatsal Toplantı Düzenleme**

V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu, Yörük Yaşamı Kültürü ve Uluslararası Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu, Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu, Uluslararası Geleneksel El Sanatları Ustaları Sempozyumu, Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Şanlıurfa Sempozyumu, Gazi Üniversitesi I. El Sanatları Sempozyumu gibi ulusal ve uluslararası pek çok sempozyumun düzenleme kurulunda yer almış ve başkanlık görevini yürütmüştür.

## **Projeler**

“Çankırı El Sanatlarını Araştırma, Geliştirme, Üretim, Tanıtım Projesi” (2005- 2008), “İstanbul Nakış Sanayi İşletmelerindeki Kalite Kontrol Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma” (2010 –2012), “Şanlıurfa Geleneksel El Sanatlarını Araştırma Geliştirme Eğitim ve Üretim Projesi” (2010-2012), “Mengen (Bolu) Yöresi El Sanatları Araştırma, İnceleme ve Tanıtım Projesi” (2011-2013), “Kahramanmaraş El Sanatlarını Araştırma Geliştirme Projesi” (2012-2014), “Yeşilüzümlü Dastar Dokumalarını Geliştirme Projesi” (2012 - 2014), “Türk Patent Enstitüsünde Tescilli Dokunmuş, Dokunmamış ve Örmeye Kumaş Markalarının İncelenmesi” (2012-2014), “Ankara Geleneksel Kadın Kıyafetleri (Ayaş, Nallıhan, Beypazarı, Kazan, Kalecik)” (2016), “Ankara Çorap Örmeye Geleneği” (2017), “Tasarlanan Desenlerle Baskı Uygulamaları Yapılan Tekstil Yüzeylerine Atmosferik Basıncılı Plazma Yüzey Modifikasyonunun Etkileri” (2017-2018), “Tirebolu El Sanatları Envanter Çalışması ve Tirebolu Bezi Eğitim ve Üretim Projesi” (2017-2019), “Anadolu'nun Kadim Dili: Halı Dokuma (Bergama Yunt Dağı)” (2020) olmak üzere bilimsel projelerde “proje yürütücülüğü” görevini üstlenmiştir.

## **SONUÇ**

Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı 41 yıllık dönemi kapsayan akademik yaşamına 1979 yılında başlamış, 26 Eylül 2020 tarihinde emekli olduğu güne kadar hem öğrencileri hem de çalışma arkadaşlarına örnek bir akademisyen profili oluşturmuştur. Yönlendirdiği her öğrencide, yürüttüğü tüm çalışmalarda bilimsel etiğe büyük önem vermiş, bu yönde örnek davranışlar sergilemiştir. 1995- 2019 yılları arasında geleneksel el sanatlarını araştırma, geliştirme, üretim, pazarlama, yerel kalkınma-sürdürülebilirlik ve somut olmayan kültürel miras ile ilgili projelerde proje yürütücülüğü yapmış, 2004-2006 yılları arasında Ulusal Ajans AB projelerinde bağımsız değerlendirici olarak görev almış ve 2005 yılından itibaren pek çok Yükseköğretim Kurumu tarafından desteklenen bilimsel araştırma projesi yönetmiştir. Özellikle Yörük ve Karakeçili Yörükleri ile ilgili projeleri 1995 yılında, emekli olduğu güne kadar sürdürdüğü projelerin başında yer almaktadır.

Akademik çalışma disiplini, yöneticilik alanında da göstermiş, Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdürlüğü süresince proje,

kongre, sergi gibi faaliyetler düzenleyerek Türk el sanatları alanına büyük katkılarda bulunmuştur. “Şanlıurfa El Sanatlarını Araştırma Geliştirme Tanıtım Üretim ve Pazarlama Projesi” kapsamında Şanlıurfa ilinde yöresel el sanatlarını icra eden ustaları bir çatı altında toplamış, Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Araştırma ve Geliştirme Merkezi'nin kurulmasını sağlamıştır. Giresun ili Tirebolu ilçesinde yürütülen “Tirebolu El Sanatları Envanter Çalışması, Tirebolu Bezi Eğitim ve Üretim Projesi” kapsamında saha çalışmaları ile tespit edilen geleneksel ürünler üzerinde analizler yapılarak AHBV Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü atölyelerinde tasarım çalışmaları yapılmasına ve bölüm akademik personeli tarafından verilen eğitimler çerçevesinde bu tasarımların ilçede kurulan dokuma atölyesinde yöre kadınları tarafından üretilmesine ön ayak olmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı katkılarıyla gerçekleştirilen “Anadolu'nun Kadim Dili: Halı Dokuma (Bergama Yunt Dağı)” projesi ile İzmir-Bergama, Yunt Dağı ve çevresindeki el dokuması halıların motifleri ve hikayeleri belgelenmiş, ustaların geleneğe katkıları tespit edilmiştir. Proje kitabı basım aşamasındadır.

Dokuma, oya, dantel, patik, çorap örücülüğü, çit ve sepet örücülüğü, doğal boya, nakış, dijital baskı, ekolojik baskı, keçe, akıllı tekstiller, marka, tasarım tescili, geleneksel el sanatları, yerel kalkınma, geleneksel tekstil ürünlerinin motif, desen, kompozisyon özellikleri, Prof. Dr. Hatice Feriha Akpınarlı'nın çalışma hayatı boyunca ele aldığı konular arasındadır. Geleneksel ve endüstriyel tekstil tasarımı ve üretimi konularında 19 yüksek lisans, 1 sanatta yeterlik ve 5 doktora tezi yürütmüştür.

Geleneksel tekstil sanatları, Anadolu kadınının istihdamı, yerel kalkınma, marka, patent, pazarlama, sürdürülebilirlik, halk kültürü vb. konular başta olmak üzere Türk kültürü ve sanatının canlandırılması, korunması ve sürdürülebilmesine bu denli katkı sağlayan Saygıdeğer Hocamıza emeklilik hayatında sağlıklı, mutlu günler diliyoruz.

---

Güven, A. & Ölmez, F.N. (2020). Alanyalı İpekli Dokuma Ustası Nurten Gümüş. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 16 -32.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 09.11.2020

Kabul / Accepted: 16.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## ALANYALI İPEKLİ DOKUMA USTASI NURTEN GÜMÜŞ<sup>1</sup>

Azime GÜVEN\* & Filiz Nurhan ÖLMEZ\*\*

### Öz

Nurten GÜMÜŞ Antalya'nın Alanya ilçesinde yaşayan Alanya'da günümüzde ipekli el dokumacılığı yapan ender ustalardan biridir. 1958 doğumlu olan Gümüş, 8 yaşında başladığı ipekli el dokumacılığı sanatını 58 yıl boyunca sürdürmüştür. Ustanın bu sanata başlamasındaki temel etken ailesinin ipekli el dokumacılığı yapıyor olmasıdır. Ailesi çocukluğunda ipek kumaş ve kumaştan ürettikleri giyim ve dekoratif ürünleri satarak geçimlerini sağlamışlardır. Ustanın aile mesleği olan ipekli el dokumacılığına gönül vererek meslek edinmişve günümüze kadar üretime devam etmiştir. Nurten GÜMÜŞ, Alanya kuşağı, dar dokumalar, ipek kravat, renkli ipek fularlar dokuyup satmaktadır. 2012 yılında Alanya Belediyesi bünyesinde ipekli el dokumacılığı alanına nitelikli sanatçı yetiştirmek adına kurs vermiştir. İpekli el sanatları dokumalarını tanıtmak amacıyla Alanya Belediyesi önderliğinde yurt dışına tezgâhlar götürüp tanıtım çalışmalarına katkı sağlamıştır. Bu makalede ustanın hammadde temini ve hazırlık aşamasında kullandığı yöntemlerin; çözümlü çözme ve tezgâha aktarma, dokuma teknikleri, kullanılan araç gereçlerin ve üretilen ürünlerin ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Sanatçının Alanya ipekli el dokumacılığına yaptığı katkılar ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İpek, Nurten Gümüş, Alanya, Antalya, Dokuma

---

<sup>1</sup>Bu makale, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı'nda yürütülmekte olan "Alanya İpekli El Sanatlarına Yön Verenler" başlıklı Yüksek Lisans Tezinin bir bölümünden alınmıştır.

\* Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Mezunu.azimeguven93@gmail.com

\*\* Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. filiz.olmez@ahievran.edu.trOrcid: 0000-0002-2764-4514

---

## SILK WEAVING MASTER FROM ALANYA: NURTEN GUMUS

### **Abstract**

*Nurten GÜMÜŞ is one of the rare craftsmen who make silk hand weaving in Alanya, living in Alanya district of Antalya. Born in 1958, Gümüş continued the art of silk hand weaving, which she started at the age of 8, for 58 years. The main factor for the master to start this art is that his family is making silk hand weaving. Her family made a living by selling clothing and decorative products made of silk and fabric in her childhood. She has set his heart on silk hand weaving, which is the family's profession of the master, and has continued production until today. Nurten GÜMÜŞ weaves and sells Alanya belts, narrow fabrics, silk ties, colored silk scarves. In 2012, she gave a course to train qualified artists in the field of silk hand weaving within the Municipality of Alanya. In order to promote the silk handicraft weaving, she took the looms abroad under the leadership of Alanya Municipality and contributed to the promotion works. In this paper, the methods used by the master during the raw material supply and preparation phase; warp unwinding and loom transfer, weaving techniques, tools used, and products produced are examined in detail. Contributions of the artist to Alanya silk hand weaving are revealed.*

**Keywords:** *Silk, Nurten Gümüş, Alanya, Antalya, weaving*

## 1. GİRİŞ

İpek, tekstil hammaddeleri içerisinde kendine özgü parlaklığı, yumuşaklığı, zarafeti ile tarih öncesi devirlerden beri kullanılan, lüks ve gösterişli tekstiller için aranan bir materyal olmuştur. M.Ö. 6000 yıllarında Hindistan'da ipekböceğinin yetiştiği ve bundan 3000 yıl sonra Hint krallarından biri tarafından İran hükümdarına ipekli dokuma hediye edildiği bilinmektedir (Seven, 1963'den Aktaran Söylemezoğlu, 1995: 13). İpekböceği ilk olarak Çin'de kültüre alınmış ve yetiştirilmiş, buradan Kore ve Japonya'ya yayılarak Uzakdoğu ülkelerinin simgesi haline gelmiştir. Daha sonra Hindistan, İran ve Türkistan'da kullanılarak buradan Anadolu'ya gelmiştir. M.S. 552'de Anadolu'dan Avrupa'ya yayılmış ve Akdeniz'e kıyısı olan ülkelerde hızla yaygınlaşmıştır. Antalya, Alanya ve Side limanları Tarihi İpek Yolu üzerinde Asya'dan getirilen malların denizyolu ile batıya Avrupa'ya taşınması nedeni ile tarih boyunca önemli olmuştur. Günümüzde Uzakdoğu ülkeleri başta olmak üzere yaş koza üretimi 58 ülkede yapılmaktadır (Söylemezoğlu, 1995: 16).

Antalya, ipekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı alanında ülkemizde ilk sekiz il içerisinde yer almaktadır. Bunda rolü olan etkenler; iklimsel uygunluktan dolayı diğer illerden daha erken hammaddeye erişebilme ve coğrafi konumdan dolayı ürettiği dokumaları doğrudan liman üzerinden pazarlayabilmedir. Bu özellikleri nedeniyle tarih boyunca Antalya'da ipekböcekçiliği ve ipekli dokumalar ekonomisinde önemli rol oynamıştır. İpekböcekçiliğinin ve ipekli el dokumacılığının Antalya'da en yaygın olduğu yerler günümüzde Alanya ve Gazipaşa İlçeleridir (Davulcu vd., 2015:125).

Mekikli dokumacılık Alanya'da çok eski devirlere kadar uzanmakta olup ham ve pişmiş ipekten üretilen ipekli kuşak, şal, kumaş dokumalar oldukça ünlüdür (Koçak, 2012: 233). 40-50 yıl öncesine kadar her evin başköşesinde bir tezgâh bulunur ve bu tezgâhlarda dokunan kumaşlar mendillik, gömleklik, nakışlık, cibinlik ve bürümcük olarak adlandırılırdı. Alanya Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü bünyesindeki İpek Atölyesinde ve Geleneksel El Sanatları Merkezi'nde, "Dut Ağacından Dokuma Tezgâhına" gibi projelerle ipekböcekçiliğini tanıtmak, yaygınlaştırmak ve bu geleneği gelecek nesillere aktarmak amaçlı etkinlikler yürütmüştür. Alanya yöresinde günümüzde mekikli dokumacılık Kaleiçi'nde

bazı evlerde basit, kamçısız, yüksek tezgâhlarla varlığını sürdürmektedir (Karacadağlı, 2017: 29, 43, 45).

Alanya ipekböcekçiliğinin geçmişine bakıldığında farklı alanlarda emek harcamış ve yörede ipekböcekçiliğine yön verdiği görülen birçok isim ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı'nda yürütülmüş olan “Alanya İpekli El Sanatlarına Yön Verenler” başlıklı Yüksek Lisans Tezinin bir bölümünden alınmıştır. Tezin amacı, günümüzde Alanya’da ipekli el sanatlarına yön veren önemli kişileri gün ışığına çıkarmak ve onların biyografilerini hazırlayarak Alanya ipekböcekçiliğine yaptıkları somut katkıları ortaya koymaktır. Alanya ipekli el sanatlarında yürütülen faaliyetler, ipekli dokumacılık, diğer ipekli el sanatları, koza yetiştiriciliği, koza pazarlamasıdır. Makalede kamu kurumlarından alınan bilgilere dayalı olarak araştırma grubuna seçilen dokuma ustalarından biri olan Nurten GÜMÜŞ’ün tanıtılması amaçlanmıştır.

Araştırma gurubu katılımcısı Nurten GÜMÜŞ Antalya’nın Alanya ilçesinde yaşamaktadır. GÜMÜŞ, Alanya’da şu an aktif olarak dokuma yapan ipekli el dokumaları sanatçısıdır. 1958 doğumlu olan Gümüş, ipekli el dokumacılığının yanında bir ev hanımıdır. Gümüş öğrenimini ilkökul düzeyine kadar tamamlayabilmiştir. Araştırma gurubu katılımcısı Nurten GÜMÜŞ evli ve 2 çocuk annesidir.

GÜMÜŞ yaşamını doğumundan itibaren Antalya ilimizin Alanya ilçesinde Alanya kalesi civarında geçirmiştir. Halen yörede ipekli el dokumacılığı yapmaktadır (Şekil 1: a, b) (Gümüş, 2019, Sözlü Görüşme, Alanya).



Şekil 1. Nurten Gümüş a. Atölyesinde, b. Tezgahı başında (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

## **2. Materyal ve Yöntem**

Bu çalışmada alan araştırması yöntemlerinde yararlanılmıştır. Araştırmanın verileri 2019 yılının Haziran ayında başlayıp, 2019 yılının Ekim ayına kadar süren süreçte alanda görüşme, inceleme, fotoğraflama yöntemleri ile toplanmıştır. Bu çalışma kapsamında Halk Eğitim Merkezi ve Alanya Belediye'sinden gerekli bilgiler alınmıştır. Bu bilgilere dayanılarak yörede ipekböcekçiliğine yön verenlerden biri olduğu varsayılan Nurten Gümüş incelenmiştir. Önceden hazırlanmış olan sorular çerçevesinde yapılan yüz yüze görüşmelerde yaşam öyküsü, mesleki deneyimleri ve Alanya ipekböcekçiliğine katkıları ile ilgili bilgiler toplanmış, kullanılan hammadde ve araç-gereçler ile üretim aşaması fotoğraflarla belgelendirilmiş, elde edilen veriler çözümlenmiş ve metinler halinde sunulmuştur. Ayrıca ipekli el sanatlarına ilişkin literatürler incelenip konu ile ilgili kavramsal olarak gerekli veriler toplanmıştır.

## **3. Bulgular ve Yorum**

### **3.1. Mesleki Deneyimleri ile İlgili Bilgiler**

Nurten GÜMÜŞ'ün, mesleki deneyim ve bilgi birikimi incelenmiş, dikiş, nakış ve ipekli el dokumasına yönelik teknik bilgi ve beceriye sahip olduğu belirlenmiştir. Usta, ipekli el dokumaları sanatının teknik ve becerilerini küçük yaşlardan itibaren annesi ve anneannesinden öğrenmiştir. Nurten GÜMÜŞ, 8 yaşından beri 58 yıldır ipekli el dokumacılığı yaparak hayatını sürdürmüştür. Usta'nın bu mesleğe başlamasındaki temel etken ailesinin ipekli el dokumacılığı yapıyor olmasıdır. Ailesinin ipek kumaş ve kumaştan ürettikleri giyim ve dekoratif ürünleri satarak geçimlerini sağladığı tespit edilmiştir. Aile mesleği olan ipekli el dokumacılığı ile geçimini sağlamaktadır. Herhangi bir meslek odası veya sivil toplum örgütüne üye olmayıp bireysel üretici şeklinde faaliyet göstermektedir.

### **3.2. Dokumada kullandığı gereçler**

Nurten GÜMÜŞ'ün ipekli el dokumacılığının hammaddesi olan kozayı kooperatiflerden ve köylerdeki üreticilerden satın aldığı öğrenilmiştir. Şekil 2a'da Nurten GÜMÜŞ'ün hazır olarak satın aldığı kozalar görülmektedir. İpekböceği kozasını çeşitli işlemlerden geçirerek ipek ipliği elde etmektedir.



Nurten GÜMÜŞ, ipek iplik elde etmek için yaptığı uygulamaları anlatmıştır. Bu anlatılara göre sırasıyla şu işlemler yapılmaktadır: İlk önce kozalar 90-95 santigrat derecede kaynayan suyun içerisinde yaklaşık bir saat boyunca kaynatılır. Kozaları kaynatmanın amacı, kozada ipek liflerini tutan serizin adı verilen yapıştırıcı maddeyi sıcaklık ve su yardımı ile yumuşatarak, ipeğin çekilebilir duruma gelmesini sağlamaktır. Daha sonra kaynatılan kozalardan ipek iplik çekebilmek için bir çalı yardımıyla kozaların üzerine hafifçe vurulur. Kozanın başlangıcı olan kamçıbaşı ipeği çalıya dolanarak yakalanır (Şekil 2b). Yakalanan bu uç ılgıdırı bağlanarak ipek çekilmeye başlanır. Ayrıştırılan ipek iplikçekildikçe ılgıdırı dolanır ve çile haline gelir (Şekil 2c). Kozadan iplik çekimi işlemi kozanın ipeği bitene kadar sürer. Ancak kozadan ipek tamamen bitmez. Bir kısım ipek kozanın dibinde kalır buna teknik olarak tava dibi yörede ise zar veya güğül denir. Daha sonra kurumaya bırakılır (Şekil 2d)(Gümüş, 2019, Sözlü Görüşme, Alanya).



Şekil 2: a. Nurten Gümüş'ün İpekli El Sanatlarında Kullandığı Koza, b. İpek İplerin Ayrıştırılması, c. Ilgıdırı Dolama İşlemi, d. İpek İpliğin Kurutulması (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

Tava dibi ipeği yani güğül ipeği Alanya kuşağının dokunmasında, asıl koza ipeği ise diğer ürünlerde kullanılır. Kozadan çekilerek kurutulmuş ipeklere kirmanda büküm verilir bükümlü iplik haline getirilir. Bükülerek kat verilen ipek iplik çile haline getirilir ve kurutulur. Kurumaya bırakılmış olan

ipek iplik tüylenmemesi için haşillanır. Haşıl için kullanılan madde şu şekilde hazırlanır: 1 kaşık zeytinyağı ve 3 kaşık un suda eritilir. Karıştırarak kaynatılır, yeteri kadar sıcak su eklenerek hazırlanır. Haşıl maddesi kullanılarak ipek ipliğın çözgü işlemleri esnasında tüylenmemesi ve elektriklenmemesi için haşillama işlemi yapılır. Hazırlanan haşılın içerisinde iplik yaklaşık 1 saat bekletilerek ve tekrar kurumaya bırakılır. 1 saatin sonun haşılın içinden çıkarılan ipek iplik sıkılarak tekrar kurumaya bırakılır (Gümüş, 2019, Sözlü Görüşme, Alanya). İpek çile kuruduktan sonra ipliklerin dolaşmaması için elemeye takılır (Şekil 3a). Daha sonra ipek ipliği çarkta çağlık makaralarına sarılır (Şekil 3b) (Gümüş, 2019, Sözlü Görüşme, Alanya).



Şekil 3a:İpliğın Elemeye Takılması, b. Çark ileİpliği Çağlık MakaralarınaSarma (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

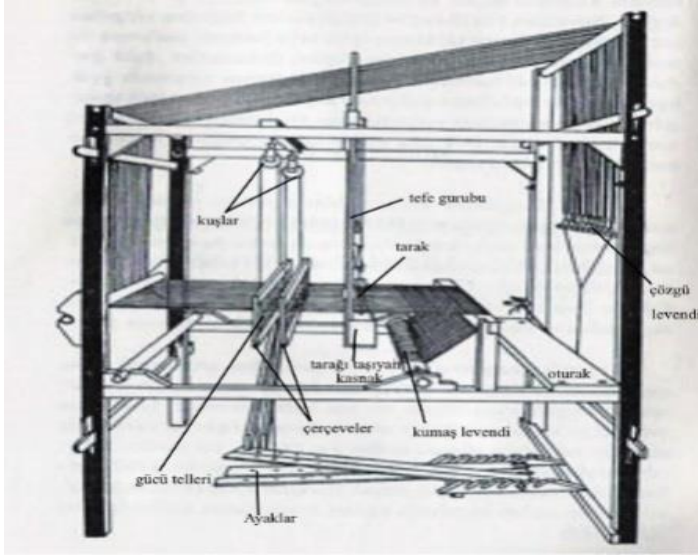
### **3.3.Dokumada kullandığı araçlar**

Dokumada kullanılan araçlar tezgâh ile tezgâhı oluşturan parçalar ve tezgah dışı araçlar olmak üzere iki grupta incelenmiştir. Tezgâh ile tezgâhı oluşturan parçalar, Nurten GÜMÜŞ'ün kullandığı ve elinde olan araçlardır. Ustanın ipekli el dokumalarını, iki ayaklı, iki çerçevesi *çulfalık* adı verilen kamçısız el tezgâhında ürettiği gözlenmiştir. Usta sanatı olan ipekli el dokumacılığını çulfalık tezgahında öğrenmiştir. Ustanın dokumayı öğrendiği ve halen kullandığı tezgâhlar Şekil 4a ve b' de görülmektedir.



Şekil 4: a. Nurten Gümüş'ün ipeklî el dokumacılığını öğrendiği tezgâh, b. Günümüzde kullandığı tezgâh (Azime Güven ve Nurten Gümüş Arşivi, Alanya 2019)

Kamçısız tezgâhlar çerçeve (gücü) sayılarının artırılıp eksiltilmesine ve çerçevelerinhareket düzeninin el veya ayakla kontrol edilmesine göre farklılık gösterirler. En az ikiçerçeveye sahip olması gereken kamçısız tezgâhlarda her bir çerçevenin hareketi bir ayağa (pedala) bağlıdır. Yörede söylenen adıyla *çulfalık tezgahında* başlıca üç ana işlem ile dokuma yapılmaktadır; ağızlık açma, atkı atma ve atkı sıkıştırma. Tezgâhın bu üç ana işlemi yapan parçaları şunlardır (Şekil 5):



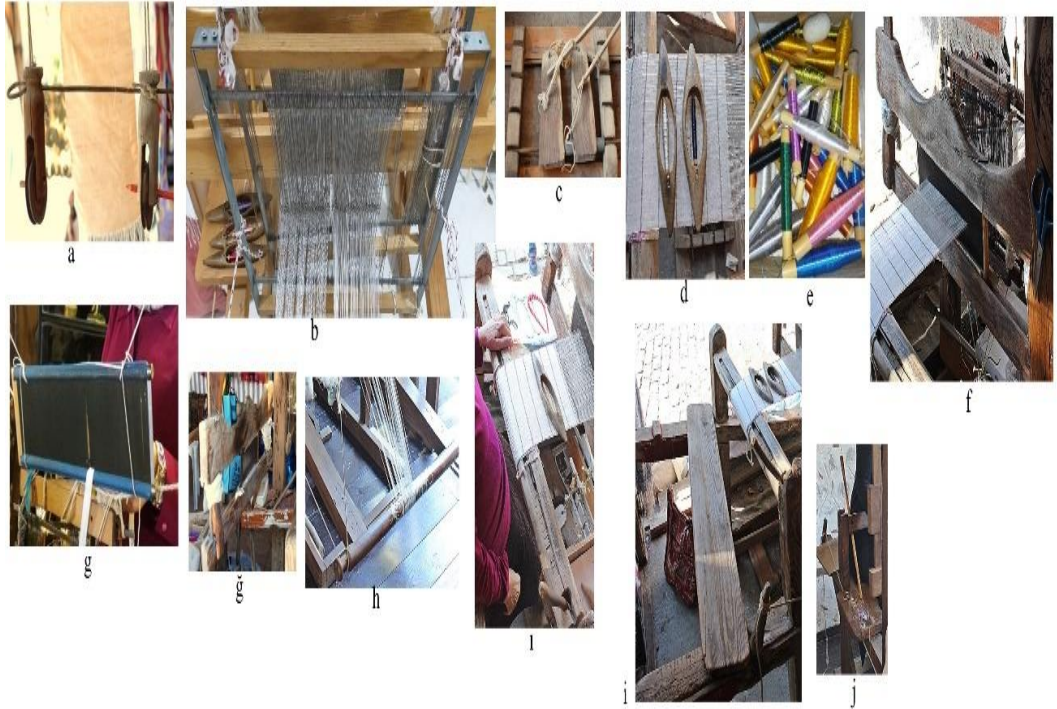
Şekil 5. Çulfalıktezgahın şematik çizimi (<http://tr-hometextile.blogspot.com/2014/06/>'dan alınarak uyarlanmıştır)

Ağızlık açma işleminin yapılmasını sağlayan parçalar: Bunlar çerçeveleri taşıyan *kuşlar* (*çarmıkan*) (Şekil 6a), *çerçeveler*, çerçevelerin içerisinde *gücü telleri*(Şekil 6b) ve çerçevelere bağlı *ayaklardan* (Şekil 6c) oluşur. Çerçeve sayısı kadar ayak vardır. Çerçevelerin içerisindeki gücü tellerine takılı çözümlü ipliklerinin, ayaklara basılıp, bırakılarak çerçeveleri ile birlikte, yukarı ve aşağı doğru hareket etmesi ağızlığı oluşturur.

Atkı atma işleminin yapılmasını sağlayan parçalar: Bunlar *mekik* (Şekil 6d) ve *masuralar* (*masırlar*)dan (Şekil 6e) oluşur. Mekik, atkı ipliğinin sarılı olduğu masurayı taşıyan birimdir. Çözümlü iplikleriyle atkı ipliklerinin bağlantı yapabilmesi için, atkı ipliğinin ağızlığın içinden geçmesini sağlayan parçadır. Birinci ayağa basıldığında kuşların taşıdığı çerçevelerden birincisi yukarı kalkar. Ağızlık açılır ve mekik açılan ağızlıktan elle atılır, mekik yolunu izleyerek karşıya ulaşır. Mekiğin bu hareketi sırasında, mekiğin içerisindeki masuraya sarılı olan atkı ipliği, masuradan sağılarak düz bir şekilde çözümlü iplikleri arasına yerleşir.

Atkı sıkıştırma işleminin yapılmasını sağlayan parçalar: Bunlar *tefe gurubu* (Şekil 6f) denilen parçalardır. Tefe gurubu, dokuma sıklığına göre değişen numaralarda olan bir *tarak* (Şekil 6g) ve tarağın takıldığı hareketli *kasnaktan* (Şekil 6ğ) oluşur. Mekik birinci hareketini yaptıktan sonra devreye tefe grubu girer. Tefe içerisinde tarak olduğu halde kumaşa doğru itilir. Bu hareketle atkı ipliği, çözümlü iplikleri arasına sıkıştırılır, dokumaya aynı işlemlerle devam edilir ve kumaş yüzeyi oluşmaya başlar.

Bunlara ek olarak çözümlünün üzerine sarıldığı *çözümlü levendi veya çözümlü ağacı* (Şekil 6h), dokunan kumaşın sarıldığı *kumaş levendi veya kumaş selmini* (Şekil 6ı) ve dokuyucunun oturduğu *oturak* (Şekil 6i), gerginliği sağlayan çözümlü ve kumaş yönünde yer alan *sabitleme ağaçları* (Şekil 6j) gibi parçaları vardır.



Şekil 6. Çulfalıktezgah parçaları: a. Kuşlar veya çirmakan, b. Çerçeve ile üzerinde gücü telleri, c. Ayaklar veya ayaklık, d. Mekikler, e. Masularalar veya masırlar, f. Tefe gurubu, g. Tarak, g. Kasnak, h. Çözümlü levendi veya çözümlü selmini, ı. Kumaş levendi ve kumaş selmini, i. Oturak, j. Germeye yarayan sabitleme ağacı (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

Tezgâh dışında kullanılan araçlar ise şunlardır (Gümüş, 2019, Sözlü Görüşme, Alanya):

**Çözüğü aparatı:** Çözüğü aparatı üzerinde 10 cm arayla çiviler bulunan,iki uzun ağaç kazığından oluşmaktadır (Şekil 7a). Aparatın yan tarafında çözgüyü çapraza almaya yarayan ekleme bir parça vardır (Şekil 7b).

**Çağlık:**Nurten GÜMÜŞ 40 makaralık bir çağlığa sahiptir ve bunu kendi imkanları ile yaptırmıştır (Şekil 7a).

**Çark:** İpek ipliğimakaralara sarmaya yarayan araçtır (Şekil 7c). Çark adı verilen araç bir çeşit çıkırık olup ustaya ailesinden kalmıştır.

**Eleme:** Eleme adı verine araçkecedere veya gülcen olarak bilinir. İpek iplerin çözgüye alınırken dolaşmasını engelleyen araç olup ailesinden kalmıştır. (Şekil 7d).

**İlgıdır:** 35-40 cm uzunluğunda, dikdörtgen şeklinde bir tahta ve bunun iki ucunda dikey konumda sabitlenmiş iki çubuktan oluşur. Ortasındaki tutmak için yapılan yerden tutularak, koza kaynadıktan sonra kozadan çekilen ipliğiçile halinde sarmak için kullanılır (Şekil 7e).

**Kirman:** İpek ipliğe büküm vermek için kullanılır(Şekil 7f).



Şekil 7. Tezgah dışında kullanılan araçlar: a. Çözüğü aparatıve çağlık, b. Çapraza alma (ağızlık) işlemi için kullandığı ekleme parça, c. Çark veya çıkırık, d. Eleme veya gülcen, e. İlgıdır, f. Kirmanipliği (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

### 3.4.Dokuma aşamaları

Dokuma işlemi çözümlü çözmekle başlar.İpek iplik sarılanmakaralar çağlığın çivilerine takılır ve çözümlü çözmek için kullanılır. Çağlıkta 32 adet makara geçirme için çivi bulunmaktadır. Kullanılan çivi sayısı çözümlü olacak olan çözümlü sayısına göre değişir. Sanatçı, Alanya kuşağı, fular, kumaş, kravat vediger ürünlerde 360 tel çözümlü çözmektedir. Ancak ürün türüne göre değişen sayılarda çözümlü çözümlü de belirtmiştir. Örneğin; 50 cm eninde ipekli kumaş için 800 tel; 30 cm eninde fular için 500 tel; 25 cm eninde beyaz kumaş için 360 tel; 50 cm eninde Alanya kuşağı için 360 tel; 20 cm eninde fular için 360 tel çözümlü çözmektedir.

Makaralar çağlığa geçirildikten sonra duvarda bulunan çözümlü aparatının çivilerinden istenen çözümlü uzunluğu kadar çözümlü uzatılarak çözümlü çözümlü. Beyaz kumaş ve diğer ürünler için 170 m Alanya kuşağı için 2 m uzunluğunda çözümlü hazırladığını belirtmiştir. Çağlıktan sağılan iplik, çağlık çivilerine istenilen uzunlukta dolandıktan sonra ağızlık yapılması için çözümlü aparatının ucuna eklenen çapraza alma aparatına uzatılır. Burada 8 şeklinde dolanarak, ipliklerin karışmadan tezgâha aktarılmasını sağlayan ağızlık adı verilen kısım oluşturulur. Bu şekilde istenen sayıya ulaşıncaya kadar çözmeye devam edilir. Çözümlü tamamlandıktan sonra çözümlü ağacından çile halinde sarılarak çıkarılır. Çözümlü aparattan alınmadan önce çapraza alma (ağızlık) yapılan bölümde çözümlülerin karışmaması ve ağızlığın bozulmaması için araya *gaybe ipi denilen* renkli bir iplik geçirilir. Uzun bir çile halinde olan çözümlü ipliklerinin birbirlerine dolanmaması için çözümlü aparatından toplanırken zincir yapılır. Çözümlü ağacından çile halinde sarılarak çıkarılan çözümlü ipliği kazanlarda tercihe göre seçilen renklerde boyalar ile kaynatılarak boyanma işlemlerinin yapıldığı gözlenmiştir.

Bu aşamaların devamı olarak çözümlü ağacından çıkarılmış ipek çözümlüleri dokuma tezgâhına taşınır. Bunun için önce dokuma tezgâhı dokuma işlemleri için hazır hale getirilir. Çözümlü çilesi yerde, tezgâhın çerçevesi üzerindeki gücü tellerine tek tek bir gücü tığı yardımıyla geçirilir. Dokuma bezayağı<sup>1</sup> örgüsünde olduğu için iki çerçeve kullanılır. Çözümlülerin ağızlıkla

<sup>1</sup>Bezayağı örgüsü: Çözümlü ve atkı ipliklerinin dokuma yüzeyinde yaptığı her farklı bağlantı bir dokuma örgüsü oluşturur. Bu bağlantıların en küçük birimine dokuma örgüsü veya birim örgü denir. Dokuma kumaş yapıları içinde, temel dokular olarak bilinen ve birbirinden bütünüyle farklı kesişme düzenleriyle elde edilen üç örgü yapısı bulunmaktadır. Tüm diğer örgülerin temelini oluşturan bu yapılar, bezayağı, dimi ve saten (atlas)

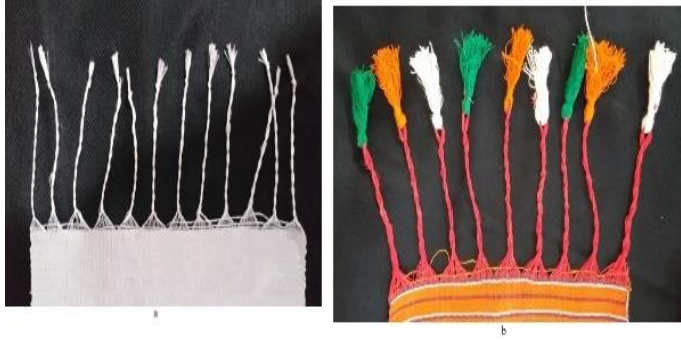
ayrılan yarısı birinci çevçevenin, diğer yarısı ikinci çerçevenin telleri arasından sırayla geçirilir. Geçirirken şu sıra izlenir: 1. Çözü 1. Çerçevenin 1. Gücüsünden, 2. Çözü 2. Çerçevenin 1. Gücüsünden, 3. Çözü birinci çerçevenin 2. Gücüsünden, 4. Çözü 2. Çerçevenin 2. Gücüsünden geçirilir. Bütün tek numaralı çözüler 1. Çerçevenin, bütün çift numaralı çözüler 2. çerçevenin geçirilerek işlem tamamlanır. Çerçevelerin arkasında kalan çözü iplikleri tezgâhın çözü levendine gruplar halinde bağlanır. Gücü tellerinden geçirilen ipek iplikler tarak taharına hazır hale gelir. Tarak taharı için, gücünün önünde kalan çözü iplikleri belli bir düzende tezgâhın tarağının dişlerinden tarak tığı yardımıyla geçirilir. Tarağın 1cm'sinde 4 diş bulunmaktadır. Her dişten 4 çözü toplamda 800 çözü 50 cm'lik bir dokuma için taraktan geçirilir. Tarak taharı tamamlanan çözüler tezgâhın kumaş levendine küçük guruplar halinde bağlanır. Leventler kendi ekseni etrafında çevrilerek çözü, el ağacı yardımıyla gerginleştirilir, sıkıştırıcı değnek ile sabitlenir. Bu aşamadan sonra tezgâhın ağızlığının açılması için tezgâhın altında bulunan ayakların çerçevelere bağlanması işlemi yapılır. Birinci ayak birinci çerçeveye, ikinci ayak ikinci çerçeveye, ayaklık ipleri denilen kalın ve sağlam iplerle bağlanır vetezgâh dokumaya hazır hale gelir. Dokumaya hazır hale getirilen çulfalık tezgâhındaki oturma tahtasına dokuma yapacak kişi oturur. Çark yardımıyla masıra dolanmış iplikler mekiğin içerisine yerleştirilir. Masırın ucu çözü ipliğinin sağ kısmındaki kumaşın ilk sırasına bağlanır. Mekik sağ ele alınarak sağ ayakla sağ pedala basılır. Mekik açılan ağızlıktan elle sola geçirilir. Ayak pedaldan çekildikten sonra tefedeki tarak yardımıyla atkı ipi sıkıştırılır. Aynı işlem sol ayak içinde tekrarlanır. Sol ayak sol pedala basınca sol eldeki mekik açılan çözü ipinin arasından sağa doğru geçirilir. Dokuma üzerinde farklı renkte ipek iplik kullanılmak istenirse dokunmakta olan atkı ipliği kesilir, mekiğin içindeki masır çıkartılır. Çıkartılmış olan masırın yerine öncesinden hazırlanmış olan farklı renkteki masır mekiğin içerisine yerleştirilerek dokuma işlemine devam edilir. Dokunan kumaş serminine sarılır. Belirlenen ölçüde dokuma yapıldıktan sonra yeni bir dokumaya geçileceği zaman yapılan işlemler tekrarlanır. Aynı çözü üzerinde yeni bir dokumaya devam etmek için bir önceki dokuma ile arasında 10 cm boşluk bırakılır. Bu dokumada istenilen ölçüye ulaşıncaya masırdan gelen ipek iplik kesilerek dokumadan ayrılır. Arka el ağacı

---

örgülerdir. Bezayağı dokuma örgüsü, yörede en çok kullanılan ve en basit olanıdır. Çözü ve atkı iplikleri birbirinin bir altından bir üstünde geçerler (Kayabaşı vd, 2011: 64).



çıkartılarak dokunan ipek kuşaklar selmin ağacına tekrar sarılır. Bu işlemin ardından öncesinde culfalık tezgahına bağlanmış çözümlü ipliklerinin uçları çözülür. Çözülen çözümlü iplikleri kücü ve taraktan çıkartılır. Saçaklar taranır, düzeltilir ve bükülür. Bükme işlemi dokumalar düz bir zemine serilerek, düzenli bir şekilde, masa üzerinde yapılır. Masa üzerinde ürünün çözümlü ipliklerinin sökülmemesi için çözümlü ipliklerinin 1. sırasından 35- 40 tane çözümlü ipliği el yardımıyla ayrılır. Ayrılıp, tutulan demet tam ortasından ikiye ayrılır. İplik demetinin yarısı el yardımıyla ileri ve geri hareket ettirerek hafif bükülür. Aynı işlem diğer yarısında da tekrarlanır. Hafif bükümü yapılmış çözümlü ipliklerinin sökülmemesi için büküm ucuna düğüm atılır (Şekil 8a, b). Bu şekilde saçığı da oluşan ipekli dokumalar kullanıma hazır hale getirilir.



Şekil 8. Bükülü saçaklar: a. Beyaz ipekli dokuma saçığı, b. Alanya kuşağı saçığı (Azime Güven Arşivi, Alanya 2019)

### **3.5.Sanatçının dokuduğu ve tasarladığı ürünler**

Nurten GÜMÜŞ, ipekli el dokumaları kapsamında Alanya kuşağı, filitre<sup>2</sup> ile birleştirilmiş iki dar dokumadan yapılan örtü, ipek kravat, renkli ipek fularlar, beyaz ipekli kumaşlar, bu kumaşlardan dikilen gömlekler, şallar üretmektedir. Sanatçının ürettiği ipekli el dokumaları ürünlerinden Şekil 9a-f'de görülmektedir.

<sup>2</sup>Filtre: İki dar dokumayı ipek ipe öreerek birleştirilme.



Şekil 9. Nurten Gümüş'ün eserleri: a. Alanya kuşağı, b. Çeşitli renklerde fularlar, c. İpek sehpa örtüsü, d. İpekli mendil, e. İpek gömlek, f. İpek kravat, g. İpek şal

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Nurten GÜMÜŞ' ün ipekli el dokumaları alanında eğitim, üretim ve pazarlama noktasında özel sektörle bir ilişkisinin yoktur. Bireysel çalışan ve bağımsız bir üreticidir. Örgütlü çalışmak için herhangi bir girişimde bulunmamıştır. Sanatçının ipekli el dokumacılığı alanında yaşadığı çeşitli zorluklar vardır. Bu sorunlar genel olarak şu şekilde sıralanabilir;

**Hammadde temininde karşılaşılan sorunlar;** dokumalarının hammaddesi olan kozanın son zamanlarda üretiminin az olmasından dolayı hammaddeyi temin etmede sıkıntı yaşadığını belirtmiştir.

**Üretim sürecinde karşılaşılan sorunlar;** Dokuma sürecinde tezgâh ve tezgâh dışı araçların bozulması veya kırılması durumlarında bakım, onarım ve tamir ettirmede sıkıntı yaşadığını belirtmiştir.

**Tanıtım alanında yaşadığı sorunlar;** Sanatçı ürünlerinin Alanya bölgesinde ve bölge dışında tanıtımının tam olarak yapılamamasından, tanıtım ile ilgili bilgi ve deneyimi olmadığından yakınmıştır.

**Pazarlama alanında yaşadığı sorunlar;** Sanatçı ürünlerini satacağı sürekli bir pazarın olmadığını, ürettiği ürünlerin büyük çoğunluğunu Alanya Belediyesinin satın aldığını belirtmiştir.

Usta, ipekli el dokumalarının üretim sürecinin zahmetli ve yeterince maddi kazanç sağlamıyor olmasının meslek olarak benimsenmesi anlamında

büyük bir engel teşkil ettiğininve gelecek kuşaklara aktarılamadığını belirtmiştir. Usta, hayatını adadığı ve severek yaptığı bu sanatın hak ettiği değeri görmediğini ve eski talebinin azaldığını ipekli el dokumalarının tercih edilmediği dile getirmiştir. Nurten GÜMÜŞ, yaşadığı bu sorunların çözümü noktasında devlet kurumlarından herhangi bir destek almadığını, sanatını kendi çabalarıyla ayakta tutmaya çalıştığını, devletin ipekli el dokumacılığına yönelik teşvikleri hakkında herhangi bir bilgisi bulunmadığını ifade etmiştir. Nurten GÜMÜŞ, Alanya bölgesinde hali hazırda ipekli dokumacılıkla uğraşan kendisi dışında2 kişi bulunduğunu ve bunların da dokumacılığı bırakmak istediklerini belirtmiştir.

Nurten GÜMÜŞ'ün mesleki bilgi ve becerileri geliştirerek sanatını günümüze kadar sürdürmeyi başarmıştır. Bunun yanında gelecek kuşaklara bu güzel sanat dalının aktarılması için eğitimler vermiştir. Örgün eğitim kapsamında 2012 yılında Alanya Belediyesi bünyesinde ipekli el dokumacılığı alanına nitelikli sanatçı yetiştirmek için kurslar vermiştir. Resmi eğitim kurumları dışında kendi mahallesinde komşularına ve akrabalarına daha doğrusu bu sanatı merak eden, öğrenmek isteyen herkese karşılık beklemeden öğretmiş ve ipekli el dokumacılığının gelecek kuşakların hafızalarında yer alması için mücadele etmiştir. Nurten GÜMÜŞ, ipekli el dokumacılığının Alanya'da bugünkü durumuna gelmesi için, kamu kurumları aracılığıyla verdiği eğitimlerle, sergi ve tanıtım organizasyonlarına katılarak katkı sağlamıştır.

## **KAYNAKLAR**

- Davulcu, M. M. Tokat ve S. Yörür. (2015). Antalya'da Yaşayan Geleneksel Meslek, Sanat ve Zanaatlar, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Antalya.
- Kayabaşı, N., Z. Erdoğan ve F. Söylemezoğlu. (2011). Türk El Sanatları, Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları, Ankara.
- Karacadağlı Çalık, S.G. (2017). Alanya'da Yaşayan El Sanatları, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koçak, F. N. (2012). Anılarla Alanya,Özhür Ofset Matbaa, Konya.
- Seven, H., (1963). Dutçuluk ve İpekböcekçiliği. Hakimiyet Matbaası. Bursa. Aktaran: *Söylemezoğlu, F. (1995). Antalya İlinde Üretilen İpekböceği (Bombyxmori) Kozalarının Kozu Kalitesi ve Kozalardan Çekilen İpek Liflerinin Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.*

Söylemezoğlu, F. (1995). Antalya İlinde Üretilen İpekböceği (Bombyxmori) Kozalarının Koza Kalitesi ve Kozalardan Çekilen İpek Liflerinin Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

URL 1 <http://tr-hometextile.blogspot.com/2014/06/>, Er. Tar: 03.03.2020

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.07.2020

Kabul / Accepted: 29.10.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## KEÇEDE KÖKBOYA KULLANIMI

Mustafa GENÇ\*

### Öz

*Geleneksel üretimler iki nedenle yapılırlar. Bunlardan ilki gündelik kullanım, ikincisi de kültürel devamlılık içindir. Bu üretimlerin biri de Türk kültüründe önemli bir yer tutan keçedir. Türk boylarının doğal yaşam biçimi gereği yaylak kışlak arasında konar-göçer yaşayan ve kendi kendine yetebilen Yörük gruplarının en önemli zanaatlarından biri de keçe üretimidir. Bitkilerin boyarmadde kaynağı olarak kullanılmasıyla renkli keçelerin üretimi başlamıştır.*

*Keçe, Yörüklerde çadır, yaygı ve giysi olarak kullanılmıştır. Geleneksel olarak üretilen keçeler kullanım alanı azaldığı için üretimi de geçmişe oranla azalmakla birlikte Isparta, Konya, Balıkesir, Afyonkarahisar, Kars, Manisa, Kahramanmaraş, Niğde ve Şanlıurfa'da geleneksel üretim devam etmektedir. Keçe eğitimi ise üniversitelerde, halk eğitim merkezlerinde, belediyelerin meslek edindirme kurslarında, vakıf ve derneklerin düzenledikleri eğitimlerde ve özel atölyelerde geleneksel ve güncel yöntemlerle de üretilmektedir. Yaptığımız araştırmada keçe üretiminde kullanılan elyafın büyük bir kısmının kimyasal olarak sentez edilmiş boylarla boyandığı görülmüştür.*

*Makaledeki veriler laboratuvar çalışması sonucu elde edilmiştir. 2018'de Macaristan Budapeşte'de yapılan doğal boya atölye çalışmaları sırasında doğal boylarla boyanan elyaf, Macar keçe sanatçıları tarafından keçe yapımında kullanılmış ve başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Çalışmada keçenin temel hammaddesi yün elyafın kökboya ile boyama yöntemleri, kullanılan boyarmadde kaynakları, boyama süreçleri ve boyama reçeteleri verilmiştir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde yer alan keçe ilgili kayıtlarla desteklenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Kökboya, Gelenek, Keçe.

\* Doç. Dr. Mustafa GENÇ, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Fakültesi, Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Ana Sanat Dalı, ISPARTA. mustafagencart@gmail.com, mustafagenc@sdu.edu.trORCID:0000-0001-0219-538X

---

## MADDER USE OF FELT

### **Abstract**

*Traditional productions are made for two reasons. The first is for every day use and the second is for cultural continuity. One of these productions is felt, which has an important place in Turkish culture. Felt production is one of the most important crafts of the nomadic nomads who live between the highlands and winter and are self-sufficient due to the natural life style of the Turkish tribes. With the use of plants as a source of dye stuff, the production of colored felts started.*

*Felt was used as tent, mat and clothing in nomads. Since the usage area of the traditionally produced felts has decreased compared to the past, traditional production continues in Isparta, Konya, Balıkesir, Afyonkarahisar, Kars, Manisa, Kahramanmaraş, Niğde and Şanlıurfa. Felt training is also produced with traditional and up-to-date methods in universities, public education centers, vocational courses of municipalities, trainings organized by foundations and associations and private workshops. In our research, it has been observed that most of the fiber used in felt production are dyed with chemically synthesized dyes.*

*The data in the article has been obtained as a result of laboratory work. During the natural paint workshops held in Budapest, Hungary in 2018, the fiber dyed with natural dyes was used by Hungarian felt artists in making felt and successful results were obtained. In the study, the basic raw material of felt, wool fiber dyeing methods, dye stuff sources used, dyeing processes and dyeing prescriptions are given. In addition, Turkey Presidency of the Republic, Head of State Archives records relating felt Located in Ottoman Archives are supported.*

**Keywords:** *Madder, Traditional, Felt.*

## Giriş

Türklerin günlük yaşamında önemli bir yeri olan “keçe” sözcüğü, “kidhiz/kidiz/kiz/kiiz/kiyiz” şeklinde adlar almıştır. (Kılıç ve Akpınarlı 2017-1429) Keçecilik Türk kültüründe asırlardır sürdürülen geleneksel sanatlarımızdan birisidir. Bu bağlamda Orta Asya’da Ön Türkler olarak kabul edilen İskitler’den itibaren Hun, Göktürk ve Uygur’ların benzer yaşam tarzı ve kültürel özellikleri gösterdikleri yazılı kaynaklar ve arkeolojik eserlerden anlaşılmaktadır.(Begiç ,2017-299).

Keçe, keratin yapılı deri ürünü hayvansal liflerin örtü hücrelerinin alkali, nem, ısı, basınç ve hareket etkisinde birbirlerine çözölmeyecek şekilde kenetlenmesiyle elde edilen yüzeylerdir (Akpınarlı vd., 2012: 275). Yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş olarak tanımlanır (TDK Sözlük, erişim, 10.07.2020). Keçe yün ve keçi kılı kullanılarak yapılır. “Kaşmir, tiftik keçisi ve kıl keçilerin dip kılı diye bilinen kılları da keçe yapımında kullanılır. Keçilerin kırkımından sonra tarama sırasında kıvrıkcık olan dip kılları ayrılır ve keçe yapımında kullanılır. En kaliteli keçeler dip kılları ile yapılan keçelerdir.” (KK1: 12.05.2020). Yaygı için yaz yünü, kepenek için ise güz yünü kullanılır. Güz yünü ile yapılan keçeler suyu içine geçirmez. Özellikle koyunların karın altı yünü keçe yapımı için idealdir (KK2: 12.05.2020).

Özellikle koyun yünü, keçi kılı ve yabani ipek gibi hayvansal lif olmak üzere birçok lifin kendi doğal rengi vardır. Bunlar kıızıldan kahverengiye, gri ve siyaha kadar uzanır (Böhmer, 2002: 98). Bitkisel ve böcek kökenli boyarmadde kaynaklarının boyamada kullanılmaya başlamasıyla, beyaz elyaf da renklendirilerek kullanılmıştır.

İnsanlığın en büyük keşiflerinden biri olan mordanlı boyama, Mezopotamya’da MÖ. 4000 ile 3000 yılları arasında gerçekleşmiş olmalıdır (Böhmer, 2002:101). Doğal boyarmadde kaynakları 1871’de Alizarinin, 1890’da da indigonun kimyasal olarak sentezlenmesine kadar tekstil boyamacılığında kullanılmıştır (Böhmer, 2002: 99 ve Karadağ, 2007: 9).

Günümüze kadar ulaşan en eski keçe Pazırık kurganında bulunan keçedir. M.Ö. 5-3. yüzyıllara tarihlendirilen keçe örnekleri incelendiğinde kırmızı rengin boyarmadde analizlerinde Polonya kermesi (Porphyrophorapolonica) ve kökboya ile sarı rengide tanen ile boyanmıştır (Böhmer ve Thompson 1991: 3-34).



Fotoğraf 1-2: Pazırık Kurganında Bulunan Aplike Keçeler (Böhmer, 2002: 41).



Fotoğraf 3-4: Cehri ile Boyanmış Yün Elyaf ve Keçe Yapımı. M. Genç Fotoğraf Arşivi, (Böhmer, 2002: 70).

İklim şartlarının zor olduğu Orta Asya'da Türk boyları tarafından çadır olarak, yer yaygıları, keçe çizme, ayakkabı, keçe elbise ve palto, keçe külah, yolluk, yer keçeleri ve teğelti at keçeleri en bilinen örneklerdendir. Türkler keçeyi at koşum takımları, giyim ve süsleme unsuru olarak kullanmışlardır (Ögel 1978: 182-187). Günümüzde Keçe çadırlar kullanılmamaktadır. Yörük çadırında diğer dokumaların altına serilerek kullanılmaktadır. Günümüzde üretilen keçelerin birçoğunda kökboya kullanılmamaktadır.



## Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivlerinde Yer Alan Keçe İle İlgili Kayıtlarlar

Başbakanlık Osmanlı Arşiv Kayıtlarında keçeyle ilgili tespit edebildiğimiz 241 adet kayıt mevcuttur. Bunlardan bazıları şu şekildedir;

Hicri 1162 (M 1748) târîhli bir vakfiyede “...ve derûn-ı câmi‘-i şerîfde (...)iki adet uşşâkîseccâde ve bir yeşil çuka sof seccâdesi ve bir sağîr çuka seccâde ve bir kürsi minderi ve on adet münakkaşHorasânîkebir halı ve dört aded münakkaş Horasânî sağîr halı ve tahtlarında yirmi aded keçe...” kaydı bulunmaktadır (BOA.VGMA,624:45/20).

Önceleri yeniçeri keçeleri çeşitli kişiler tarafından getirilip satılırken bol bulunduğu halde şimdi bu iş iltizam usulü ile yürütüldüğü için keçe bulunamadığı bildirildiğinden, keçe ticareti yapmak isteyenlere engel olunmayıp yeniçerilerin bu hususta sıkıntıya düşürülmemesi (BOA.A.{DVNSMHM.d/5- 902- 0Tarih:H-06-07-0973).

Babussaade ağası gılmanlarına ait melbusat ile bir hanede mevcut keçe, yastık, minder ve halıların müfredatı (BOA. TS.MA.e /444-6-0,Tarih:H-29-08-974).

Önceleri yeniçeri keçeleri çeşitli kişiler tarafından getirilip satılırken bol bulunduğu halde şimdi bu iş iltizam usulü ile yürütüldüğü için keçe bulunamadığı bildirildiğinden, keçe ticareti yapmak isteyenlere engel olunmayıp yeniçerilerin bu hususta sıkıntıya düşürülmemesi (BOA.DVNSMHM.d./5-902, Tarih:H-06-07-0973).

İstabl-ı Amire için kırmızı keçe ve Drama keçesi ve kebe bahasının Tırhala ve Paşa livasının Rumeli Defterdarlığı Hasları Mukataa akçasından Mirahur-ı Evvel İbrahim Ağa tahvilinden sarfını müseyyin tahvil (BOA.İE.SM. 30-3178, Tarih:H-11-10-1115).

Haleb beylerbeyi: Haleb kalesi hisar erlerinin keçe giyip kulluk beklemelerinin kanuna aykırı olduğu (BOA. A{DVNSMHM.d..78/302, Tarih:H-08-06-1018).

Bitlis kırsalındaki muhtacine dağıtılmak üzere Van'dan Doktor Rinos namına gelen keçe çorapların Muş'taki İngiliz konsolos vekilinin tercüman adayı Agob vasıtasıyla dağa gönderildiği... (Bitlis) (BOA. 179/54. Tarih: R-26-06-1311).

2020 yılı içinde Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde yaptığımız çalışmalarda keçe ile ilgili kayıtlarda kırmızı keçe ve beyaz keçe ibareleri mevcuttur. Keçenin yer yaygısı, kıyafet ve çorap keçe olarak kullanıldığı bilgilerinin yanı sıra alım satımına yönelik bilgilerde kayıtlarda geçmektedir. Bu kayıtların en eskisi Miladi 29 Aralık 1592 tarihli belgedir.



Fotoğraf 5-6: Yaygı Keçe (Isparta 2018) ve Keçe Çadırı (Macaristan 2017) M. Genç Arşivi.

### **Kökboya ve Mordan**

Kökboyama, bazı bitki, böcek ve deniz kabuklularındaki boyarmaddeleri çeşitli maden tuzları veya doğal mordanlarla elyafa aktarım sabitleme işlemidir. Günümüzde daha kapsayıcı olduğu düşünülerek “Doğal Boyamacılık” tabiri kullanılsa da bu çalışmada “Kökboya” kullanılacaktır. Binlerce yıl çok önemli bir boyarmadde ve ihraç ürünü olan ve marka olmuş bir kavramı kullanmanın daha doğru olduğu düşünülmektedir. Türkçedeki bu kelime, kökten yapıp yapılmadığına bakılmaksızın, doğal boyalar için kullanılan genel bir terimdir (Böhmer, 2002: 8).

Kökboya mordanlı ve mordansız olmak üzere iki farklı yöntemle yapılır. Kökboyada en iyi sonuç alınan yöntem önceden mordanlama sonra boyama yöntemidir. Mordanlar, boyanın elyaf üzerine tutunmasını sağlayan, şap, sodyum sülfat, sodyum karbonat, potasyum alüminyum sülfat, meşe palamudu, koruk suyu, sirke, turunç suyu, sütleğen sütü, meşe ağacı külü, sığır idrarı, koyun gübresi, kil, kireç, ekmek hamuru mayası, ceviz ağacının

kök filizlerive çeşitli metal oksitleri gibi maddelerdir. Mordan, aynı zamanda renk tonunu da belirleyen malzemedir.

Boyarmadde olarak kökboya, cehri, muhabbet çiçeği, papatya, meşe palamudu, ceviz kabuğu, karamuk kökü, çivitotu, indigo, sumak, nar kabuğu, sütleğen, civanperçemi, sıgırkuyruğu, aspir, hayıt, Akdeniz kermesi, soğan kabuğu ve havacıva boyamacılıkta kullanılmaktadır.



Fotoğraf7-8-9: Şap, Saçıkıbrıs ve Mazı. M. Genç Fotoğraf Arşivi.

Boyamalarda bitkilerin, tohum, çekirdek, meyve, meyve kabuğu, çiçek, yaprak, gövde, gövde kabuğu, ince dallar, sap, kök, toprak altı sürgünleri ya da yumru kabuğu gibi kısımlarının biri, birkaçı ya da tamamı kullanılmaktadır.



Fotoğraf 10-11: Kökboya ve Civanperçemi. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 12-13: Cehri ve Beyaz Civanperçemi. M. Genç Fotoğraf Arşivi



Fotoğraf 14: Sığırkuyruğu M. Genç Fotoğraf Arşivi.

### Keçede Kullanılan Elyafın Kökboylarla Boyanması

Yer yaygısı, semer vb. malzemelerde kullanılan keçelerin yapımında Anadolu'da yaz yünü kullanılır. Mayıs sonu haziran başı gibi kırkılan koyunların yünleri boyasız veya boyanarak keçe yapımında kullanılır. Kırkılan yünler önce yıkanarak kirlerinden temizlenir. Yün taraklarında taranarak boyamaya hazır hale getirilir. Yünler boyandıktan sonra da taranır. Bunun nedeni bitkilerin elyaf üzerinden uzaklaştırılmasıdır. Başka bir yöntem ise boyarmaddeyi kaynattıktan sonra süzerek boyamadır. Bu şekilde yapılan boyamalarda sonradan tarama gerekmez.



Fotoğraf 15-16: Koyunun Kırkımı. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 17-18: Keçinin Kırkımı ve Kıl Tarama. M. Genç Fotoğraf Arşivi.

Bu çalışmada keçe yapımında kullanılan yün elyaflarının boyanması için iki yöntem uygulanmıştır. Birinci yöntem önceden mordanlanmış elyafla boyanın birlikte kaynatılmasıdır. Bu yöntemle boyanan elyafların içinde boyalar kalacağı için keçe yapım öncesinde tekrar tarama yapılmalıdır. Boyamada öğütülmüş kökboya, sığırkuyruğu, papatya, sütleşen, ceviz kabuğu, indigo ve meşe palamodu kullanılmıştır. Boyama 85 derecede gerçekleştirilmiştir. Yüksek sıcaklıklar boyama sırasında yün elyaflarının keçeleşmesine sebep olmaktadır. Boyanacak elyafla aynı miktarda boya bitkisi kullanılmıştır. Koyu renkler için boya miktarı %100 artırılarak boyama yapılmıştır. Boyamada kullanılacak boyarmadde bir gün önceden ıslatılarak çözelti oranı boyanacak elyafların 20 katı ayarlanmıştır. Mordan oranları şap, % 6, saçıkıbrıs% 3, mazı ve kremtartar% 3olarak kullanılmıştır. Elyaf bir saat 85 derecede kaynatılır ve en az bir gün çözeltide bekletilmiştir. Boyanacak elyaf miktarınca boyarmadde koyup karıştırarak bir saat boyunca kaynatılmıştır. Çözeltide bir gün bekletilerek boyama tamamlanmıştır.



Fotoğraf 19-20: Kökboya ve Elyaf Boyama. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 21-22: İndigove Ceviz Kabuğu İle Boyanmış Elyaf. Çivit Otu. M. Genç Fotoğraf Arşivi.

İkinci yöntemde bitkiler kaynatılarak bekletilmiş ve sonra çözelti süzülerek kullanılmıştır. Önceden mordanlanan elyaf 85 derecede bir saat kaynatılarak çözeltilde bir gün bekletilmiş ve boyama tamamlanmıştır. Elyaf boyandıktan sonra iyice durulanmıştır. Durulama düzgün yapılmaz ise keçede renkler arası geçişler olmaktadır. Muhabbet çiçeği ile üç farklı mordanla boyanan elyafın Süleyman Demirel Üniversitesi Yenilenebilir Teknolojiler Araştırma Merkezi'nde yaş sürtünme, kuru sürtünme ve yıkamaya karşı haslık testleri yaptırılmıştır.

### **Muhabbet Çiçeğinin Şap, Kremtartar ve Demir Mordanla Boyanan Elyafın Yaş Sürtünme, Kuru Sürtünme ve Yıkamaya Karşı Renk Haslığı Testleri**

Yapılan boyamaların keçe üretiminde kullanım özelliklerine göre haslık testlerinde yaş sürtünme, kuru sürtünme ve yıkama haslık testleri Süleyman Demirel Üniversitesi Yenilenebilir Teknolojiler Merkezi'ne yaptırılmıştır. Bu testlerin seçilmesinin nedeni, keçenin üretim tekniği ve kullanım alanıyla ilgili olduğu içindir.

Muhabbet çiçeği ile üç farklı mordanla boyanan elyaf numunelerin yaş sürtünme, kuru sürtünme ve yıkamaya karşı renk haslığı test sonuçları:

Numune	Haslık Özellikleri(1: az; 2: orta; 3: iyi; 4: oldukça iyi; 5: çok iyi)		
	Yaş sürtünmeye karşı renk haslığı	Kuru sürtünmeye karşı renk haslığı	Yıkamaya karşı renk haslığı
YEMD	2	2	2
YEMŞ	2-3	3	2-3
YEMKŞ	3	4-5	4

YEMD: Yün Elyaf+muhabbetçiçeği+demir. YEMŞ: Yün Elyaf+muhabbetçiçeği+şap.

YEMKŞ: Yün Elyaf+muhabbetçiçeği+Kremtartar+Şap

Muhabbet çiçeğinin şap, demir ve kremtartarmordanla boyanması sonucu elde edilen numunelerin yaş sürtünme haslık değerleri 2-3 (orta ve iyi) aralığında değişmiştir. Muhabbet çiçeği ile boyanan yün elyafın yaş sürtünme haslık değerleri demir mordanında 2, şap mordanında 2-3 ve kremtartar+şapmordanında3 olarak tespit edilmiştir.

Muhabbet çiçeğiyle boyanan yün elyafın kuru sürtünmeye karşı renk haslık değerleri en yüksek yine kremtartar+şapla yapılan mordanla boyanan elyafta 4-5 aralığında kaydedilirken, bu değeri şap mordan 3 ile takip etmiş, en düşük sonucu 2 değeri ile demir mordanla yapılan boyamada elde edilen numuneler vermiştir.

Muhabbet çiçeğiyle boyanan elyaf üzerine uygulanan test sonucu elde edilen yıkamaya karşı renk haslığı değerleri demir ve şap mordan uygulamalarında sırası ile 2 ve 2-3 aralığında bulunmuş, kremtartar+şapmordanla yapılan boyamada ise en iyi sonucu vererek 4 seviyesinde tespit edilmiştir.





Fotoğraf 23-24: Çadırda Keçe Kullanımı. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 25-26: Kökboya ve İndigo ile Elyaf Boyama. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 27: Macar Keçe Sanatçısı Istvan Vidak Tarafından Yapılan Kökboyalı Keçe. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



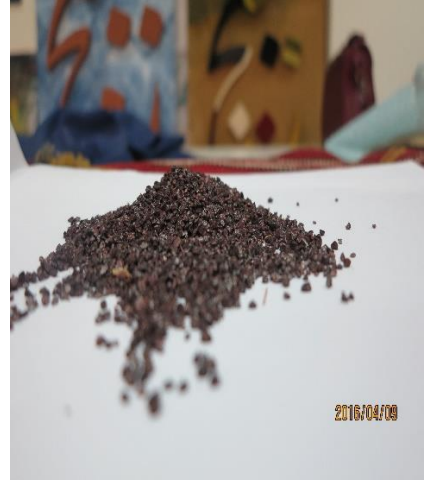
Fotoğraf 28-29:Kepenek ve Macar Keçe Sanatçısı Istvan Vidak Tarafından Yapılan Kökboyalı Keçe. M. Genç Fotoğraf Arşivi



Fotoğraf 30-31: Keçe ve Keçe Ustası Gencer Kondal. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 32-33: Kökboya, Cehri ve İndigo İle Boyanmış Yün Elyaf. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 34-35: Kökboyave Koşinille Boyanmış Yün Elyaf. Koşinil. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 36: Muhabbet Çiçeği+İndigoyla Boyanmış Kaşmir Elyafve Cevizle Boyanış Yün Elyaf. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 37: Kökboya ile Boyanış Yn Elyaf. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 38: Keçe Yapımı ve Kullanılan Yn Elyaf. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 39-40: Kökboyalı Yün Elyaf ile Yapılmış Fular ve Keçe Yapımı. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 41: Macar Keçe Sanatçısı Istvan Vidak Tarafından Yapılan Kökboya ile Boyanmış Elyafla Yapılmış Keçe. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 42-43: Kokboyalı Yn Elyaf ile Yapılmış Yaygı Keçe. M. Genç Fotoğraf Arşivi.



Fotoğraf 44:Semer Yapımında Keçe Kullanımı. M. Genç Fotoğraf Arşivi.

## Sonuç

Kökboya geçmişten günümüze tekstil boyamacılığında kullanılmıştır. Bu çalışmada kökboya, cehri, muhabbet çiçeği, ceviz kabuğu ile yün ve kaşmir elyaf boyanmıştır. Muhabbet çiçeğinin şap, demir ve kremtartar mordan kullanılarak yapılmış boyamalarının yaş sürtünme, kuru sürtünme ve yıkama haslığı testleri yaptırılmıştır. Yaş sürtünme haslığında en yüksek değer 3 ile kremtartar+şap, kuru sürtünme haslığında 4-5 ile kremtartar+şap ve yıkama haslığında en yüksek değer kremtartar+şapmordanıyla yapılan boyamalarda ortaya çıkmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde, keçe ilgili 241 kayıt mevcuttur. Bu kayıtlarda keçenin renklerine göre, ak keçe, kızıl keçe, kullanım alanlarına göre ise yaygı keçe, çorap keçe ve kepenek gibi giyilen keçelerden bahsedilmektedir. Yine verilen sipariş miktarları, keçe tüccarları ve onlara ait bilgiler yer almaktadır.

Günümüzde teknoloji ve sanayi hızla gelişmekte ve değişmektedir. Bu gelişim ve değişimle birlikte Türk kültür değerleri de hızla yozlaşmaktadır. Bu süreçten keçelerde etkilenmiştir. Elyafın boyanmasında kökboya kullanılması, yapılan üretimlerin değerini arttıracaktır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ve sonrasında doğal boyamacılık ortadan kalkma noktasına gelmiştir. Ancak 1980'lerden sonra bazı sentetik boyarmaddelerin toksik ve kanserojen özellikleri ve çevre kirliliğine neden olmalarının farkına varılmasıyla, doğal boyarmaddelerin kullanımı yeniden gündeme getirilmiştir (Karadağ 20017:9)

Modern üretimlerde, geleneksel olanın teknik, tasarım ve malzeme süreçleri analiz edilerek daha iyi sonuçlar alabiliriz. Günümüzde keçe yaygıdan çok dekoratif ve giysi amaçlı yapılmaktadır. Boyaları ise kimyasal ve sentetik boyarmaddelerin sentezleridir. Elyafa da sentetik elyaf karıştırılmaktadır. Geleneksel üretim zor olmasına rağmen kullanılan malzemenin tamamının doğal olması insan sağlığı açısından daha uygundur. Geleneksel üretim yöntemlerinin belirlenerek günümüz ihtiyaç ve beğenilerine göre yapılmalıdır.

Yavaş moda, sürdürülebilir moda ve yeşil tekstil trendlerinin talep gördüğü günümüzde keçe üretiminde kullanılan elyafı geçmişte olduğu gibi

kökboylarla boyayarak yapabiliriz. Böylece daha sağlıklı, sürdürülebilir, çevreye zarar vermeyen, toksik ve kanserojen içermeyen keçeler üretmek mümkün olacaktır.

### **KAYNAKLAR**

- AKPINARLI, H. F. vd. (2012). *Şanlıurfa El Sanatları Ve Sözlü Kültür Malzemeleri*. Şanlıurfa: Şurkav Yayınları.
- BEGİÇ, H. N. (2017). *Türk Keçeçilik Sanatı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara: Etkileşim Basın Yayın
- BÖHMER, H. vd. (1991). *The Pazyryk Carpet A Technical Discussion, Notes in the History of Arts, Vol. X. No:4.*
- BÖHMER, H. (2002). *Koekboya Natural DyesandTextiles*, Remhüb-Verlag, Ganderkesee, Germany.
- DEVEOĞLU, O.vd. (2011). *Genel Bir Bakış: Doğal Boyarmaddeler*, Marmara Fen Bilimleri Dergisi, Cilt, 23, S:1.
- GENÇ, M. (2014). *Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Bazı Kayıtlar*, ART-E,Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatları Fakültesi Hakemli Dergisi, S:13.
- KARADAĞ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Döner Sermaye İşletmesi Genel Müdürlüğü, Ankara.
- KILIÇ, Ö.vd. (2017). *Tepme Keçe Üretimi Yapan Atölyelerde Uygulanan Bitim (Apré) İşlemleri*, İdil Dergisi, Cilt, 6, Sayı:32.
- ÖGEL, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Cilt III. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- URL-1: TDK Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim, 10.02.2020).
- KK-1: Gencer Kondal, Isparta, 1972, Lise Mezunu, Keçe Sanatçısı. (Görüşme: 12.07.2020)
- KK2: Gülveren Genç, Silifke, 1944, Okur-yazar, Ev Hanımı. (Görüşme: 10.08.2020)



---

Demir, G.K. (2020) Bergama’da Son Ustasıyla Yaşatılan Sepetçilik. *Folklor Akademi Dergisi*.  
Cilt:3, Sayı:4, 53 – 71.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 08.09.2020

Kabul / Accepted: 15.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## BERGAMA’DA SON USTASIYLA YAŞATILAN SEPETÇİLİK

Gonca Kuzey DEMİR\*

### Öz

*İzmir ilinin en büyük ilçesi olan Bergama, tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış, uluslararası boyutta tanınırlığa ve öneme sahip bir ilçedir. Helenistik dönemden günümüze kadar, zengin bir kültürel mirasa ev sahipliği yapan ilçe, “Bergama Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanı” olarak 2014 yılında UNESCO’nun Dünya Miras Listesi’ne girmiştir.*

*Tarım, hayvancılık, turizm başlıca geçim kaynakları olan yöre halkı, kültürel açıdan büyük bir zenginliğe sahiptir. Müzik, yeme-içme, giyim-kuşam, geçiş dönemleri, sözlü kültür ürünleri, inanç ve ritüeller gibi halk bilgisi ürünleri bakımından zengin olan bölgede çok sayıda geleneksel meslek sürdürülmektedir. Halı-kilim dokumacılığı, yorgancılık ve sepetçilik,tarih boyunca bölge halkının çok rağbet ettiği geleneksel mesleklerdendir. Bununla birlikte günümüzde sepetçilik, bölgede son ustası ile yaşatılmaya çalışılan bir zanaattir. Bu çalışmada; öncelikle sepetçilik hakkında genel bilgi verilecek, ardından Bergama’da son ustasıyla yaşatılan sepetçilik tanıtılmaya çalışılacaktır. Alanda yapılan derleme çalışmaları esnasında mülakat (görüşme) yöntemiyle ustasından edinilen bilgi, araştırmacıların bilgi ve görüşleriyle karşılaştırmalı olarak incelenecek ve çalışmanın sonunda geleneğin sürdürülmesine yönelik tespit ve öneriler paylaşılabacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** İzmir, Bergama, geleneksel el sanatları, sepetçilik, sepet

---

\* Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir İzmir Demokrasi Üniversitesi, fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gonca.kuzaydemir@idu.edu.tr, ORCID:0000-0002-8964-6355

---

## BASKETRY IN PERGAMON WITH ITS LAST CRAFTSMAN

### **Abstract**

*Bergama, which is biggest districts of Izmir, has been home to various civilizations throughout its history and is an internationally recognized and important district. Home to a rich cultural heritage from the Hellenistic period to the present, the district was listed on UNESCO's World Heritage List in 2014 as "Pergamon multi-layered cultural landscape area".*

*Agriculture, husbandry, tourism are the main sources of the local people, has a great cultural wealth. A large number of traditional professions are maintained in the region, which is rich in folklore products such as music, food and drink, clothing, transition periods, oral cultural products, beliefs and rituals. Carpet-rug weaving, quilting and basketry are the traditional professions that have been most sought by the people of the region throughout history. However, today, basketry is a craft that is tried to live with its last craftsman in the region. In this study, first of all, general information about basketry will be given, and then an attempt will be made to introduce basketry, which was lived with its last craftsman in Bergama. During compilation studies in the field, the knowledge obtained from the craftsman by interview method will be examined in comparison with the knowledge and opinions of the researchers, and at the end of the study, definitions and recommendations for maintaining the tradition will be shared.*

**Keywords:** *Izmir, Pergamon, traditional handicrafts, basketry, basket*

## Giriş

Tarih boyunca insanlar barınma, korunma, giyinme, saklama, muhafaza etme ve taşıma gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için buldukları coğrafi şartların olanakları doğrultusunda çeşitli hammaddeleri işlemişler ve işlevsel olarak kullanılabilir hale getirilen ürünler üretmişlerdir. Doğal malzemelerin el işçiliği ile şekillendirilmesinde en önemli hammaddelerden biri de bitkiler olmuştur.

Bitkisel örücülük; bitkilerin sap, dal, sürgün ve yaprak gibi kimi parçalarının kullanılarak elde edilen ince ve uzun şeritlerin çeşitli teknik ve yöntemlerle örülmesidir (Atay, 1987: 518; Akpınarlı ve Üner, 2019: 135). Saz, kamış, hayıt, söğüt, buğday, çavdar, yulaf, pirinç, mısır, fındık gibi doğada kendiliğinden yetişen veya kültürü yapılarak çoğaltılan bitkilerin sap, dal ve koçanlarının kullanılmasıyla yapılan bitkisel örücülük, hammaddesi bakımından temini kolay ve maliyeti ucuz bir el sanatıdır (Atay, 1987: 518). Bitkisel örücülük, örücülük içinde araçsız olarak yapılan el örücülüğü içinde değerlendirilmektedir (Akpınarlı ve Üner, 2019: 135).

Bitkisel örücülüğün tarihi geçmişinin, en eski el sanatlarından biri olarak, insanlık tarihiyle eş olduğu düşünülmektedir (Akpınarlı, 2001: 245). Bitkisel örücülüğün çeşitleri olan hasır ve sepet örücülüğünün tarihsel süreçte ne zamanda başladığını tespit etmek, bu ürünlerin organik olmaları ve zaman içinde yok olmaları sebebiyle oldukça güçtür. Bununla birlikte yapılan arkeolojik çalışmalardan elde edilen verilere dayanarak, hasır ve sepet dokumacılığının prehistorik çağlarda önemli bir yeri olduğu söylenmektedir (Kılıç Karatay, 2019: 65). Feriha Akpınarlı, tespit edilen en eski sepet örneğinin Kızılderililere ait olduğunu ileri sürmektedir (2001: 245).

Arkeolojik verilere bakıldığında insanların bitkisel örücülüğü daha çok çeşitli işlevlerde kullanılan hasır ve sepetler üretmek amacıyla kullandıkları, bununla birlikte çeşitli giyim ve ev eşyalarını da bu teknikle yaptıkları görülmektedir (bkz. Atay, 1987: 518).

Bitkisel örücülük, tarih boyunca insanlığın ortak mirası olarak sürdürülmüş el sanatlarından biridir. Dünyanın pek çok bölgesinde var olan bitkisel örücülük, Türk toplulukları tarafından da sürdürülmektedir. Orta Asya Türk toplulukları tarafından 17-18. yüzyıllarda kullanılan çeşitli

sepetler (Atay, 1987: 521), konar-göçer yaşam biçiminde kullanılan çadırların bölümlenmesinde kullanılan çitler (Akpınarlı,2019: 140) ve Anadolu'da hemen her evde çeşitli boy ve ebatlarda bulunan sepetler, hasırlar, seceler, çitler ve bunların 21. yüzyıl yaşam tarzına uygun güncelleştirilmiş formları, bu sanata Türklerin verdiği önemi göstermektedir.

Türkiye'de bitkisel örücülük yedi coğrafi bölgede, bölgelerin coğrafi ve iklim şartlarına uygun olarak farklı bitkiler kullanılarak yapılmaktadır. Kuzey bölgelerde fındık ve mısır; güney bölgelerde zakkum, hayıt, kızılılık; iç bölgede söğüt, kestane, kavak; kuzey batı bölgesinde meşe, kestane ve batı kesimlerde söğüt, ılgın ve sarıçam kullanılmaktadır (Akpınarlı, 2001: 245).

Sepetçilik geleneği, 2013 yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri'ne girmiştir. Ülkemizde hasır örücülüğü, sele-sepet örücülüğü ve sepetçilik olarak bilinen olarak bilinen bu el sanatı (AREGEM), ustaları için geçim kaynağı oluşturmuş bir zanaattır. Geçmişten günümüze toplumun ihtiyaçlarına, insanların arz ve taleplerine ve yetişen hammaddelerin değişimine bağlı olarak belirli oranda değişim geçiren bu zanaat; ustalarının bilgi, yetenek ve yaratıcılığına bağlı olarak gelişip güncellenmiştir.

Ülkemizde sepetçilik geleneğinin sürdürüldüğü illerden biri İzmir'dir. Bağcılık, tütün ve pamuk yetiştiriciliği gibi tarım işçiliğinin en önemli gereksinimlerinden olan sele ve sepetler, İzmir'in merkez ve ilçelerinde bu zanaatı sürdüren ustalar tarafından üretilmektedir. İzmir'de sepetçilik geleneğinin sürdürüldüğü ilçelerden biri de Bergama'dır.

Bergama, İzmir'in kuzey kesiminde Bakırçay havzasında bulunan alan bakımından en büyük ilçesidir. Bergama'nın yüz ölçümü 1.544 km<sup>2</sup>'dir (Bergama Belediyesi). Helenistik dönemden günümüze kadar, zengin bir kültürel mirasa ev sahipliği yapan ilçe; Pergamon (çok katmanlı kent), Kibele Kutsal Alanı, İlyas Tepe, Yığma Tepe, İkili, Tavşan Tepe, X Tepe, A Tepe ve Maltepe Tümülüsleri olmak üzere dokuz bileşenden oluşan kültür varlıklarıyla uluslararası tanınırlığa ve öneme sahiptir. tüm bu özellikleriyle ilçe, 2014 yılında "Bergama Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanı" ismi ile UNESCO'nun Dünya Miras Komitesi'nin 38. Dönem Toplantısı'nda alınan karar ile Dünya Mirası Listesi'ne dahil edilmiştir (Kültür Varlıkları ve Müzeler Müdürlüğü).

Tarım, hayvancılık, turizmle uğraşan yöre halkı kültürel açıdan büyük bir zenginliğe sahiptir. Müzik, yeme-içme, giyim-kuşam, geçiş dönemleri, sözlü kültür ürünleri, inanç ve ritüeller gibi halk bilgisi ürünleri bakımından zengin olan bölgede çok sayıda geleneksel meslek sürdürülmektedir. Halı-kilim dokumacılığı, yorgancılık ve sepetçilik, tarih boyunca bölge halkının en çok rağbet ettiği geleneksel mesleklerdendir. Bununla birlikte günümüzde sepetçilik, bölgede son ustası ile yaşatılmaya çalışılan bir zanaattır.

Bu çalışmada, Bergama'da sepetçilik geleneğini sürdüren son usta Mustafa Pancar tanıtılmaya çalışılmış, geleneğin son ustasıyla yapılan derlemeler ışığında güncel durumu, sorunları ve sürdürülmesi konu edilmiştir. Böylelikle çalışmanın sonunda geleneğin son temsilcisi özelinde, geleneğin sürdürülmesine yönelik tespit ve öneriler sunulmuştur. Çalışmada, 23 Temmuz 2020 tarihinde Anadolu'nun Kadim Dili: Halı Dokuma (Bergama-Yunt Dağı) adlı projenin saha çalışması esnasında Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, Doç. Dr. H. Nurgül Begiç ve Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir'den oluşan proje ekibi tarafından ve 2 Eylül 2020 tarihinde Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir tarafından gerçekleştirilen derlemelerden elde edilen görsel ve işitsel malzeme kullanılmıştır.

### **Bergama'da Son Ustasıyla Yaşatılmaya Çalışılan Bir Zanaat: Sepetçilik**

Bergama'da geçmişte pek çok usta tarafından yapılan sepetçilik, günümüzde son usta Mustafa Pancar tarafından sürdürülmektedir. Mustafa Pancar, 2017 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından verilen "Tarihe Saygı Yerel Koruma Ödülleri" kapsamında "Geleneksel Zanaatların Yaşatılması" Ödülü'ne layık görülmüştür(Tarihe Saygı).

1958 yılında Bergama'da doğan Mustafa Pancar, hayatı boyunca sepetçilik yaparak geçimini sağlamıştır. Bir ara çiftçilik de yapmış olmasına rağmen, Mustafa Usta kendi mesleğini, dedelerinden beri aile mesleği olarak sürdürdüklerisepetçilik olarak tanımlamaktadır.

Mustafa Pancar, geçmiş dönemde dedesine ait karaçadır ile çevre köylere gittiklerini ve tüm aile burada yöre halkı için sabahlara kadar sepet ördüklerini, ancak sepet örmeyi ona öğreten ustasının babası Cavit Pancar olduğunu belirtir. Mustafa Pancar, babasının bu zorlu mesleği ona öğretimi sırasında çok zorladığını ifade eder. Küçük bir çocukken babasının karşısında

sepet örmeye çalıştığını, her yaptığı hatada babasının kamışla eline vurduğunu ve babasınınbu zanaatı öğrenemezse kendisine bir ayı alıp, geçimini ayı oynatarak kazanmakla tehdit ettiğini belirtir.

Yedi yaşında sepetçiliğe başlayan Mustafa Usta, hayatı boyunca hiç örgün eğitim almamıştır. Okuma-yazmayı ise daha sonra kendi çabalarıyla öğrenmiş, halk eğitimden verilen belge ile tasdiklemiştir.

Evlilik yaşı geldiğinde kendisi gibi Bergama’da sepetçilik yapan Osman (Sapmaz) Usta’nın kızı Gülay Hanım’a görücü olduklarını, kendisinin sepet örmedeki ustalığıyla bu evlilik isteğinin gerçekleştiğini belirtir. Mustafa Usta, dönürçülerin kendini şu şekilde övdüklerini belirtir:

“Hanımla evlenirken, benim maharetimi övdüler. Bu oğlanın yaptığı sepeti burada kimse yapamaz, dediler.” (K.K.1)

Mustafa Usta’nın görüşmemiz sırasındaki mimik ve ifadelerin de anlaşıldığı üzere, daha o yaşında (19) sepet örmedeki yeteneği övgüye layık ve toplumsal statü açısından belirli bir geçim kaynağı oluşturan bir mesleğe sahiptir. Nitekim Mustafa Usta’nın hayatı boyunca geçim kaynağı sepetçilik olmuştur.

Mustafa Usta, 1977 yılında, 19 yaşında Gülay Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten iki erkek ve bir kız çocuğu sahibi olmuştur. Ayrıca Mustafa Usta’nın bugün beş tane torunu vardır. Ailesinde kendisinden başka, sepet ören tek kişi eşi Gülay Hanım’dır. Mustafa Usta, Gülay Hanım’ın babasından düz örmeyi öğrenmekle birlikte, ağız kapama ve sap gibi ustalık gerektiren işçiliği kendisinden öğrendiğini ifade eder. Zaman zaman eşi Mustafa Usta’ya yardım eden Gülay Hanım, eşinin sepet ustası olduğunu, kendisinin ise onun yanında daha basit sepetleri öğretildiğini belirtir. Eşinin bu zorlu mesleği yaparken çok yorulduğunu belirten Gülay Hanım, biraz da hayretle Mustafa Usta’nın buna rağmen tüm boş vakitlerinde sepet ördüğünü belirtir:

“Mustafa Usta’nın tek eğlencesi sepet örmedir. Gün içinde biraz kahvehaneye gider, hemen gelir, oturur, ‘benim kamışlarımı getirin’ der. Dinlen adam, boşver, deriz. Ama o durmaz, illa örer.” (K.K.2)

Mustafa Usta’nın eşinin söylediklerine, emeğiyle ekmek parasını çıkardığını belirterek katkıda bulunur. Bu cevap, ustanın zanaatına olan sevgi ve bağlılığını ortaya koymanın yanı sıra sepetçiliğin ailenin temel geçimini sağlayan bir meslek olduğunu da göstermektedir.

Mustafa Usta, kendi çocukları ve torunları arasında sepet örmeye meraklı kimsenin bulunmadığından ve bu mesleği sürdürmediklerinden biraz sitem etmektedir. Usta, “bir insanın sanatı yoksa o insan ölü demektir” sözleriyle, zanaat sahibi olmanın önemine dikkat çeker. (K.K.1)



Fotoğraf 1: Mustafa Usta sepet örerken (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Mustafa Usta'ya bugüne kadar çırak yetiştirip yetiştirmediğini sorduğumuzda; Mustafa Usta çevresinden sepet örmeyi öğrenmek isteyen kişilere öğrettiğini, ayrıca yedi yıldır Bergama Halk Eğitim Merkezi'nde sepet örücülüğü kursunda kursiyerlere ders verdiğini belirtir. Mustafa Usta, Halk Eğitim Merkezi'nde verdiği bu kurs sayesinde sepet örücülüğü yapan kadınların gerek kendi ihtiyaçları olan ürünleri ürettiklerini gerekse ördükleri ürünleri satarak geçimlerine katkı sunduklarını ifade eder. Gözlemlerimizde Usta'nın kursta bir eğitimci olarak çalışmaktan, geleneği aktarabileceği bir bağlam bulmaktan ve kendisi sayesinde sepet örücülüğü yapan kadınların aile bütçesine katkı sunmalarından memnun olduğu ve bir usta olarak sorumluluğunu yerine getirmenin gururunu bizlerle paylaştığı görülmektedir.

Mustafa Usta'ya sepetçilikte nasıl usta olunur, diye sorduğumuzda, sepetçiliğin merak ile başladığını ve ancak sabırla öğrenilebileceğini vurgular. Bir ustanın ancak on yıl gibi bir sürede yetişebileceğini belirtir. Usta olmak için, özellikle de sepetin tabanın hatasız bir şekilde örülmesi gerektiğini ifade eder. Ayrıca Mustafa Usta, örme tekniği bakımından aynı teknikleri kullanmakla birlikte, her ustanın işçiliğinin ayrı olduğunu, her

ustanın örmedeki sıklılığının farklı olduğunu belirtir. Kendisine ait sepetleri sıkı dokuması ve tabanının düzgünlüğü ile çok rahatlıkla seçebileceğini belirten Mustafa Usta, babasına ait sepetleri de tanıdığını belirtir.

“Tabanın sıkı ve hatasız dokuması sepetçilikte ustalık anlamına gelir. Biz öyle sepetler yapardık ki onlara çorak kökünü, ters kökünü derler, kapaklı sepetlerdi onlar. Eskiden onlarla toprak çekerlerdi, evlerin üstüne çorak çekerlerdi. Hiçbir ustanın işi birbirine benzemez.” (K.K.1)

Mustafa Usta’ya kaç yaşında usta oldunuz sorusuna verdiği yanıt ise, geleneksel bir meslek erbabının hoşgörü ve mütevaziliğini yansıtmaktadır:

“Yedi yaşında başladım işte örmeye, hala örüyorum. Ama en az on yıl gerekli!” (K.K.1.)

Mustafa Usta’nın on parmağını kullanarak ördüğü sepetler, tam bir el işçiliği ürünüdür. Sepet örmede çok fazla alet kullanılmamakla birlikte, sepetin hammaddesinin hazırlanmasından son şeklinin verilmesine kadar basit gereçler kullanılır. Mustafa Usta’nın sepetçilikte kullandığı aletler şunlardır: orak, sıyrıgaç, bıçak, yargıç, makas ve tokmak. Bunlar basit el yapımı aletlerdir. Orak; bitkileri toplarken kullanılır. Hayıt orağı çengelli olur. Sıyrıgaç; toplanan dallardaki yeşil kabukları sıyırmak için kullanılır. Bu alet yılgın ağacından yapıldığı için yılgın da denilmektedir. Yılgın ağacı, nehir ve su kenarlarında yetişen çalı tipi bir bitkidir. Bıçak; toplanan saplarn, kullanıma hazır hale gelmesi için budanmasında kullanılır. Ayrıca bıçaktan sap ve dallarda ayırma işlemi yapılırken çentik açmak için de yararlanır. Yargıç; dal ve saplarn yarmak için kullanılan alettir. Yargıç için yumuşak bir malzeme olması dolayısıyla bambu kullanılır. Makas; örgü esnasında bitki sap ve dallarını kesmek için kullanılır. Tokmak; özellikle sepet bitiminde örgüyü sıkıştırmak için kullanılır.





Fotoğraf 2: Sepetçilikte kullanılan malzemeler(Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Mustafa Usta'dan aldığımız bilgilere göre Bergama'da sepet örücülüğünde kullanılan bitkisel malzemeler: söğüt (ak söğüt, kara söğüt), hayıt, kargı, mersin ve zakkumdur. Bu bölgede sepet örücülüğünde kamaş kullanılmaz.

Söğüt, genellikle sepet örmede kullanılır. Bölgede yetişen iki tür söğüt sepet örmede kullanılır. Bu söğütlerin farkı farklı iki mevsimde yetişmesine bağlı dayanıklılığıdır. Mart ayında yetişen cinsi, “mart söğüdü” (ak söğüt); diğeri ise ağustos ayında yetişen “orak söğüdü”dür (kara söğüt). Ak söğüt soyularak kullanılır, kara söğüt soyulmaz. Güneşi daha çok alan ve ustanın değimiyle güneşte pişen orak söğüdü daha dayanıklıdır. Söğüt sert bir malzemedir ve örmesi zor ama dayanıklılığı yüksektir. Kara söğüt daha yumuşak olduğu için kursta kursiyerlerin kolaylıkla kullanabilmesi için kara söğüt kullanılır.



Fotoğraf 3: Ak söğüt dalları hazırlanırken (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Hayıt, eskiden söğüt dışında en çok kullanılan hammaddedir. Hayıt çok dayanıklı bir malzemedir. Hayıt; bölgede Yenice ve Çağlayan gibi köylerde yetişmektedir. Zeytinlik alanlar arasında yetişen çalı türü bir bitkidir. Hayıt, sepetçilikte kullanılan sağlıklı bir malzemedir. Hayıt hasadı, eylül ayından nisan’a kadar sürer.

Mersin ve zakkum bitkisinin ince dalları da sepet yapımında kullanılmaktadır. Özellikle de zakkum bölgede tütüncülükte kullanılır. Kalın olduğu için tütün sepetlerinin kenarlarına direk olarak konulur. Ama hayıt gibi sağlıklı bir malzeme değildir.

Hammadde teminini daha çok çevredeki sulak alanlardan yaptığını belirten Mustafa Usta; Bakırçay, İncecikler ve çevre köylerden malzemeyi mevsimine uygun olarak topladığını, genellikle ağustos ayında hasat yaptığını söyler. Geçmişte Gölarmara’da da hammadde olmakla birlikte günümüzde bu bölgede kalmadığını, gün geçtikçe hammadde temininde sıkıntı çektiğini belirtir.

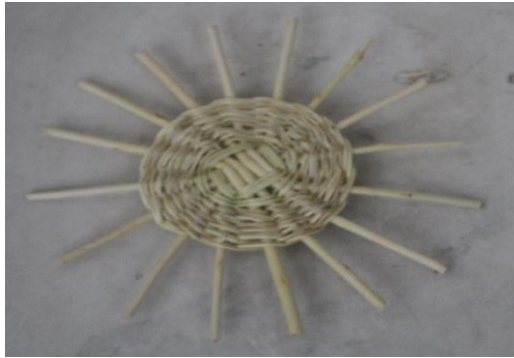
Mustafa Usta’ya göre sepetçilik, hammaddenin toplanmasından ve hazırlanmasından başlar. İyi bir sepet ustası, hangi malzemeyi nasıl kullanacağını bilir ve ona göre toplar. Mustafa Usta, sepet örmenin en zor ve ağır işçiliğin hammaddenin toplanması olduğunu belirtir.

***Sepetin maliyeti emeği!*** (K.K.1.)

Mevsimine göre toplanan bitkiler, özelliklerine göre budama ve soyma işlemine tabi tutulur. Mart ayında toplanan yeşil kabuklu (ak) söğüt dalları, soyma aleti sıyrığaç ile soyulur. Daha sonrasında kurumaya bekletilir.

Mustafa Pancar, sepet örücülüğünde hammaddelerini boyayarak kullanmadığını, bu şekilde hiç yapmadığını ifade eder. Ancak her malzemenin kendine has bir rengi olduğu için, bitkilerin doğal rengini kullanarak ördüğü ürünleri süslediğini belirtir. Derleme esnasında sepet yapımını göstermek için küçük bir sepete başlayan Mustafa Usta'nın yaptıkları şu şekilde tasvir edilebilir:

Sepet örme işlemi için öncelikle ak söğütün kuru dalları su dolu bir kaba batırılır ve daha sonrasında ıslak bir bez ile sarılır. Böylelikle dallar yumuşayarak örgü için esnek bir hale gelir. Sepetin büyüklüğüne göre dallar belirlenir ve bıçak yardımıyla gereken yerleri budanır. Her dal önce bıçakla çentilir, sonra yargıç ile üçe ayrılır. Sepet örme taban yapımıyla başlar. Tabanda bir tanesinin ortası açılır. Ona taban ortası hazırlanır. Taban örümünde iki kısa sap kullanılır. Biri alttan, biri üstten gider. Önce üç sıra 4'lü dalların örümüyle elde edilen kare taban ortası, 2 sıra 2'li dalların örümüyle daireye çevrilir ve daha sonrasında tekli olarak her dal alttan ve üstten giden saplar ile örülerek, daire taban genişletilir. Bir süre örüm yapıldıktan sonra, tabana yerleştirilen dallar açılmaya başlanır. Temelde 4 direk üzerinde başlar ve zamanla bu 4 üzerine yerleşen ince dalların açılmasıyla yuvarlak bir taban elde edilir.



Fotoğraf 4: Taban örgüsü (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Taban bittikten sonra 16'lık dikeçler (direkler) yerleştirilir ve fazlalık taban altları kesilir. Daha sonrasında yine alttan ve üstten yürütülen iki sap ile sepetin gövdesi örülür. Gövde örülürken, süsleme amaçlı kara söğüt dalları da kullanılır ve böylelikle sepetin gövdesinde bir şerit elde edilir. Sonrasında ağız kapama yapılır. 16 dikeç örgüyle bir daraltılarak sepetin iç kısmına doğru bağlanır. Daha sonrasında sap örülür. Sap, tek dal üzerine yerleştirilen üç boydalın ikiye katlanarak elde edilen 6 sapa sarılmasıyla elde edilir. Ve son olarak sapta kullanılan dalların bağlanmasıyla sepet son bulur.



Fotoğraf 5: Ördüğü küçük bir sepet örneği (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Mustafa Usta, 16 direk üzerine kurduğu bu sepeti örerken, ustalığının bilgisini ve zanaatçının tecrübesini de aktarır:

“16 dikece, 16 daha koyarsın 36'dan geriye dönük ağız olan daha sağlam, daha gösterişli bir sepet olur. 16'lık da sepet gayet dayanıklı sağlamdır. Ama fiyatı bakımından 16'lık daha uygun olduğu için genellikle satış amaçlı bu tercih edilir.”(K.K.1)

Bu ifadelerle Mustafa Usta aslında, zanaatının satış odaklı olarak nasıl yönlendiğini açıklamaktadır. Yapacağı aynı ebattaki sepetin 36'lık direkli daha gösterişli ve daha sağlam bir formunun, daha pahalıya mal olacağı ve bu nedenle daha yüksek fiyatlı bulunacağı gerekçesiyle satılmama endişesi, ustayı daha düşük maliyetli bir sepet örmeye yönlendirmektedir.

Mustafa Usta, örmede düz döşeme, tekli döşeme, çiftli döşeme, üçlü döşeme ve zembil döşeme örgü tekniklerini kullandığını belirtir. Sap ve ağız

kapamada düz, burgulu veya (üçlü, dördlü, beşli) saç örgüsü modellerini kullandığını ifade eder. Mustafa Usta, bir sepet örme tekniği olarak zembil döşemenin eskiden çok kullanılmakla birlikte günümüzde çok kalmadığını ifade eder. Örülen sepetlerin boyutlarına ve kullanım alanlarına uygun olarak; sap, kulp, kapak gibi parçalarının bulunabileceğini belirtir. Süsleme olarak, farklı türdeki malzemelerin kullanımı ile renk süslemesi yapan Mustafa Usta'nın süslemede ayrıca boncukları da kullandığı görülmektedir.



Fotoğraf 6: Küçük boncuklu kapaklı sepet (zembil döşeme), hayıt sele, çamaşır sepeti (tekli zembil döşeme)(Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)



Fotoğraf 7: Sepet (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)



Fotoğraf 8: Şemsiye (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

Mustafa Pancar sepetçilik yapmakla birlikte, bitkisel örücülük bakımından pek çok ürünü üretmektedir. Sepetler (büyük pamuk sepetleri, yuvarlak tütün sepetleri, bahçıvan sepetleri, ev içi ve dışında kullanılan sepetler), seleler, güneşlik şemsiyeler, ev duvarları, çitler(kağnı arabalarının üzerine çit), beşik, masa, sandalye ve sehpa gibi ev içi ve dışında kullanılabilen her tür mobilya malzemesini örebilmektedir. Sipariş üzerine istenilen ebat ve kullanıma uygun ürünler ördüğü gibi, kendisinin belirttiği üzere boş zamanlarında yaptığı ürünler de hemen alıcısını bulmaktadır. Bu anlamda günümüzde Bergama'da sepet örücülüğüne talep olduğu açıktır.



Fotoğraf 9-10:Çit (Gonca Kuzay Demir Arşivi, 2020)

### **Geçmişten Günümüze Sepetçilikte Değişim ve Sürdürülebilirlik**

Mustafa Usta'ya yapmış olduğumuz derlemelerde geçmiş ve günümüz sepet örücülüğü arasındaki farkı ve değişimi sordüğümüzda, Mustafa Usta öncelikle sepetçilik yapan kişilerin fazlalığına dikkat çekmektedir. Eskiden Bergama'da çok sayıda ustanın olduğunu belirtir ve buna rağmen talebi karşılamaktaki zorluğu şu şekilde ifade eder:

“Eskiden pamukçuluk bölgede çok yapıldı. Köylere, Ayas Köyüne giderdik. Orada dedemin dokuz direkli büyük kara çadırında sabahlara kadar, gece dahi sepet örerdik. Sabah amele gelecek sepetler hazır olmalıydı. Bir köyden başka köye geçemezdik. Ancak yetebiliyorduk. İhtiyacı karşılayabiliyorduk.”

Sepet örerken hep birlikte bir iş yapmanın zevkini ise şu şekilde yad eder:

“Eskiden sepet örerken hep birden kalabalık olurduk. Maniler, türküler söylerdik. Ama şimdi ortam kalmadı.”

Günümüzde plastik ürünlerin yaygınlaşmasıyla birlikte sepetlere talebin azaldığını belirtir. Günümüzde kolay temin edilen plastik sepetlerin kullanıldığını ifade eden Mustafa Usta, bu sepetlerin hem sağlıksız hem de dayanıksız olduğunu söyler. Eskiden pamuk sepeti, tütün sepeti (köfün), kelter, çit gibi ürünleri daha fazla ürettiklerini, günümüzde ise hayat tarzlarına ve zevke göre daha farklı ürünlerin talep edildiğini belirtir.

Mustafa Pancar’a Bergama’daki sepetçiliğin geleceği hakkında soru sorduğumuzda ilk yanıtı “*Biz öldük mü mezara*” şeklindedir. Bergama Halk Eğitim Merkezi’nde verdiği kursta yetiştirdiği talebelerinin sepet örücülüğünü öğrenmekle birlikte, bu el sanatını ilgiden öteye götürüp, bir zanaat olarak sürdürüp sürdüremeceğini bilmediğini, çünkü sepetçiliğin çok emek isteyen bir meslek olduğunu ifade eder.

Bergama’da geleneğin son ustası Mustafa Pancar’ın verdiği bilgilerden yola çıkarak, sepetçilik geleneğinin sürdürülmesine dair tespit ve önerilerimizi şu şekilde ifade etmek mümkündür:

Sepetçilik geleneğinin sürdürülebilirliği için öncelikle toplumda bu zanaatın ve bu zanaata ömrünü vermiş ustaların değerine dair farkındalık oluşturulması gerekmektedir. İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından 2017 yılında Tarihe Saygı ödülüne layık görülen Mustafa Usta, kendisine verilen bu ödülün büyük onur duymaktadır. Bu durum ustanın motivasyonunu olumlu yönde etkilemekte ve yaptığı zanaata dair inancını kuvvetlendirmektedir. Ayrıca ödül vasıtasıyla yerelde Mustafa Usta’nın tanınırlığı artmış, toplum ustaya ve zanaatına dair bir farkındalık kazanmıştır. Derlemelerimiz esnasında Mustafa Usta, kendisinin tanınırlığı ile ilgili olarak, çok sayıda kişinin bireysel veya gruplar halinde gelerek kendisinden sepet örme hakkında bilgi aldığını, onlara sunum olarak sepet ördüğünü ve bu şekilde çok sayıda sepet sattığını belirtmiştir.

Geleneğin yaşatılması için ustaların, yeni ustalar yetiştirmesiyle mümkündür. Çalışmamızda Mustafa Usta’nın çirak bulamaması ve yeni ustaları yetiştirememesi, geleneksel bilgi ve tecrübenin aktarımında ustanın



yaşadığı zorluğu ve kendisinden sonra bu zanaatın yok olacağına dair endişeyi ortaya koymaktadır. Zanaata ve zanaatçıya dair farkındalığın oluşması, sepetçiliğin gelecek nesillere aktarımında büyük değer taşımaktadır. Bunun yanında yaygın eğitimde açılan çeşitli kurslar, sepet örücülüğünü öğrenmek isteyen kişilere imkân sunmakta, bir anlamda ustalar ile çırakları buluşturmaktadır. Yaygın eğitimde verilen kurslar, özellikle de halk eğitim merkezleri, bu anlamda oldukça fazla kişinin geleneksel el sanatlarını öğrenmesini sağlamıştır. Mustafa Usta özelinde Bergama Halk Eğitim Merkezi'ndeki sepet örücülüğü kursu, ustanın geleneksel bilgi ve tecrübesini aktarmasına olanak sağlamıştır.

Günümüzde sepet örücülüğü, modern tasarımlarla insanların zevk ve ihtiyaçlarına göre çeşitlenerek “geniş bir kullanım alanına sahip”, iç ve dış pazarda varlığını sürdüren bir el sanatıdır (Arlı ve Ölmez, 1997: 90). Mustafa Usta'nın günümüzde bu zanaatı sürdürmesi, rastlantısal değildir. Kendisinin de ifade ettiği üzere, Mustafa Usta geçmişte ürettiği ürünleri güncelleyerek günümüz insanın zevk ve kullanımına uygun yeni ürünler üreten bir ustadır. Kendisine ürettiği ürün gruplarını sorduğumuzda “*Bizim yapamayacağımız yok, ne istenilirse yaparız.*” şeklindeki cevabı, hayatı ve sanatı hakkında buraya kadar vermiş olduğumuz bilgi ve görsellerden de açıkça görülebileceği üzere Mustafa Usta, geleneği güncelleyerek günümüzde sepetçiliğin sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Bu bağlamda bu zanaatı sürdüren ustaların veyahut çeşitli vesilelerle bu el sanatını öğrenen kişilerin, sepetçiliğin yalnızca geleneksel ürün grupları olan sepet, sele ve hasır örücülüğü ile sınırlı olmadığını fark etmelerinin sağlanması, doğru yönlendirmelerle günümüz insanın zevkine ve taleplerine uygun, modern tasarımlarla şekillenmiş çeşitli ürün gruplarını üretmeleri için teşvik edilmesi gerekmektedir. Mustafa Usta'nın ördüğü ürünlerin hızla sahiplerini bulması, Bergama Halk Eğitim Merkezi'nde sepetçiliği öğrenen kadın kursiyerlerin kendi ihtiyaçları olan ürünleri örmesi veyahut ördükleri ürünleri satarak aile geçimlerine katkı sunması, sepetçiliğin ekonomik anlamda değer taşıyan bir meslek olduğunu ortaya koymaktadır. Toplumda sepetçiliğin ekonomik anlamda geçerli bir meslek olduğuna dair bilincin oluşturulması, ancak üreticilerin desteklenmesi ile mümkündür. Bu anlamda özellikle hammadde ihtiyaçlarının karşılanması, yeni ürün gruplarının oluşturulması, üretilen ürünler için pazarın belirlenmesi ve uygun pazarların bulunması gibi destekler, bu zanaatın sürdürülmesini sağlayacaktır.

## Sonuç

İnsanlığın kadim el sanatlarında biri olan sepet örücülüğü, tarım bölgesi olan ülkemizde, her geçen gün zayıflayan bir zanaattır. Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak yaygınlaşan plastik ürünler, daha ucuz ve kolay temin edilebilir olması gerekçesiyle, el emeği ve yoğun bir iş gücüyle üretilen sepetlerin yerini almış ve bu nedenle sepet örücülüğüne olan talebi azaltmıştır. Bu durum, geleneksel olarak usta-çırak ilişkisiyle yetişen sepet ustalarının azalmasına sebep olmuştur. Oysa modern tasarımlarla ürün grupları çeşitlenen, günümüz insanının zevkine ve yaşam biçimine uygun sepet örücülüğü, hem iç hem de dış pazarda önemli bir ekonomik potansiyele sahiptir.

Geçmişte Bergama'da çok sayıda ustayla yapılan sepet örücülüğü, günümüzde sadece son ustası Mustafa Pancar tarafından sürdürülmektedir. Ördüğü sepetler, sıklığı ve tabanının düzgünlüğü ile tanınan Mustafa Usta, dedelerinden miras kalan bu geleneği yaşatmaya çalışmaktadır. Söğüt, hayıt, kargı, mersin ve zakkum gibi bitkilerin dal ve saplarını basit araçlar yardımıyla örmeye hazır hale getiren Mustafa Usta, geleneksel örgü teknikleriyle çok çeşitli ürünler örmektedir. Mustafa Usta; sepet, sele, çit gibi geleneksel ürünleri, günümüz toplumunun talep ve ihtiyaçlarına göre güncelleyerek güneşlik şemsiyeler, ev duvar ve çitleri, beşik, masa, sandalye ve sehpa gibi ev içi ve dışında kullanılabilen her tür mobilya gibi yeni ürünlerle bu zanaatı yaşatmayı sağlamıştır. Mustafa Usta geleneğin son temsilcisi olarak, çırak bulamadığı için, geleneği usta-çırak ilişkisi içerisinde aktarmada sorun yaşamaktadır. Bu anlamda Bergama Halk Eğitim Merkezi'nde yedi yıldır aralıksız olarak verdiği ve her yıl otuz kadar kursiyerin devam ettiği sepet örücülüğü kursu, ona geleneksel bilgi ve tecrübesinin aktarımı için olanak sunmaktadır. Burada sınırlı da olsa sepet örücülüğünü öğrenen kursiyerler, kendi ihtiyaçlarını karşılamak veya satmak amacıyla ürettikleri ürünler ile ekonomik kazanç elde etmektedir. Bununla birlikte, geleneğin sürdürülmesi ancak bu el sanatını, meslek olarak sürdürülebilecek nesillerin yetiştirilmesiyle mümkündür. Bergama'da son ustasıyla yaşatılan sepetçiliğin sürdürülmesi için de öncelikle toplumda sepetçiliğe ve ustaya dair farkındalığın oluşturulması, ustanın geleneği aktarabileceği çeşitli bağlamların oluşturulması, modern tasarımla çeşitlenen ürün gruplarının oluşturulması ve üreticilerin pazar bulmasının sağlanması gerekmektedir.

## **KAYNAKLAR**

- Akpınarlı, H. F. (2001). "Türkiye'de Sepet Örucülüğünün Önemi ve Günümüzdeki Değerlendirilmesi." Birinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri 21-23 Mayıs 2000. Kastamonu: Kastamonu Valiliği.
- Akpınarlı, H. F. ve Üner, İ. (2019). "Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 34, Denizli, ss.133-145.
- AREGEM <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-51138/sepeticilik-gelenegi.html> (E.T. 28.08.2020)
- Arlı, M. ve Ölmez, F. N. (1997). "Bitkisel Örucülük Ürünleriyle Çağdaş Aplikasyon Örnekleri." Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları:237, ss. 90-95.
- Atay, A. (1987). Örucülük. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergama Belediyesi <http://bergama.bel.tr/bergama/bergama-hakkinda/> (E.T. 28.08.2020)
- Kılıç Karatay, S. (2019). "Aksaray- Gülağaç İlçesi Sepet Örneklerinde Kullanılan Motifler ve Anlamları." Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 33, ss. 64-69.
- Kültür Varlıkları ve Müzeler Müdürlüğü <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-100413/bergama-cok-katmanli-kulturel-peyzaj-alani-izmir.html> (E. T. 11.08.2020)
- Tarihe Saygı. <http://www.tarihesaygi.com/2017-yili-odulleri/> (E. T. 11.08.2020)

### **Kaynak Kişi Listesi**

#### **K.K.1.**

Adı-Soyadı: Mustafa Pancar

Doğum yeri/Tarihi: Bergama/1958

Derlemenin yapıldığı yer ve tarih: Bergama/23.07.2020-02.09.2020

#### **K.K.2.**

Adı-Soyadı: Gülay Pancar

Doğum yeri/Tarihi: Bergama/1958

Derlemenin yapıldığı yer ve tarih: Bergama/23.07.2020

---

Kalafat, Y. (2020). Sanal Olmayan Kültürel Mirasın Eğitimi ve Aktarılmasına Dair Bazı Düşünceler. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı:4, 72 – 80.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.07.2020

Kabul / Accepted: 08.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## SANAL OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASIN EĞİTİMİ VE AKTARILMASINA DAİR BAZI DÜŞÜNCELER

Yaşar KALAFAT\*

### Öz

*Bu çalışmada, kültürel mirasın ne olduğu, ondan ne anlaşılması gerektiği hususu günümüz Türk kültür coğrafyası ve Türk kültürlü halklar itibarıyla geleceğe bir pencere açmak adına Türkiye merkezli incelemeye alınmıştır. Bu kapsamda farklı kültür alanlarına değinmelerde bulunulmuş, kültürel millî yapan özellikler bu açıdan irdelenmiştir.*

*Kültürü oluşturup millî yapan, ona hayat veren, onun devamlılığını sağlayan anlayış, onun birlikte yaşanılan halkların ortak eseri, serveti olduğu anlayıştır. Bu ortaklığın millî tarihten gelen miras olduğu, varislerinin onun yapıcısı olan tüm kesimleri ile millet olduğu anlatılmaktadır.*

*Kültürel mirasın yaşatılması ve geleceğe aktarılması amaçlı kurum ve kuruluşlar görev alanları ile konu bağlantıları nispetinde kısaca ele alınılıp bazı zaruri açıklamalar yapılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Somut olmayan Kültürel Miras, Kültürel kimlik, Kültürel miras, Millî kültür.

---

\* Dr. Halkbilimi Araştırmaları Kültür ve Strateji Merkezi

## GİRİŞ

Yapmaya çalıştığımız açıklamalar ve vermeye çalıştığımız mesajlar için bilinen bazı konulara değinerek konuya girmek istiyoruz.

Miras, bir kimseye ölen bir yakınından kalan mal mülk, para veya servet, kalıtım yolu ile gelen herhangi bir özellik, bir neslin kendinden sonra gelen nesle bıraktığı şey, veraset mirasta hak sahibi olma hali mirasçılıktır.

Kültür terimleri yaşamın ilgi alanlarını, kavramlaştırma, sınırlama, yapılanma ve düzenlenme biçimleri de dahil denetleyen inanç ve adetler için kullanılır. Somut olmayan kültür ise, somut olan kültürlerin tümünün dışında kalan kültür alanlarını kapsar.

Millî kültürler, milletlere kimlik kazandırır, diğer milletlerle arasındaki farkı belirlemeye yarar. O, tarih boyunca meydana getirilen millete ait maddî ve manevî değerlerin uyumlu bir bütünüdür. Bir toplumu millet yapan ve onun bütünlüğünü sağlayan millî kültürdür.

Türk milli kültürü Türklerin tarihi süreç içerisinde toplumsal yapılarını, dinî, edebî, kültürel, dil, sanat, düşünce ve ahlak özelliklerini içerisine alan geniş kapsayıcı bir kavramdır. Millî kültürler milletlerin uzak maziden taşıyıp, yaşatıp getirdikleri gelenekleri, örf ve adetleri, halk kültürünün bütün maddi ve maddi olmayan verilerini içerir.

Millî kültürde dilin önemli bir konumu vardır. Dil, düşüncenin, ortak düşüncenin aracıdır. Dilini kaybetmiş bir millet millî benliğini, değerini, özünü, daha doğru bir ifade ile her şeyini kaybetmiştir. Düşünmeyen toplumların fikir yürütme gibi bir şansları yoktur.

Millî kültürlerin oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri de şüphesiz tarihtir. Tarihin iyi araştırıp öğrenilmesi, millî kültürün geliştirilmesi canlı tutulması, topluma ve gelecek nesillere aktarılması için iyi bir eğitim programına ihtiyaç vardır. Bunun için eğitimde millî kültürün korunması ve geliştirilmesi için iyi bir eğitim verilmelidir.

Özetle, millî kimlikler ve millî kültürleri oluşturan tarihin, dilin, edebiyatın, el sanatlarının, geleneklerin, örf ve adetlerin gerçeğine uygun olarak canlı tutulmalarını yeni nesillere sağlıklı bir biçimde aktarabilmesini gerektirir. Bu hal, kültürün miras olarak bırakılması halidir.

**METİN:**

Dil ile düşünce arasındaki sıklık millî hissin oluşmasında etkilidir. Millî bir his, ancak o milletin dili ile oluşturabilir. Her millet, ancak kendine özgü bir dil ile millî hislerini kuvvetlendirip yayabilir. Kültürün yayılma alanı aynı zamanda gelecekteki varislerini belirme alanıdır. Bu gerçeği gören büyük önder Atatürk döneminde Türkçeye son derece önem verilmiş, birçok yabancı kelimenin Türkçe karşılığı aranmış, Türkçeye hak ettiği değer gösterilmiştir. Anadolu Türkçesinde karşılığı olmayan kavramlar için diğer Türk kesimlerinden, kadim Türk kültürünün varisi olan Türk kesimlerinden ve ayrıca birlikte yaşanan halkların dillerinden de derleme ve tarama yöntemi ile karşılık bulma yolu gidilmiştir. Türklük bir kültür yapılanması olarak algılanmış, Türklüğe mensubiyet mutluluk vesilesi olarak tanımlanmıştır.

Ortak maziye Balkanlardan, orta doğudan ve Kafkasya'dan gelen kültür akrabaları ile varis olunmuştur. Eğitim sistemi, dışlayıcı, öteleyici, yok sayıcı, inkârcı değil, kapsayıcı, benimseyici, kabulcü, zenginleştirici bir içerik arz etmiştir.

Birinci ve İkinci Körfez Çıkarmalarından sonra Ortadoğu'da Irak, Lübnan ve Ürdün'den başlatılan milyonların göçüne Büyük Orta Doğu Projesi'nin şimdilik topluları kitleler halinde kaydırma hareketine Libya dahil edilmiştir. Milyonlarla ifade edilen toplum göçünün gerçek sebebi, bu insanların yaşadıkları coğrafyanın kültüründen koparmak ve kültürleri ile göçlerinde özgürce yurt seçme haklarına engel olurken, onların iskanlarının ekonomik ve siyasi emellerine göre sağlamaktı. Bu göçlerle milyonlarca evsiz, yurtsuz, dul ve öksüz Türkiye Cumhuriyeti gibi ulusal entegrasyonunu sağlamış ülkelerin sosyal yapıları da alt üst edilecekti. Kültür projesinin temel dayanaklarından birisi de bu idi.

Göçe zorlanan bu insanların maddi olan ve olmayan kültürleri de vardı. Bunların kültürleri ile göç etmeleri AB ülkelerinin millî kültürel entegrasyonuna aykırı yapılaşmalar oluşturabilirdi. Bunlar için en uygun ülke millî entegrasyonunu sağlamış Türkiye gibi ülkelerdi. Zira Türkiye imparatorluk bakiyesi olmasına rağmen birlikte yaşadığı halklarla, hakları olan ortak kültür mirasına sahip çıkmış, iç bünyede ahengi sağlayabilmiş, siyasi sınır ötesi kültür akrabalarında ortak kültürel mirasın izlerini takibe başlamıştı. Bu tespit irdelemenin boyutlarından biridir.

Diğer boyutlara gelince, halkbilim de dilbilim üzerinden anlatılma ve anlaşılma imkânı bulmaktadır. Bu maksatla oluşturulan kurumlarla Türk lehçelerinin eğitimi için akademik eğitim verilmekteydi. Planlı bir şekilde bölük pörçük edilen Türkçe, tekrar hak ettiği ortak anlaşma vasıtası haline getirilmeliydi. TÖMER'in varlığı ve faaliyetlerinin izahlarından birisi de bu idi. Bu hareket dil mirasına varislerin sahip çıkması durumu olarak algılanabilir.

“TÖMER, Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezidir. Ankara Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak 1984 yılında yabancılara Türkçe öğretmek amacıyla kurulmuştur. 1984 yılında kurulan ve anadili öğretmeyi amaç edinen TÖMER bugün yurt sathına yayılan 9 şube, 1 birim ve yurtdışında kurulmuş olan bir birimiyle öğretim ve araştırma faaliyetlerini sürdürmek suretiyle Türk dil mirasına sahiplik de etmektedir.”

Sovyetler Birliğinin dağılması ile başlayan bu coğrafyadaki Türk kültürün varlıklarının tespiti çalışmaları uzun bir süre kısa süreli seyahatlerin verebildiği imkanlarla yapılabilen tespitlerle sınırlı olmuştur. Bu tespitler doğal olarak büyük ölçüde genel gözlemler olma düzeyinde kalmışlardır. Çok geçmeden, bu dönemi, alanındaki ilmî araştırmayı yapabilecek donanımlı araştırmacıların uzun araştırma periyotları ile bölgede bulunabilme dönemleri izlemiştir. Bu dönemlerde Türk lehçeleri gibi, Türk destanları da kaynak dili olarak Rusçayı kullanarak araştırılabiliyordu. Bu uygulama şekli, kültürel mirası, mirasın beşiğinde, ebesinden araştırabilme, öğrenebilme imkânı veriyordu. Uzun süre batı Türklüğü araştırmalarında, mirasın kaynağı ve doğuş dönemi için bölge tarihi verilerine gönderme yaparken, çok geçmeden bu bölgede yapılan kültürün yayılma alanını gösteren çalışmalarda, mirasın batıda varislerinden bahsedilmeye başlanmıştır.

Bu anlatım şeklinde, tarihi yayılma süreci, Türkçenin dil tarihi süreci ve göçle taşınan halk kültürü doğal olarak mirasın varis oluşuna şahitlik etmiştir. Özetle kültür akrabalığının akrabalık bağlarının izlenilmesi farklı ilmî disiplinlerden izlenilmesi mümkün olabilmektedir.

“TÜRKSOY Türk Dünyası'nın UNESCO'su olarak bilinmektedir. 1993 yılında, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanları tarafından imzalanan antlaşmayla kurulmuştur.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Rusya Federasyonu'na bağlı Tataristan, Başkurdistan, Altay, Saha, Tuva, Hakas Cumhuriyeti ve Moldova'ya bağlı Gagavuz Yeri Türksoy'a gözlemci üye olarak katılmışlardır. TÜRKSOY; kurulduğu günden bu yana Türk halklarının gönül birlikteliğini ve kardeşliğini güçlendirmek, ortak Türk kültür mirasını gelecek nesillere aktarmak ve dünyaya tanıtmak için çalışmaktadır.”

Bu çalışmalar, anılan Türk ellerinin fikir ve sanat insanlarının eserleri ile tanınmaları, yeni yayınlarının sağlanması, anma günlerinin yapılması, sanat serlerinin sergilenmesi, kutlama günleri düzenlenmesi şeklinde sürmektedir. Bu uygulamalar akrabalık bağlarının canlı tutulması, geliştirilmesi ve yeni ilmeler kazanarak artırılması amaçlı eylemlerdi.

Türkiye, SÖKÜM gibi somut olmayan kültürel miras adına UNESCO bağlantılı etkinlik gösterirken Türksoy'un da kurucularındandır.

“Türk Konseyi, Türk Akademisi, Türk Kültür ve Mirası Vakfı Türksoy'un koordinasyon içerisinde çalıştığı kardeş örgütlerdir. TÜRKSOY ayrıca aynı ilke ve amaçlarını paylaştığı, UNESCO, ISESCO ve Bağımsız Devletler Topluluğu İnsani İşbirliği Vakfı gibi uluslararası örgütlerle yürüttüğü projelerde işbirlikleri gerçekleştirmektedir.

1991'de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) dağıldıktan sonra birçok Türk devleti bağımsızlığını kazanmış, Türkiye Cumhuriyeti'nin bu devletlere sosyal, ekonomik ve kültürel alanda sağlayacağı destekleri uygulayacak ve koordine edecek bir organizasyona ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaç doğrultusunda, TİKA 1992 yılında Dışişleri Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuş. 28 Mayıs 1999 'da Başbakanlığa bağlanmıştır.”

TİKA, Orta Asya, Balkanlar, Afrika, Doğu Asya, Latin Amerika ülkeleri başta olmak üzere, yaklaşık 140 ülkede görev yapan, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tek Teknik Yardım Kuruluşudur. TİKA Merkez Teşkilatına ilave olarak, 59 ülkede bulunan 61 Program Koordinasyon Ofisi ile çok geniş bir coğrafyada ve bütün sektörlerde çalışmalarını sürdürmektedir. Bu sektörlerin içinde eğitim ve kültür de vardır.

TİKA oluşmadan evvel, "Türk Devlet ve Toplulukları Dostluk, Kardeşlik ve İşbirliği Kurultayları" süreci yaşamıştır.



"Türk Devlet ve Topulukları Dostluk, Kardeşlik ve İşbirliği Kurultaylarının 9'uncusu, 21-23 Aralık tarihleri arasında İstanbul'da yapılacak. Türk Devlet ve Topulukları Dostluk, Kardeşlik ve İşbirliği Vakfı tarafından yapılan yazılı açıklamaya göre, kurultay, dünyada yaşayan Bağımsız Türk Cumhuriyetleri, Özerk/Federe Türk Cumhuriyetleri ve geniş bir bölgeye yayılmış Türk Topulukları arasında dostluk, kardeşlik ve işbirliğini geliştirmek amacını taşıyor. Kurultaya, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, KKTC, Özerk/Federe Türk Cumhuriyetleri olan Altay, Başkurdistan, Çuvaşistan, Hakasya, Gagavuz Yeri, Kabardey-Balkar, Karaçay-Çerkes, Kırım, Saha, Tataristan, Tuva, Türk Topuluklarından Kumuk, Nogay, Ahıska, Şor, Televüt Türkleri, Romanya, Bulgaristan, Makedonya, Kosova ve Batı Trakya'da yaşayan Türkler, ABD, Avrupa, Orta Doğu ve Afganistan'da yaşayan Türk toplulukları temsilcilerinin yanı sıra kurultaylara ilgi gösterdiği belirtilen Moğolistan Cumhuriyeti de davet edilmiştir.

Çeçen Cumhuriyeti ile RF arasındaki siyasi gerginliğin hat safhaya çıktığı dönemde, Türkiye'de yaşamakta olan Çeçenlerin gösterdikleri kültürel etkinlikler, RF'nun tepkisine yol açabilecek ve Türk basınına Anadolu'daki anadili Kürtçe olan halkların konumları kastedilerek "Sırça köşkte oturanlar başkalarının kalesine taş atmamalıdır." türünden açıklamalar yer alacaktı.

Bu hareketlerin karakteri, kültür, halk kültürü içerikli olmaktan ziyade, İslam kardeşliği merkezli dinî eğitim verme şeklinde idi. Etkinliklerde Dudayev'e arka çıkan tutumlar da sergilenen biliyordu. Anadili farklılığına bakılmaksızın Anadolu'nun sair bölgelerinde olduğu alan çalışması türünden kültür araştırmaları etnik kesimin adından yola çıkılarak değil de yerleşim yerinin isminden hareketle Türkçe yapılıyordu. 2010 yılından sonra başlanılan anadille lisans ve lisansüstü halkbilimi içerikli çalışmalar başlatılmamış, Üniversitelerde bu amaçla kurulmuş araştırma merkezleri oluşmamıştı.

Bu yapılanma temelde Türkçe ana dilli halkları içeriyordu. Akrabalıkta esas alınan dil ortaklığı idi. Balkar Cumhuriyeti Kafkasya'da Sovyet yönetiminin siyasi amaçları nedeniyle Kabartay Toplumunu ile yapılandırılmış ve Karaçay Toplumunu da keza Çerkezlerle yapılandırılmıştı. Etkinliklerde Çeçen, Lezgi, İnguş, Oset kökenli Kafkasya halklardan bireyler resmen temsilci olarak yer almamış olmasalar da katılıyorlardı.

“Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, yurt dışında yaşayan Türkler, soydaş ve akraba toplulukları ile Türkiye’de öğrenim gören uluslararası burslu öğrencilere yönelik çalışmaları koordine etme, bu alanlarda verilen hizmetleri ve yapılan faaliyetleri geliştirme görevini yerine getiren kuruluştur. Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, kamu tüzel kişiliğini haiz Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı, özel bütçeli bir kuruluştur.

Kuruluşun, Yurtdışı Türkler tanımlamasına ilaveten akraba topluluklar tanımından ne anlaşıldığı hususu pek açıklık kazanmamıştır. Akrabalığın dil bağlantısının dışında bir bağ ise ne olduğu sorusu cevapsız kalmıştır. Akrabalığın nereden kaynaklandığının bilinmesi akraba konumuna konulan kesim tarafından bilinmesi akrabalık haklarının aranması ve sorumlulukların yüklenilmesi bakımından önem arz ederken, gelişi güzel hayali akrabalık bağları gerçek akrabalara da rencide edebilir.

Bizim anlayışımıza göre, halkların halk kültürlerinde saklı olan bir akrabalık bağları da vardır. Keza halkların yaygın dinlerdeki farklılıklara rağmen mitolojik verilerin irdelenmesinden izah edilebilecek halk inançları akrabalıkları da vardır. Kafkasya ve Balkanlardaki Kuman/Kıpçak bakiyesi Hristiyanlaşmış Türkler, bu neviden Türklüğün akrabalarıdır. Bu kapsama giren akrabalıklar anti-emperyalist bölgesel güç oluşturulması sürecinde bölge halklarının sınır ötesi dayanışmaları itibariyle ortak payda oluşturma noktasında bu husus bize göre önem arz eder.

“Yunus Emre Vakfı; Türkiye’yi, Türk dilini, tarihini, kültürünü ve sanatını tanıtmak; bununla ilgili bilgi ve belgeleri dünyanın istifadesine sunmak; Türk dili, kültürü ve sanatı alanlarında eğitim almak isteyenlere yurt dışında hizmet vermek; Türkiye’nin diğer ülkeler ile kültürel alışverişini artırıp dostluğunu geliştirmek amacıyla 05.05.2007 tarihli ve 5653 sayılı kanunla kurulmuş bir kamu vakfidir.”

Bu noktada tanıtılacak olan Türkiye’nin etno sosyal yapısının tanıtımı üzerinde durulabilmelidir. Türk dilinin Türkiye’deki yaşam alanı, Türkçe olmayan veya Türkçe ile varsa bağlantısı üzerinde durulmamış dillerle birlikte hayatini sürdürmektedir. Bu değinme ile vurgu yapılmak istenilen husus uygulamanın yerinde olup olmadığı hususu değildir. Durum tespiti yapılırken bugünden yarına bakılabilmesi hususuna geçiş yapmak istiyoruz. Bu dil çeşitliliğine bağlı gelişmeler, çok geçmeden SÖKÜM çalışmalarında da yansımalar gösterecektir.

“Yunus Emre Enstitüsü ise Vakfa bağlı bir kuruluş olarak bu Kanunun amaçlarını gerçekleştirmek üzere yurt dışında kurduğu merkezlerde yabancılara Türkçe öğretimi çalışmalarının yanı sıra Türkiye’nin tanıtımı amacıyla kültür ve sanat faaliyetleri yürütmekte, ayrıca bilimsel çalışmalara destek vermektedir.”

Türkiye’nin sanat ve kültür faaliyetleri tanımı, Türkiye’nin anadili Türkçe olmayan Türklerinin de sanat ve kültür faaliyetlerini kapsamaktadır. Bu tanımlama, “Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, yurt dışında yaşayan Türkler, soydaş ve akraba toplulukları” tanımlaması ve keza “Türk Konseyi, Türk Akademisi, Türk Kültür ve Mirası Vakfı Türksoy’un koordinasyon içerisinde çalıştığı kardeş örgütlerdir.” Tanımlaması ve giderek “TÜRKSÖY; kurulduğu günden bu yana Türk halklarının gönül birlikteliğini ve kardeşliğini güçlendirmek, ortak Türk kültür mirasını gelecek nesillere aktarmak ve dünyaya tanıtmak için çalışmaktadır.” Tanımlaması ile mütalaa edilmeyi gerektirecektir.

“2009 yılında faaliyetlerine başlayan Yunus Emre Enstitüsünün yurt dışında 58 kültür merkezi bulunmaktadır. Kültür merkezlerinde verilen Türkçe eğitiminin yanı sıra, farklı ülkelerdeki eğitim kurumlarıyla yapılan işbirlikleri ile Türkoloji bölümleri ve Türkçe öğretimi desteklenmektedir. Kültür merkezleri aracılığıyla kültür ve sanatımızı tanıtmak amacıyla birçok etkinlik düzenlenmekte, ulusal veya uluslararası etkinliklerde Türkiye’yi temsil edilmektedir.” Temsili yapılan Türkiye “açılımlar” münasebeti ile kurumlarına getirdiği birtakım ilave yapılanmalarla Ana dili Türkçe olmayan halklar ve onların haklarını kabul eden adımlar atmıştır.

“Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) UNESCO tarafından; 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 biçiminde tanımlanmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur.”

“Somut olmayan kültürel mirasların aktarımında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar (destanlar, efsaneler, halk hikayeleri, atasözleri, masallar, fıkralar vb.) “taşıyıcı işlevi gören dil” vurgusu, yakın geçmiş-hal ve yakın gelecek arasındaki köprü sözlüktür.

Balkan ülkelerinden, Kafkasya'dan Ortadoğu'dan Anadolu'ya kader birliği yaptığı halkın yanına gelen bu halkların kültürel miraslarına sahip çıkma hakları yoktu. Uluslararası mahkemeler! Yeni varisler belirlemiş, duruşmalar başlamadan kararlar çıkmış yurtları boşaltılan insanların yaşamaları için onları kabullenmeye ikna edilmiş ülkeler belirlenmişti. Öylesine belirlenmişti ki Türkiye'ye gelmelerinin sağlanması yetmiyordu. İskân bölgesi bölgeleri ve özlük hakları başta kültürel kimlikleri ile yaşama hakları ile tespit edilmişti.

Artık Anadolu Türk halk kültürü yeni bir ivme kazanıyordu. Anadolu Türk halk kültürü sil baştan oluşturulacaktı. Ancak ismi Anadolu Türk halk kültürü değil, Anadolu kültürü olacaktı. Zira, Türk Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran halkın ortak ismi idi. Kuran irade “Ne Mutlu Türkün Diyene”, diyebilen irade idi. Gelenlerin, gelmeğe yönlendirilmiş olanların öyle bir tercihi veya endişesi de yoktu. Verasetin de varisin de konumu da hukuku da emperyalizm tarafından yazılmıştı.

## SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti, iç dinamiklerini dikkate alarak kültürel hayatında halk kültürü alanında da ağırlığı olan birtakım adımlar atmıştır atmaktadır. Bu adımların bir kısmı Türk kültür coğrafyası içeriklidirler. Diğer bir kısmı ise UNESCO bağlantıları olan adımlarlardır. Bu hususta gelinen nokta itibariyle bize göre yapılacak açıklamada belirtilmesi gereken husus, evvelce farklı vesilelerle değinilmeye çalışıldığı gibi, Türkolojinin faaliyet alanı kapsadığı bilim dalları itibariyle genişletilmesi gerekir. Türkoloji uluslararası ilişkiler ve diplomasi de kapsayabilmelidir.

Türklüğün bir kültür sonucu, ürünü olduğu gerçeğinde birleşebilmelidir. Türklük, birçok millete nasip olmayan aynı zamanda stratejik bir objedir. Türklük, Türkiye'de ve Türk kültür coğrafyasında birlikte yaşanan halklarla bir bütündür. Türkoloji sadece ve yalın ilmî disiplinlerden bir disiplin alanı olmayıp kurulma, korunma ve varlığını sürdürebilme alanıdır. Türkolog, bu alanda ilmî mücadele veren kimsedir. Ana dil, dinî inanç ve etnik kimlik farklılığı noksanlık değil, bilakis gerektiğinde yapılanma adına edinilmiş bir üstünlük, avantajdır.

---

Begic, H. N. (2020). Ağrı Doğubayazıt’da Sürdürülemeyen Bir Gelenegın Ustası: Keçeci Ahmet Tokdemir. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 81 – 93.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.08.2020

Kabul / Accepted: 08.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## AĞRI DOĞUBAYAZIT’DA SÜRDÜRÜLEMİYEN BİR GELENEĞİN USTASI: KEÇECİ AHMET TOKDEMİR

Hacer Nurgül BEĞİÇ\*

**Öz**

*Geleneksel el sanatları yaşamsal ihtiyaçlarından doğan ve buna bağılı olarak uzun yıllar sürdürülen faaliyetlerdir. Keçecilik sanatı da ihtiyaçlardan doğmuş ve işlevselliği nedeniyle tarihsel süreçte varlığını devam ettirerek günümüze kadar gelmiş kadim sanatlardandır. Keçe, yünün sıcak ve nemli bir ortamda sabun ve su yardımıyla basınç uygulanarak oluşturulan atkısız ve çözgüsüz ilk tekstil ürünlerindedir.*

*Orta Asya’da yaşadıkları coğrafyanın şartları Türk topluluklarını hareketli yaşama zorlamıştır. Yaşamlarını devam ettirmelerindeki en önemli faktör hayvancılıktır. Böyle bir yaşam tarzında barınma, beslenme ve giyinme gibi yaşamsal ihtiyaçlarını yetştirdikleri hayvanlardan sağlamışlardır. Orta Asya’dan Anadolu topraklarına göçle bu kültürü de beraberlerinde getirmişler ve yeni yurtlarında da yeni yaşam biçimleri içinde kullanmışlardır. Özellikle Anadolu Selçuklu Devleti, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı Devleti dönemlerinde etkileri yaklaşık yedi asır devam eden Ahilik kurumu içinde kurallarını oluşturarak diğer geleneksel el sanatları gibi işlevsel olarak devam etmiştir. Keçecilik, Anadolu dışında, Anadolu ve çevresinde yaşayan Türklerin dünya kültürüne armağan ettiği el sanatıdır. Ahmet Tokdemir Ağrı Doğubayazıt’ta, geleneksel keçe üretimini yapmış yaşayan son keçe ustalarındandır.*

*Bu çalışmada Ağrı Doğubayazıt’ta önceki yıllarda üretim yapmış keçe ustası Ahmet Tokdemir’in geçmişten aldığı geleneksel bilgi, keçe üretimi çevresindeki birikim ve tecrübeleri ile çalıştığı döneme ait keçeciliğin durumunun tespit ve değerlendirmesi yapılacaktır. Bu amaçla yazılı ve sanal kaynaklar taranacak, saha çalışmasıyla inceleme detaylandırılacaktır. Bu çalışma yöredeki geleneksel keçecilik alanındaki birikimlerin tespit ve değerlendirilmesi açısından önemlidir.*

**Anahtar kelimeler:** Ağrı, Doğubayazıt, Geleneksel, keçe ustası, Ahmet Tokdemir.

---

\* Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, begicnurgul@gmail.com, Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-5727-7516>

---

## MASTER OF A TRADITION WHICH COULD NOT SUSTAIN AT AGRI DOĞUBAYAZIT; FELTMAKER AHMET TOKDEMİR

### **Abstract**

*Traditional handicrafts are activities that are born from their vital needs and that have been going on for many years. The art of embroidering was born of necessities, and it was art until the day it reached its present status in the historical process due to its functionality. Felt is the first textile product without and without warp which is formed by applying pressure with the help of soap and water in a hot and humid environment. The conditions of the geography that they live in Central Asia have forced Turkish communities to live. The most important factor in their survival is livestock. In such a lifestyle they have come from animals where they raise vital necessities such as marriage, feeding and dressing. They migrated from Central Asia to the Anatolian lands and brought this culture with them and used them in new ways of life in their new homeland. Especially during the Anatolian Seljuk Empire, Anatolian Emirates and Ottoman Empire periods, the effects continued for about seven centuries, functioning like other traditional handicrafts, creating rules in the Ahilik institution. Keçecilik is a hand crafted art that is presented to world cultures by Turks living in and around Anatolia. Ahmet Tokdemir Ağrı province is the last known craftsmanship of the traditional felting art in Doğubeyazıt province.*

*In this article, although the traditional knowledge of felt master Ahmet Tokdemir does not continue to be produced today, his experience and accumulation around felt production and his experience of tradition will be determined and evaluated. For this purpose, written and virtual resources will be scanned and the field study will be detailed. This study is important in terms of determining and evaluating the accumulations of traditional felting in the region.*

**Keywords:** Ağrı, Doğubayazıt, traditional, felt master, Ahmet Tokdemir.

## **Giriş**

Tarihsel süreç incelendiğinde keçe bilinen en eski tekstil ürünüdür. “Keçe, hayvan liflerinin sıcak ve nemli bir ortamda su ve sabun yardımıyla ıslatılarak tepme ve pişirme yöntemiyle sıkıştırılarak yapılan atkısız ve çözümsüz tekstildir” (Begiç, 2017: 14). Keçe genellikle koyun ve kuzulardan elde edilen yünlerle yapılır. Barınma ve örtünme gibi işlevleri olan keçe, insanların hayatta kalabilmek için gerekli temel ihtiyaçlarını karşılamıştır. Yaşamlarını devam ettirmek için gerekli ihtiyaçlarını çevrelerinde bulunan yemek için avladıkları daha sonraları evcilleştirdikleri hayvanlardan elde etmişlerdir. Keçe yapımının ilk nerede bulunup yapıldığı tam olarak bilinmemektedir. Keçeciliğin ortaya çıkması için iki temel koşula ihtiyaç vardır. Bunlardan birisi soğuk iklim, diğeri ise hayvancılığın olmasıdır.

Türk keçecilik tarihi Orta Asya’da İskitler döneminden başlayarak Hun, Göktürk, Uygur ve Anadolu topraklarında; Selçuklu, Anadolu Beylikleri, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerini kapsayan bir süreçte izlenir.

### **1. Keçeciliğin Tarihçesi**

M.Ö. 7000 yıllarına kadar dayanan geçmişiyle dünyanın ilk yerleşim alanlarından olan ve 8.000 civarında nüfusa sahip olduğu bilinen Konya'nın Çumra ilçesi yakınındaki Çatalhöyük kazısındaki buluntular dönem insanının yaşayışı hakkında bilgiler vermektedir. “O dönemde insanların doğal boyama yöntemlerini bildikleri, keçi kılıyla ve yünle çeşitli tarzda kumaşlar dokudukları, keçe yapmayı da bildikleri belirlenmiştir” (Mellaart, 2003: 170). Anadolu topraklarında keçenin kullanımının çok eski tarihlere dayandığı bilgisi arkeolojik çalışmalar ile desteklenmektedir.

Keçenin tarihsel süreçte Anadolu’ya küçük topluluklar halinde göç edip M.Ö. 1700-1200 arasında imparatorluk kuran Hitit ve M.Ö. 1200-700 arasında hüküm süren Geç Hitit Uygarlığı dönemlerinde de kullanıldığı arkeolojik araştırmalarda tespit edilmiştir. “Yerleşim alanları olan Boğazköy (Hattuşaş) yakınındaki Yazılıkaya’da bulunan taş kabartma tasvirlerdeki başlıkların görünüş ve şekil itibarıyla keçeden yapıldığı sanılmaktadır” (Gürçay, 1967: 22).

Orta Asya’da yaşam sürdürmüş ilk Türk toplulukları M.Ö. VIII. yüzyıldan itibaren geniş bir bölgede varlık gösteren İskitler’dir. Proto Türk olarak da bilinen İskitlere ait Esik, Pazırık, Kul-Oba’da bulunan kurganlarda yapılan kazılarda maddi kültür öğeleri, döneme ilişkin bilgi vermektedir. “Hippokrates İskitlerin göçebe bir kavim olduğunu, onların soğuğa karşı korunaklı keçeyle kaplı, dört ya da altı tekerli, öküzler tarafından çekilen arabalarda yaşadıklarını, hayvanlarına otu bol otlaklar bulmak için dolaştıklarını bildirmektedir” (Durmuş 2008: 24). “İskitlerin beslenmelerinde hayvan etleri önemli bir yer tutuyordu. Ancak hayvanların sadece etlerinden faydalanılmıyordu. Deri ve tüylerinden de faydalanılıyor; gocuk diyor, yurt (çadır) için keçe yapıyor; deri cebe, tolga, pantolon, ayakkabı, kılıç kemeri, kemer, sadak ve benzeri şeyler hazırlıyorlardı” (Balaban, 2006: 31).

Orta Asya Türk toplulukları İskitlerden sonra Hun Devleti’ni kurmuşlardır. Hunlar M.Ö. 3. yüzyıldan itibaren yaklaşık dört asır varlık göstermiştir. “İç Asya’nın belgelenmiş ilk göçebe devleti Hunlardır. Mançurya’dan Kazakistan’a ve Baykal’dan Büyük Çin Seddi’ne uzanan bir bölge içinde siyasi kontrollerini kurmak için oluşturdukları siyasi kurumlar ile Göktürk ve Moğol imparatorlukları başta olmak üzere bozkır imparatorluklarının kendi çok uluslu devletlerini inşa etmesi için bir temel oluşturmuşlardır” (Cosmo, 2002: 1,709). Orta Asya coğrafyasının doğa ve iklimi onları konar-göçer yaşama zorlamıştır. Eberhard, “Çin’in Şimal Komşuları” adlı kitabında Orta Asya Türkleri için; “Göç ederek yaşayan Türkler, avla uğraşırlar, elbiseleri soldan ilikli, saçları kesiktir. Üzeri keçe ile örtülü çadırlarda yaşarlar. Ecdat mabetleri yoktur. Tanrıların tasvirlerini keçeden yontarlar ve deri torba içerisinde muhafaza ederler. Bu tasvirler iç yağı ile yağlanır. Aynı zamanda sıruk üzerine de dikilir. Ev makamında keçe arabaları vardır. Keçe örtüleri vardır” (Eberhard, 1996:86-87) bilgisini vermektedir.

Göktürkler tarihte adında Türk geçen ilk devlettir. “Göktürkler genellikle atlı göçebe bir hayat yaşadıkları için sabit bir meskenleri bulunmamaktadır. Meskenleri derme çadırlardan ibaretti. Çadırlar kağnılar, develer ve katırlar üzerinde bir yerden başka bir yere devamlı taşınmaktaydı.” (Koca 1990: 110). “Göktürklerde halkın büyük bir bölümü konar göçer yaşam sürdürüp avcılık ve hayvancılıkla yaşamlarını sürdürürler. At, koyun ve deve yetiştirirler keçe çadırlarda otururlardı” (Begiç, 2014: 33).



Göktürklerden sonra tarih sahnesine çıkan Uygurlar, M.S. 744-840 yılları arasında yaklaşık bir asır hüküm sürmüşlerdir. Selenga, Orhun ve Toga ırmakları havzalarından Baykal gölünün güneyindeki bozkırlara kadar uzanan geniş sahada yaşamışlardır. Türk tarihinde yerleşik düzene geçen ve bu nedenle yaşadıkları yerleşim alanlarında eserler bırakan uygarlık olması nedeniyle önemli bir yere sahiptir. “IV. yüzyıldan sonra, atlı göçebe yaşam tarzından, yerleşik düzene geçen Uygurlar, Hoço, Bezeklik, Sorçuk ve Turfan şehirlerinde yaşamışlardır” (Gömeç 1997: 80-81). Turfan’da yapılan kazılarda, Maniheist sanata ait freskler ve ipek üzerine boyanmış resimler gibi birçok örnek ortaya çıkarılmıştır. “Hoço’da bulunan bir minyatür Maniheizm’e inanan Türklerin keçe şapka giydiklerini ortaya koymaktadır. Beyaz renkli bu keçe şapkaların formları daha önce bahsedilen külahlardan çok daha farklıdır. Her iki örnekte yer alan beyaz renkli keçe şapkaları, bireylerin sahip oldukları pozisyona göre form aldığı anlaşılmaktadır” (Ergenekon Başar, 1999: 20-23).

Orta Asya Türk ailesinin hayatı, genellikle konar-göçer bir tarzda geçmekteydi. Bundan dolayı, göçebe Türk ailesinin sabit meskeni bulunmamaktaydı. Onun meskeni, derme çadırlardan ibaretti. Çadırlar da kağnılar, develer ve katırlar üzerinde bir yerden başka bir yere devamlı taşınırdı. Çadır, en basit şekliyle uçları tepede bir halka (çingirak) etrafında birleştirilmiş sııklardan veya açılıp kapanabilen ahşap kafeslerden meydana getirilmekteydi. Sırıkların veya kafeslerin üzeri keçe veya kıl çadırlarla örtülmekteydi. Çadırın zeminine keçeler, halılar, kilimler ve hayvan postları serilmekteydi. Çadırdaki ailenin yaşlılarına, reisine ve misafirlere ayrılan ve “tör” (baş köşe) adı verilen bir yer bulunurdu. Sedir veya kanepede şeklinde olan tör, çeşitli renk ve desenlerde yapılmış keçeler, halılar, kilimler ve değerli hayvan postlarıyla döşenmekteydi. Çadırın orta direğinde daima keçeye sarılmış bir kırmızı tulumu asılı durmaktaydı. Besledikleri koyun yününden hem çeşitli kumaşlar dokunmakta hem de keçe, kepenek, çizme, ip, döşek, yastık ve yorgan gibi çeşitli eşyalar yapılmaktaydı (Koca, 2002: 17-26).

Orta Asya’dan Küçük Asya’ya göç yoluyla gelen Türkler göç yollarında İslamiyet’le tanışmışlardır. “Orta Asya’dan Anadolu’ya IX. yüzyıldan başlayarak küçük gruplar, XI. yüzyıldan itibaren büyük kitleler halinde gelmeye başlayan Oğuz ve Türkmen boyları, Anadolu’nun bugünkü kültürel yapısını oluşturmaya başlamışlardır” (Erden, 1999: 4). Orta

Asya'dan Anadolu coğrafyasına göçle gelen küçük zanaatkarlar birleşerek dini ve ahlaki kurallar çerçevesinde Ahilik teşkilatlarını kurmuşlardır. Ahilik, XIII. yüzyılın ilk yarısından başlayarak XX. yüzyılın başlarına dek Anadolu şehir kasaba ve hatta köylerindeki esnaf ve sanatkârlar kuruluşlarının eleman yetiştirme, işleyiş ve kontrollerini düzenleyen bir kurumdur (Çağatay, 1981: 3). Ahilik teşkilâtında esnaf ve sanatkârlara, iş yerlerinde yamak, çırak, kalfa ve usta hiyerarşisine göre mesleğin incelikleri öğretilmiş, akşamları ise Ahi konuk ağırlama ve toplantı yerlerinde ahlâkî ve terbiyevî bir eğitim uygulanmıştır. Böylece Türk esnaf ve sanatkârı arasında hem güçlü bir dayanışma ve yardımlaşma yaratılmış ve hem de yerli Bizans sanatkârlarıyla rekabet edebilecek bir ortam oluşturulmuştur (Gülerman ve Taştekil, 1993: 5). “Bu dönemde keçecilik değer verilen geleneksel mesleklerden birisi olmuş ve bu mesleği icra eden ustalar mesleklerin anayasası olarak kabul edilen ‘fütüvvet nameler’ ile meslek kurallarını sıkı bir şekilde uygulamışlardır” (Begiç, 2014:47).

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde padişahın huzurundan geçen esnaf alaylarını anlatımında; “Ahiler yani Debbaglar Esnafı içinde sayılan; Keçeciler Esnafı; İşyeri 400, neferât 1005, pırleri Ebû Said Tarî'dir, Selmân-ı Pâk'ın kuşak bağladığı 15. pirdir. Nurlu Mezarı Kerbelâ'dadır. İmam Hüseyin ile şehit olmuştur. Çok Yezidi öldürdüğü için Acem diyarında EbûSaidü't-Tarî mezarı için diye yemin ederler. Mu'tezile ve Şii ziyaret yeridir. Bu keçeciler tahtırevanlar üzere keçe teperek ve yapağı atarak çeşit çeşit keçe külâh, keçe giyecekler ile geçerler” (Evliya Çelebi 2013: I, 278). Osmanlı ordusu sefere çıkmadan önce ihtiyacı olan çadır, at koşum takımları ve kıyafetlerini keçe ustalarından temin ederlerdi. “XIX. ve XX. yüzyıllarda bazı Şer'iyye Sicilleri'nde bulunan kayıtlar Ahi teşkilatlarının varlığını sürdürdüğünü göstermektedir” (Köksal, 2011: 121).

Sanayi Devrimi'nin başladığı XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren ticaret hayatında meydana gelen değişiklikler esnaf ve sanatkârların faaliyetlerini olumsuz olarak etkilemiştir. Bu yeni dönemde Osmanlı sanayii Batı imalatının ihtiyaç duyduğu hammaddeyi ucuz yoldan temin eden tedarikçi bir konuma itilirken, aynı zamanda Batı sanayiinin ürettiği mamül mallar için de büyük bir pazar haline geliyordu. Dolayısıyla artık bu topraklardan Batı sanayii için (özellikle tekstil-dokuma için) ucuz girdiler gidiyor, karşılığında da tüketim kalıpları zaten o yönde değişmeye başladı

için dokuma ürünleri geliyordu (Erdem, 2016: 36). “Osmanlı İmparatorluğunun yıkılarak Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonra ticaret, sanat ve mesleklerini icra eden esnaf ve sanatkârlarla ilgili kanunlar çıkarılmıştır” (Begiç, 2017: 48). Savaştan yeni çıkmış ve yoklukla savaşan Anadolu halkının ihtiyaçları ustalar tarafından kısıtlı imkanlarla atölyelerinde karşılanmaya çalışılmıştır. Ancak, 1950 yılı sonrası sanayi ve teknolojinin gelişimiyle birlikte köyden kente göçün hız kazanmasına bağlı olarak göçün getirdiği sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimler nedeniyle keçeye olan talep azalmıştır. Keçeci esnafının atölyelerin kapatmasına neden olmuştur. Bu olumsuz gelişmelere rağmen keçecilik Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan tarihsel süreçte geleneksel özelliğini kaybetmemiştir. Başta yaşamsal ihtiyaçları karşılayan keçe, toplumsal yaşamın gelişmesiyle sosyal statü belirleyen ürünlere dönüşmüştür. Günümüzde geleneksel keçe atölyelerinin ustalarının yaşlanmaları ya da ölmeleri ve yerlerine yeni ustalar yetişmemesi sonucunda giderek azalmıştır.

## **2. Doğubayazıt’ın Tarihçesi ve Coğrafyası**

Ağrı ili, Doğubayazıt ilçesi coğrafi konumu ve Asya ile Avrupa’yı birbirine bağlayan yolların buradan geçmesi, bölgenin tarihini yüzyıllar öncesine götürür. Doğubayazıt’ın tarihi, bir parçası olduğu Anadolu’nun tarihi kadar eskidir. Orta Asya’dan ve İran’dan gelen kalabalık kitlelerin batıya geçmesini kolaylaştıran yollardan en önemlisinin burada bulunması, Bayazıt ve çevresinin her devirde tarihi-stratejik bir konuma sahip olmasına neden olmuştur (Kaya, 2002: 74-75).

Doğubayazıt ilçesi, Doğu Anadolu yaylasının İran sınırında, coğrafi ve tabii durumu itibari ile tipik bir karakter gösteren Ağrı ilinin 95 km doğusunda bulunmaktadır. Denizden yüksekliği 1900 metre olan ilçe, Ağrı Dağının eteklerindeki Bayazıt (Sarıova) üzerinde 2383 km<sup>2</sup>’lik alanda, Türkiye- İran transit yolu üzerine kurulmuştur (Alpaslan, 1998:147).

Osmanlı döneminde sancak olan Bayazıt, Cumhuriyet’in ilanından sonra Vilayete dönüştürülerek Iğdır ve Tuzluca buraya bağlanmıştır. 1927 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla Vilayet merkezi Bayazıt’tan Karaköse’ye alınmış ve İlçenin adı 1934 yılında Doğubayazıt olarak değiştirilmiştir (<http://www.dogubayazit.gov.tr/dogubayazit-tarihcesi>).

## ***Ağrı Doğubayazıt’da Sürdürülemeyen Bir Geleneğin Ustası: Keçeci Ahmet Tokdemir***

Doğubayazıt genel olarak sert bir karasal iklimin tesiri altındadır. Kışlar uzun ve sert geçmekle beraber kar yağışlarının etkisiyle halk ulaşım ve iletişim bakımında oldukça zorluk yaşamaktadır. İklimin etkisiyle beraber Doğubayazıt’ın bir sınır yolu üzerinde olması, ekonomisi ticaret, hayvancılık ve tarıma dayalıdır (Ceylan 2004: 43-44).

M.Ö. II. binde başlayan hayvan besiciliğine dayalı yarı göçebe yaşam biçimi, Erken Demir Çağı’nda da önemini korumuştur. Erken Demir Çağı’nda zengin su kaynakları ile sulanan verimli çayırlar ve yaylaların yakınlarında bulunan yüksek tepelere kaleler kurulmuştur. Bu kalelerin idarecisi olan beyler yarı göçebelğe dayalı hayvan besiciliğini başarılı bir şekilde yürütüldüğü düşünülmektedir (Belli ve Konyar 2003: 1).

### **3. Keçe Ustası Ahmet Tokdemir**

Ağrı ili, Doğubayazıt ilçesinde yaşayan halkın ağırlıklı olarak küçükbaş hayvancılıkla geçimin sağlanması nedeniyle geçmişte keçe üretimi yoğun olarak yapılmıştır. Zaman içerisinde azalan talebe bağlı olarak geleneksel keçe ustalarının atölyelerini kapatmaları sonucu günümüzde keçe üretiminin yapılmadığı tespit edilmiştir. Sadece yaşayan ve son olarak atölyesini kapatarak keçecilik mesleğini bırakan Ahmet Tokdemir usta ile görüşme sağlanmıştır.



Foto.1. Keçeci Ahmet Tokdemir. 2019

1948 yılında Ağrı ili, Doğubeyazıt İlçesi, Dağdelen Köyü'nde doğan Ahmet Topdemir ilkokul mezunu olup evli ve dokuz çocuk babasıdır. Keçecilik mesleğini küçük yaşında babası Hasan Topdemir'den öğrenmiştir.

Ahmet Topdemir; “Babam ve ben iki kuşak keçecilikle uğraştık. İşimizi, aşımızı hep bu sanattan kazandık. Ben yaklaşık 40 yıl bu sanata yaptım. Çocuklarıma da öğretmedim. Geçmişte babam, ben ve halamın oğlu Hasan Özdemir’le kışın ocak, şubat ve mart aylarında seyyar keçecilik yapardık. Yakın köylere gider evlerde sırayla ihtiyacı olanlara keçeleri yapardık. Kepeneği sadece zengin sürü sahipleri yaptırdı. Çoğunlukla yer yaygısı yapardık. Yaygıların alt tarafına kırmızı, üst kısmına ise beyaz yün atar çiçeklerin etrafını siyah renkli yün ile çerçevelerdik. Genellikle çiçek desenleri tercih edilirdi. Biz hiç makina kullanmadık. Çünkü atölyemiz yoktu. Yünleri yay ve tokmak ile atar, bez üzerine yayardık. Üzerine desenleri yerleştirir sıcak su sabun verip, ayakla teperdik. Köydeki işimiz bitince diğer köylere sırasıyla uğrar keçe yaygılar yapardık. Kuzular bahar aylarında kırkılır. Kadınlar tarafından yıkanır ve kışın keçe için saklanırdı. Yazın biz tarla işlerini yapar, kışın da keçe döverdük. Çevrede en çok parayı biz kazanırdık. O yıllarda evlenen çifte bir keçe, bir de halı verilirdi. Keçelerin boyu 3-4 veya 5 metre, eni ise 1,25 ile 1,50 metre olurdu. Ev ve camilerde yerlere hep keçe serilirdi. Ölü sahipleri ölü hayrına bir ya da iki keçeyi camiye verirdi. Keçeler 20-30 yıl dayanırdı. O zamanlarda kırmızı beyaz keçeler makbuldü. Desenli ve boyalı keçelere yörede ‘Horasan Keçesi’ denirdi. Keçe yaparken bazen köylü kadınlar gelir, siparişleri olan keçenin üzerine kızının ya da oğlunun adını yazdırırlardı. Yünleri boyamak için toz boyaları kaynatarak kullanırdık.” İfadesiyle Keçecilikle ilgili üretim yaptığı dönem şartları hakkında bilgi vermektedir. Bu anlatımdan, Keçeciliğin geçmişte iyi gelir getiren bir meslek olduğu, keçenin toplum yaşamında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Geçmişî özetle anlatan Ahmet Usta, 1997-1998 yıllarında makine halılarının çoğalmasıyla birlikte köylülerin keçeye olan talebinin azalması nedeniyle inşaat ustalığına başlamış ve çocuklarını da inşaat ustası olarak yetiştirmiştir.

Ustaların geçmişte ürettiği ürünleri müşterilere satmaları nedeniyle ellerinde örnek keçe bulmak mümkün olmamaktadır. Diğer yandan yünün saklanmasıdaki zorluklar nedeniyle yörede eskiden yapılmış keçe ürüne de

## ***Ağrı Doğubayazıt'da Sürdürülemeyen Bir Geleneğin Ustası: Keçeci Ahmet Tokdemir***

rastlanamamıştır. Ancak saha araştırmasında inceleme imkanı bulunduğumuz keçe yayđı Ahmet Usta tarafından yapılan ve elinde kalan tek örnektir. Keçe yayđının, geleneksel tepme pişirme tekniği ile yapıldığı, yayđıda koyun yününün doğal renkleri yanında yer yer kimyasal boyalarla boyanmış yünlerin de kullanıldığı görölmüştür. Keçede kullanılan yünler yörede yetiştirilen koyun ve kuzulardan elde edilmiştir. Keçe üründe kullanılan motifler, ustanın Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi kendilerini yetiştiren ustalardan öğrenerek hafızalarında bulunan ve kaynağını tabiattan alan bitkisel ve geometrik bezemelerdir.

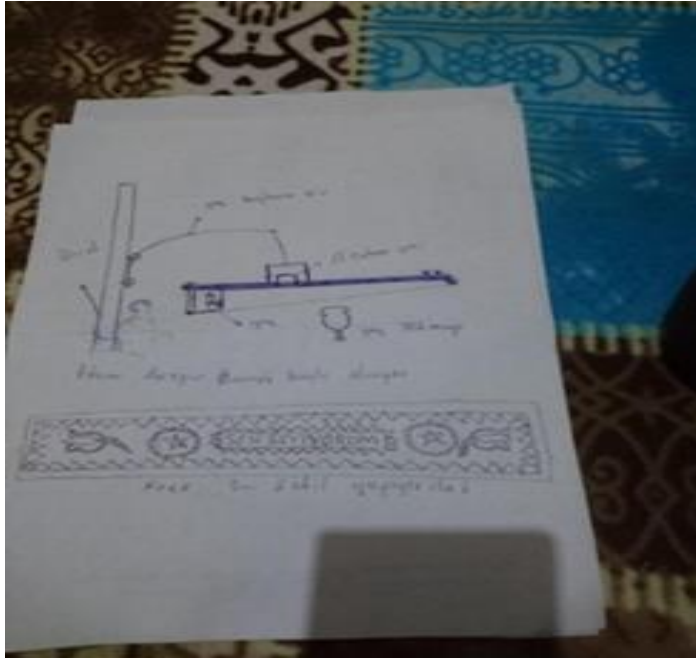


Foto 2. Ahmet Tokdemir'in belleğinden kâğıda aktardığı motifli keçe yayđı örneği ile yün atımında kullanılan yay ve tokmağı. 2019



Foto 3. Keçe ustası Ahmet Topdemir'in geçmişte yaptığı ve günümüze gelen tek keçe yer yayğı örneği.

## **Sonuç**

Keçecilik, Türklerin geleneksel el sanatlarındanır. Tarihsel süreç incelendiğinde, Orta Asya'dan Anadolu'ya kesintisiz devam eden Keçecilik, Anadolu insanının gereksinimlerini karşılamış kadim mesleklerdendir. Geleneksel keçe ustaları bilgilerini babadan oğula ustadan çırağa geleneksel öğreti yöntemleriyle aktararak keçecilik sanatını günümüze kadar ulaştırmışlardır. Keçe, ustalar tarafından yörelere has renk ve motiflerle bezenerek Türklerin zengin sanat ve estetik değerini yansıtan maddi kültür öğeleridir. İşlevselliğinin yanında süslenerek sanat değerinin katılması keçeyi Türklerin kültürel zenginliklerinden birisi haline getirmektedir.

Geleneğın keçe ustası Ahmet Topdemir, babasının yanında küçük yaşlardan itibaren çalışarak geleneksel öğreti yöntemleriyle yetişmiştir. Şu anda hayatta olmayan babası ile halasının oğlu Hasan Özdemir ve kendisi yakın köylerin ihtiyacı olan keçe ürünleri uzun yıllar karşılamışlardır.

## ***Ağrı Doğubayazıt'da Sürdürülemeyen Bir Geleneğin Ustası: Keçeci Ahmet Tokdemir***

---

Anadolu'nun bazı yörelerinde faaliyet gösteren, ancak sayıları her geçen gün azalan geleneksel keçe ustaları her şeye rağmen mesleklerini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Günümüzde Ağrı Doğubayazıt'da Keçecilik mesleğini sürdüren usta kalmamıştır. Geleneksel keçeciler ustalarından ya da babalarından aldığı kültürel belleği sonraki kuşaklara aktaramamışlar ve başka iş alanlarına yönelmişlerdir. Geçmişteki yaşam biçimine uygun birçok ürün bugün üretilmemekte, teknolojik gelişmeler sonucu farklı yapay liflerden elde edilen ürünler tercih edilmektedir. Her geçen gün sayıları azalan ustalar geleneksel üretimlerden çekilmektedir. Bu olumsuz gelişmeyi durdurabilmek için keçenin işlevsellik alanı genişletilerek yaşam içinde daha çok yer alması önem kazanmaktadır.

Keçecilik sanatının sürdürülebilirliğini sağlayacak olan etkenlerden birisi ustaların değişen ihtiyaçlara uyum göstermesidir. Günün şartlarına uygun ürünler üretememeleri nedeniyle geleneğin ürünleriyle mesleklerini sürdürmeleri çok zordur. Bu duruma Anadolu'da az sayıda da olsa uyum gösteren keçe ustaları da bulunmaktadır.

Diğer taraftan keçenin hammaddesi olan yünün temini, yıkanması, boyanması, taranması ve keçe yapmaya uygun hale getirilmesinde de zorluklar bulunmaktadır. Hammaddeye ulaşamayan ustalar yurt dışından getirilen yünleri almak istemekte, ancak yüksek maliyetleri sebebiyle alamamaktadırlar. Bu yünleri alabilen ustalar da yüksek maliyetli keçe ürünlerini pazarlamakta zorlanmaktadırlar.

Geleneğin özünde değişim vardır. Geçmişten alınan kültürel değerler dönemin şartlarına göre yeniden uyarlanarak uygulanır ve bir sonraki kuşağa aktarılır. Sürdürülebilirlik ancak bu döngü ile sağlanabilir. Aksi halde geleneksel keçecilik sanatını sürdürmeye çalışan ustalar, Ağrı Doğubayazıt örneğinde olduğu gibi giderek kaybolacak ve geleneğin ustalarının belleğindeki desen ve motifler de kayıt altına alınmadığı için kültürel zenginliğimizin bir alanı yok olacaktır.

### **KAYNAKLAR**

- Alpaslan, İ. (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Ağrı. Ankara: Yücel Ofset.  
Balaban, A. (2006). İskit, Hun ve Göktürklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.



- Begiç, H. N. (2014). Gelenekteki Değişim ve Keçecilik Sanatı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora tezi.
- Begiç, H. N. (2017). Türk Keçecilik Sanatı. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara: Etkileşim Basın Yayın
- Belli, O., Konyar, E. (2003). Doğu Anadolu Bölgesi'nde Erken Demir Çağı Kale ve Nekropollerini. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. İstanbul.
- Ceylan, A. (2004). Doğubayazıt'ın Eskiçağ Tarihi'ne Bir Bakış, Güneşin Doğduğu Yer: Doğubayazıt Sempozyumu, (ed. Oktay Belli), 42-50, İstanbul.
- Cosmo, N. D. (2002). Hun İmparatorluğu'nun Kuruluşu ve Yükselişi. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.). Türkler Ansiklopedisi. (c. 1. s.709-719. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Çağatay, N. (1981). Bir Türk Kurumu Olan Ahilik. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Durmuş, İ. (2008). İskitler (Sakalar). Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Eberhard, D.W. (1996). Çin'in Şimal Komşuları, (Çev: Nimet Uluğtuğ), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Erdem E. (2016). Sanayi Devriminin Ardından Osmanlı Sanayileşme Hamleleri: Sanayi Politikalarının Dinamikleri ve Zaafiyetleri. Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı: 48, Temmuz-Aralık 2016 ss. 17-44
- Erden, A. (1999). Anadolu Giysileri. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara: Dumat Ofset.
- Ergenekon Başar, C. (1999). Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi Renk Desen Teknik ve Kullanım Özellikleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Evliya Çelebi. (2013). Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi. 1.Cilt. (Haz.: S. A. Kahrman ve Y. Dağlı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gömeç, S. (1997). Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi.
- Gülerman, A.; Taştekil, S. (1993). Ahi Teşkilatının Türk Toplumunun Sosyal ve Ekonomik Yapısı Üzerindeki Etkileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gürçay, H. (1967). "Keçe ve Keçecilik" Türk Etnografya Dergisi. Milli Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- URL 1-<http://www.dogubayazit.gov.tr/dogubayazit-tarihcesi> (erişim: 25.10.2020)

---

Başaran, F. N. & Arslan, P. (2020). NedGraphics Örneğinde Jakarlı Dokuma Kumaş Desen Tasarımı ve Raporlama Çeşitleri. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 94 – 115.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 17.11.2020

Kabul / Accepted: 03.12.2020

**Araştırma Makalesi / Research Article**

## NEDGRAPHICS ÖRNEĞİNDE JAKARLI DOKUMA KUMAŞ DESEN TASARIMI VE RAPORLAMA ÇEŞİTLERİ

Fatma Nur BAŞARAN\* & Pınar ARSLAN\*\*

### Öz

*Tarih boyunca izlenen teknolojik gelişmelerin her alana yenilik getirdiği gibi tekstil dokuma sektörünü de büyük oranda etkilediği bir gerçektir. Makineleşme ve seri üretime geçilmesiyle birlikte geleneksel üretim yöntemleri yerini endüstriyel üretim tekniklerine bırakmıştır. Çeşitli tezgâh denemelerinin sonunda Joseph Marie Jacquard\*\*\* tarafından jakarlı dokuma tezgâhı geliştirilmiş ve endüstride kullanılmaya başlanmıştır. Bu tezgâhlar geleneksel kumaş üretiminin gerektirdiği kadar yoğun insan gücüne ihtiyaç duymadığı gibi, karmaşık desenli, detaylı ve makine kapasitesine göre çeşitli büyüklükte desen raporlu kumaşların dokunmasına da kolaylık getirmiş ve böylece tasarımcıların hayal gücünü daha geniş oranda ürüne yansıtmasına olanak vermiştir. Buna paralel olarak da yeni tasarım yöntem ve araçları geliştirilmiştir.*

*Tasarım aşamasında, tezgâh özellikleri ve izlenen yöntemler önemli yer tutmaktadır. Jakarlı dokuma tasarımları yeni esin kaynakları doğrultusunda geliştirilebilirken, jakarlı sistemlerle dokunmuş kumaşların analiz edilmesi sonucunda, mevcut kumaş deseninin birebir çizilmesi ile de elde edilebilmektedir. Günümüzde jakarlı kumaşların desen tasarımında farklı isim, özellik ve donanımlarla geliştirilen bilgisayar destekli tasarım (CAD) sistemleri kullanılmaktadır. Bu sistemlerden biri olan NedGraphics, kısa sürede karmaşık desen tasarımlarının yapılabilmesini sağlamakta, zengin iplik ve örgü seçenekleri ile üretilecek jakarlı dokuma kumaşın üç boyutlu simülasyonlarla görüntülenebilmesine de yardımcı olmaktadır.*

---

\* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, fatma.basaran@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9746-8456

\*\* Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, pınar.arslan@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6917-3642

\*\*\* Jakarlı dokuma tezgahının mucidi Joseph Marie Charles, aile lakabından dolayı Joseph Marie Jacquard olarak anılmış ve çoğunlukla literatüre de bu şekilde geçmiştir (Bkz. URL 1; Dölen, 1992:320).

---

*Jakarlı dokuma kumaş tasarımında NedGraphics yazılımının Texcelle, Loom Editor ve Product modülleri kullanılmaktadır. Tasarım aşamasında birim rapor veya motifin ölçüleri, yerleşimi ve raportlama şekilleri büyük önem taşımaktadır. Konuyla ilgili literatüre katkı sağlaması amacıyla hazırlanan bu çalışmada, Texcelle modülünde jakarlı dokuma kumaş desen tasarım yöntemleri ve raportlama çeşitleri örneklenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Jakarlı dokuma, NedGraphics, tekstil tasarımı, kumaş, desen, rapor*

## JACQUARD WOVEN DESIGN IN NEDGRAPHICS EXAMPLE AND RAPPORING TYPES

### **Abstract**

*It is a fact that the technological developments followed throughout the history have brought innovation to every field and also greatly affected the textile weaving industry. With the transition to mechanization and mass production, traditional production methods have been replaced by industrial production techniques. At the end of various loom trials, a jacquard weaving loom was developed by Joseph Marie Jacquard and started to be used in industry. These looms do not require as much manpower as traditional fabric production requires, but they also made it easier to weave fabrics with a complex pattern, detailed and pattern reporter in various sizes according to the machine capacity, thus allowing the designers to reflect their imagination to the product more widely. Parallel to this, new design methods and tools have beendeveloped.*

*In the design phase, loom features and methods followed have an important place. While jacquard weaving designs can be developed in line with new sources of inspiration, they can also be obtained by drawing the existing fabric pattern exactly as a result of the analysis of jacquard fabrics. Today, computer aided design (CAD) systems developed with different names, features and equipment are used in the pattern design of jacquard fabrics. NedGraphics, one of these systems, enables complex pattern designs to be made in a short time and also helps to visualize the jacquard fabric to be produced with rich yarn and weaving options with three-dimensional simulations.*

*Texcelle, Loom Editor and Product modules of NedGraphics software are used in jacquard fabric design. The placement and sizes of the unit rapport or motif and rapport forms are of great importance during the design phase. In this study, which was prepared to contribute to the literatüre relating subject, small motif jacquard weaving pattern design methods and rapport types in NedGraphics modules are exemplified.*

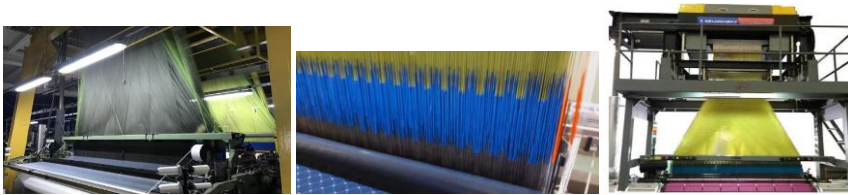
**Keywords:** *Jacquard weaving, NedGraphics, textile design, fabric, pattern rapport*

## Giriş

Beslenme ihtiyaçlarından sonra en önemli gereksinimlerden biri olan tekstil ürünleri, elde yapılan üretimlerle karşılanırken, artan talepler nedeniyle yeni arayış ve devrimlere zemin hazırlamıştır. İcat edilen her makine, bu işlemlerin kısa zamanda gerçekleştirilmesini ve seri üretimi sağlamıştır. Ancak pek çok kaynakta yer alan tarihi gelişim incelendiğinde, her yeni teknolojinin bir diğerinin de değişimini gerekli kıldığı görülmektedir. Nitekim elin uzanabileceği genişlikte tezgâhlara mahkum olan dokumalar, geliştirilen tezgâhlarla daha geniş enlerde üretilebilmiş; buhar gücüyle çalışan dokuma tezgâhlarını, uçan mekikli, hava ve su jetli, jakarlı sistemler izlerken, iplik sektörü, dokuma hazırlık ve bitim prosesleri de kendi üzerine düşen gelişmeleri yerine getirmiştir (Başaran, 2019: 7). En basit dokuma tezgâhında bile tahar planı ve tahar işlemi, çözgü ipliklerinin daha sonra gerçekleştireceği hareketler için önceden düzenlenmektedir. Tarihsel süreçte önce kağıt, sonra karton, hatta ahşap plakalar üzerinde denenilen, daha sonra jakar sistemi olarak karşımıza çıkan kompleks düzenek, bilginin sonradan kullanılmak üzere dokumacı tarafından delikli kartlar üzerine kodlanmasını sağlamış ve bir anlamda ilkel bilgisayarın hazırlık adımlarını oluşturmuştur. Desen kontrolü sağlayan bu özel tezgâhlar, sanat ve teknolojinin yakın işbirliği ile geliştirilmiştir (Başaran, 2020: 9).

Dijital çağda CAD/CAM sistemlerinin, tekstil alanında da devrim niteliği kazanmasına, B. Bouchon, J.B. Falcon ve J. Vaucanson'un sanayi devrimini başlatan fikirlerini bir arada değerlendiren Fransız asıllı Joseph Marie Jacquard yol açmıştır (Başaran, 2020: 181). Dokuma tezgâhlarının mekanikleşmesi ile ilgili ilk girişim 1725 yılında Bouchon tarafından, dokunacak desene göre hazırlanan desen kağıtlarının geliştirilmesiyle başlamıştır. 1728'de Falcon desen kağıtlarının yerine desen kartlarını bir araya getirerek delikli kart zincirini elde etmiştir. 1745 yılında ise Vaucanson, bir dokuma elemanına ihtiyaç olmaksızın mekanik bir tezgâh geliştirmiş, ancak bu tezgâh sanayide uygulanmamıştır. Tüm bu denemelerden sonra Joseph Marie Jacquard, karmaşık ve büyük boyuttaki desenlerin dokunabildiği jakar dokuma tezgâhını geliştirmiştir ve bu tezgâh sanayide kullanılmaya başlamıştır (Dölen, 1992: 321).

Tekstil teknoloji tarihinde kilometre taşı kabul edilen jakar dokuma tezgâhında, dokumacının yardımına fazla ihtiyaç duymadan makine kapasitesine göre çeşitli büyüklükte ve karmaşıklıkta desenler içeren kumaşların otomatik olarak üretimi sağlanmaktadır. Geliştirilen teknolojik tezgâh sayesinde tekstil endüstrisinde büyük bir ilerleme olmuştur (Adrosko, 1982: 92). Jakar bir ağızlık açma sistemidir. Dokuma tezgahının üst kısmına kurulmuş bir ilave şasiye monte edilen jakar makinesi vasıtasıyla, çözümlü ipliklerini tek tek kontrol etmek mümkün olmaktadır. Jakar kafası, üst havan/harniş tahtası, harniş (malyon) iplikleri, alt harniş (malyon) tahtası, gücü ve yaylardan oluşmakta, her atkı sırasında açılan ağızlıkta yukarıda olması gereken çözümlü iplikleri jakar kafasına yüklenen desen sayesinde bu işlemi gerçekleştirmektedir. Desenin bu hareketleri selenoidlere ve oradan çözümlülerin bağlı olduğu platinlere iletilmektedir (Özlen, 2010: 2-6).



Şekil 1. Jakar dokuma tezgâhı (Arslan 2018; Başaran 2019; URL 2)

Son yıllarda kültürel faktörler, kültürel algı, tüketici istek ve beklentileri, yaşam tarzı, moda eğilimleri, ürün satın alma bilinci her sektörde olduğu gibi tekstil sektörünü de etkilemiş, bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklar, tasarıma yaklaşımda tekstil işletmelerine önemli yenilikler getirmiştir. Buna göre, müşteri beğenisi, moda ve pazarlamanın etkisi sonucunda dokunacak kumaşın teknik ve estetik özelliklerini esnek biçimde tasarlayabilme imkanı sunan çeşitli programlar geliştirilmiştir (Başer, 2005: 4).

Jakar dokuma desen tasarım uygulamaları geleneksel yöntemler yerine dijitalleşen dünya ile birlikte bilgisayarlı desen tasarımlarına dönüşmüştür. Günümüzde jakarlı dokuma sistemleri için tekstil sektörünün hizmetine sunulan NedGraphics, EAT, Penelope, Simetri gibi pek çok bilgisayar yazılımı bulunmaktadır. Kütüphanelerinde bulunan çeşitli iplik, örgü, renk dizilimleri, raport çeşitleri vb. sayesinde, tasarımcı ve öğrencilere

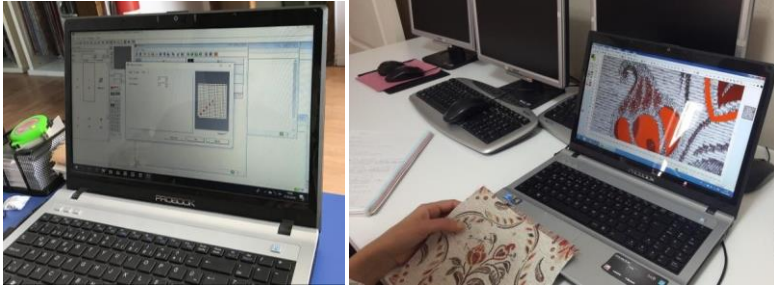
zengin seçenekler sunan bu programlarda iplik atamaları, platin, tahar ve armür düzenlemeleri ile kısa zamanda dokuma tasarımları gerçekleştirilebilmekte, renk varyasyonları veya raport değişiklikleri yapılabilmekte, çizimin gerçeğe yakın doku efektlerine dönüşmesi anında izlenebilmektedir (Başaran, 2020: 19,181). Baskı, örme, armür (dobby) ve jakarlı kumaşlar için desen tasarım imkanı sunan, üç boyutlu simülasyonlar hazırlayabilen NedGraphics yazılımı, her üretim tekniği için ayrı modüller içermekte ve modül özelliklerine uygun çalışmayı gerektirmektedir. Bu aşamada makine kapasitesinde göre ölçüleri değişen “birim rapor” ve raportlama şekilleri de ayrı bir önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, NedGraphics jakar dokuma kumaş tasarımında, birim raporun özellikleri ve desen yerleşiminde kullanılan raportlama çeşitlerinin örneklenmesi amacıyla ele alınmıştır.

### **Yöntem**

Araştırma kapsamında literatür aşamasında tarama yöntemi, NedGraphics Texcelle modülünde jakar dokuma kumaş desen tasarımlarının oluşturulmasında ve programın mevcut raportlama çeşitlerine ait kompozisyon denemelerinin uygulanmasında ise deneysel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca bu araştırma NedGraphics Texcelle modülünün kullanımı ve dokuma kumaş alanında tekrarlı düzende yapılan desen tasarımları ile sınırlandırılmış, raportlama çeşitleri program modülüne uygun olarak yapılmıştır.

### **Bilgisayar Destekli Jakarlı Dokuma Kumaş Desen Tasarımı**

Günümüz tekstil sektöründe jakarlı kumaş desenlendirmesinde bilgisayar programları, makineler ile bağlantılı çalışmaktadır. Üretimi planlanan dokuma kumaş, program yardımıyla kolaylıkla tasarlanmakta ve jakar dokuma makinesinde kısa sürede üretilmektedir. Kumaş tasarımı, üretim ve dokuma işlemi için elektronik armür veya jakar mekanizması ile uyumlu CAD (Computer Aided Design) Bilgisayar Destekli Tasarım sistemleri kullanılmaktadır. CAD sistemlerinden kumaş mekaniği tahmini yanı sıra, dokuma kumaş yapısını hesaplamak için de yararlanılmaktadır. Kullanım kolaylığı, çalışma hızı, çalışma esnekliği, teknik destek ve güncel yazılım özellikleri ile farklı tasarım fikirleri oluşturmada hızlı ve kolay bir süreç izlenmektedir (Kolcavova Sirkova & Mertova,2010).



Şekil 2. Bilgisayar destekli jakarlı dokuma kumaş tasarımı (Arslan, 2018; Başaran, 2017)

Kumaşın estetik tasarımı açısından çok daha geniş olanaklar sunan bilgisayar, amacı sağlayan bir dizi kumaş içinde en uygununu seçmek için tasarımcının büyük zamanını alacak iteratif hesapları çok kısa sürede yaparak tasarımcıya yardımcı olmaktadır (Başer, 2005: 408-409). Dokuma kumaşların bilgisayar yardımıyla tasarlanması işlemi kullanıcıya zaman kazandırması kadar, yeni tasarlanan bir kumaşta kullanılacak iplik numaralarının, iplik renklerinin ve kumaş parametrelerinin belirlenmesi açısından büyük kolaylık sağlamakta ve hata riskini en aza indirmektedir (Türker, 2006: 117). Dakikalar içinde yeni bir kumaş ekranda simüle edilmekte ve kısa sürede kumaş numunelerinin geliştirilmesine imkan tanınmaktadır (Papachristou ve Bilalis, 2015:33).

Günümüzde benzer veya birbirine üstün özelliklere sahip olan jakarlı dokuma kumaş tasarım sistemlerinin, kullanılacak tezgâh çeşidine uygun olarak geliştirildiği görülmektedir. Tekstil fabrikalarındaki jakar makinelerinin harniş dizilimleri yani tezgâh bilgileri (cast out) farklı olabilmektedir. Bu durumda hazırlanan desene, üretim yapılacak makinenin harniş diziliminin yüklenmesi sonucunda üretim gerçekleştirilebilmektedir. Bununla birlikte kumaş sıklığı, dokuma eni, desen kapasitesi, tahar sistemi vb. özellikler jakar tezgâhının kurulumu esnasında sabitlenmekte, yüksek maliyet nedeniyle çok gerekli olmadıkça değiştirilmemektedir (Başaran, 2020:182-185).

Bu koşullar doğrultusunda jakarlı dokuma kumaş tasarımı yapılırken,

\* Özgün bir desen oluşturma veya

\* Jakarlı sistemlerde dokunmuş kumaşı analiz etme

yöntemlerinden yararlanılmaktadır (Posselt, 1887: 108). Birinci yöntem, tasarımcının belirlemiş olduğu veya sipariş edilen esin kaynaklarından yola çıkılarak, temaya dayalı özgün bir tasarım oluşturmasıdır. Diğer yöntem ise jakarlı sistemlerde dokunmuş kumaşın analiz edilerek, birebir üretiminin sağlanması ya da üzerinde motif çeşitlemelerine gidilerek farklı bir desen tasarımı ortaya konmasıdır (Arslan, 2019: 25).

### **1. Esin Kaynakları Doğrultusunda Geliştirilen Özgün Tasarımlar**

Bu yöntemde jakarlı kumaşların tasarlanmasında, tasarımcı veya müşteri isteği doğrultusunda yeni esin kaynaklarına, bunun için de kapsamlı araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla kullanılan CAD yazılımı farklı olsa da benzer adımlar takip edilmektedir (Akpınarlı ve Arslan, 2016: 605; Arslan vd., 2019). Bu yöntemle hazırlanan jakarlı dokuma kumaş tasarımı, son ürün haline gelene dek şu aşamalardan geçmektedir:

- a) *Tema belirlemek ve kavram panosu hazırlamak (moodboard),*
- b) *Jakar dokuma deseninde kullanılacak olan motifi belirlemek ve eskizini çizmek,*
- c) *Desende kullanılacak renkleri belirlemek,*
- d) *Bilgisayarda veya elde hazırlanan motifi bilgisayara aktarmak,*
- e) *Renkleri indirgemek,*
- f) *Birim rapor boyutları, sıklık ve kullanılacak iplik sistemlerine göre belirlenen değerleri Texcelle programına girmek,*
- g) *Program modülünde motifi yeniden çizmek ve renklendirmek,*
- h) *Renklendirilen deseni raporlamak,*
- i) *Çözümlü ve atkı iplik atamalarını yapmak,*



- i) Loom Editor modülünde harniş dizimini oluşturmak ve kaydetmek veya programda daha önce hazırlanan makine bilgisini Product Creator modülünde açılan sayfaya eklemek,
- j) Product Creator modülünde motif, zemin ve kenar örgülerini seçerek deseni örgülendirmek ve üç boyutlu simülasyonunda gerekli kontrolleri yapmak,
- k) Deseni kaydetmek ve USB ile makineye yüklemek,
- l) Atkı ipliklerini yerleştirmek ve kumaş üretimini yapmak.

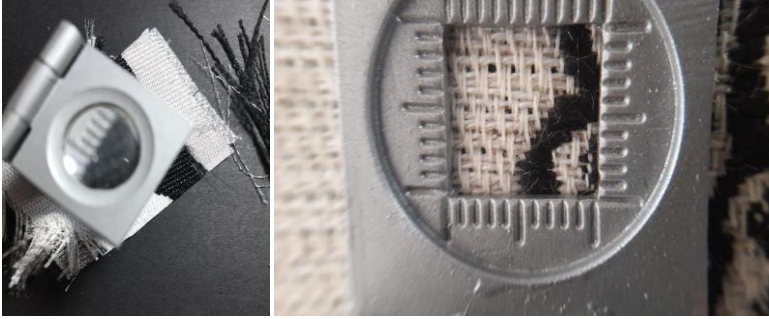


Şekil 3. Jakarlı dokuma kumaş örnekleri (Başaran ve Arslan, 2018)

### **Analiz Yoluyla Geliştirilen Tasarımlar**

Özgün tasarımlar yanında, jakarlı sistemlerle dokunmuş kumaşların aynı özelliklerle yeniden üretimi planlandığında analiz yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Tasarımcılar jakarlı dokuma kumaş analizi yaparken;

- a) *Desen eni ve desen boyu belirleme*
- b) *Çözgü renk raporunu ve atkı renk raporunu belirleme*
- c) *Çözgü ve atkı sıklığını tespit etme*
- d) *Çözgü ve atkı sistemini tespit etme*
- e) *Desen platin sayısı ve geçici atkı yüksekliğini tespit etme*
- f) *Desende kullanılan örgüleri tespit etme ve gerçek atkı yüksekliğini belirleme*
- g) *Kumaşı bilgisayara tarayıcı vasıtasıyla aktarma*
- h) *Deseni esin yöntemlerinde izlenen aşamalarla çizme ve tasarımı tamamlama*
- i) *Deseni örgülendirme işlemlerini takip etmektedir (Arslan, 2019: 205).*



Şekil 4. Jakarlı kumaş analizi (Arslan, 2018; Başaran 2020)

Son ürün haline gelmiş jakarlı dokuma kumaş üzerinde yapılan ölçümler sonucu tespit edilen desen eni ve boyu, bilgisayar ortamı ve dokuma esnasında tezgâh üzerindeki ölçülerden farklıdır. Tezgâh çıkışında kumaşa uygulanan bitim işlemleri sonrasında kumaş eni ve boyunda malzeme ve apre özelliklerine göre meydana gelen çekmeler sonucunda, bilgisayar ortamında hazırlanan desen ölçüleri de değişime uğramaktadır. Bu durumda analiz edilen kumaş üzerinde tespit edilen birim desen eni, çözgü sıklığı ile çarpılarak Texcelle modülüne girilecek X değeri tespit edilmektedir. X piksel değeri mutlaka desen platin sayısında veya katlarında olmalıdır. Küsurlu sayılar ise en yakın jakar kapasitesine yuvarlanarak yazılmaktadır. Jakar sistemi her çözgü ipliğine ayrı hareket kazandırır da sınırsız desen imkânına sahip değildir, platin sayısı ile sınırlıdır. Jakarlı dokuma makinelerinde deseni oluşturan platin sayısı ve çözgü sıklığı elde edilecek desen genişliğini belirleyen en önemli etmenlerdir.

Çizelge 1. Jakarlı kumaş analizinde tespit edilmesi gereken değerler (örnek)

İşlem Akışı	Çözümleri	Atkı Bilgileri
1	Desen ölçüleri	Desen Eni: 21 cm Desen Boyu: 14 cm
2	Renk raporları	Çözgü Renk Raporu: Pembe Atkı Renk Raporu: Siyah
3	İplik sıklıkları	Çözgü Sıklığı: 60 Atkı Sıklığı: 32
4	İplik sistemleri	Çözgü sistemi: 1 Atkı sistemi: 1
5	X ve Y piksel değerleri	$X = DE \times \text{ÇS} = 21 \times 60 = 1260 \sim 1200$ $Y = DB \times AS = 14 \times 32 = 448$ (geçici atkı yüksekliği)
6	Örgü tespiti	
7	Gerçek atkı yüksekliğinin belirlenmesi	
8	Programa girilecek değerlerin belirlenmesi	

Desen boyu ise atkı sıklığı ile çarpılarak geçici atkı yüksekliği bulunmaktadır. Tasarım ölçüleri, kullanılan örgülerin belirlenmesi, farklı rapor sayılarında örgü kullanılmışsa ortak bölüni tespit edilerek geçici atkı yüksekliğinin bu sayıya bölünmesi ve çıkan sonucun ortak bölünlü çarpılması sonucunda elde edilebilmektedir. Bu sonuç Y piksel değeri için kullanılmakta, paper format hanelerine yazılarak kumaşın gerçek ölçülerine uygun çalışma yürütülebilmektedir. Çözgü ve atkı sistemlerinin birden çok olması durumunda ise tespit edilen tüm değerler iplik sistemi sayısına bölünerek çalışılmaktadır. Kuvvetlendirilmiş veya çok katlı dokuma kumaş içerisinde üst üste duran bu iplikler, piksel tabanlı yazılımlarda bilgisayar ekranında görülen bir piksele karşılık gelmektedir.

### **NedGraphics Texcelle Modülünde Birim Raporun Oluşturulması**

İşlem akışlarında birkaç farklılık olmakla birlikte hem analiz, hem de esin kaynaklarından yola çıkılarak yapılan özgün tasarımların çizim aşamasına geçildiğinde aynı uygulamalar takip edilmektedir. Jakarlı dokuma kumaşlarda esin kaynağına dayalı tasarımlar yapılırken temanın belirlenmesi, temaya uygun kavram panosunun hazırlanması ve belirlenen tema doğrultusunda tasarımlarda kullanılacak motife karar verilmesi ve motifin eskiz çiziminin yapılması tasarım sürecinin öncelikli aşamasıdır.

Madalyon veya halılarda göbekli terimiyle tanımlanan motifli tasarımlarda olduğu gibi, kumaş genişliğince bir tek rapor oluşturulduğunda her kancaya bir tek jakar ipi bağlanmakta ve bu durum “tekli bağlama” olarak ifade edilmektedir. Tam raport olarak da kabul edilebilen bu düzenleme dışında, kumaş eninde belirli sayılarla tekrar eden bağlama biçimi ise “tekrarlı bağlama” olarak adlandırılmaktadır (Başer, 2005:250-251). Dolayısıyla kumaş genelinde oluşan desenin en küçük parçasını oluşturan birim rapor, tek bir motiften veya bir araya gelmiş motiflerden oluşabilmektedir. Tezgâh genişliğine bağlı olarak bu raporun tekrarlı düzende yerleşimi, farklı raportlamalarla çeşitlendirilebilmekte, bu aşamada kumaş bütünü oluşturan desen içerisinde birim raporların birbirine göre konumları hem estetik, hem de teknik açıdan önem kazanmaktadır. Birim raporda en önemli noktalardan biri, desen sınırları içerisinde yarım kalan motiflerin, yan yana ve üst üste tekrarlandıklarında ahenkli bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesidir. Bu tekrarlama düz raport şeklinde olduğunda yarım motifler birleşecek ve bir bütün oluşturacaktır. Ancak diğer raport şekillerinde bazen iyi sonuçlara ulaşılsa da tasarımda tamamlanmamış ifadesi veren hatalara da sebep olabilmektedir. Dolayısıyla birim raporların sahip olduğu önem, tekrarlı düzenlemelerde tasarımcının dikkate alması gereken noktalardan biridir.



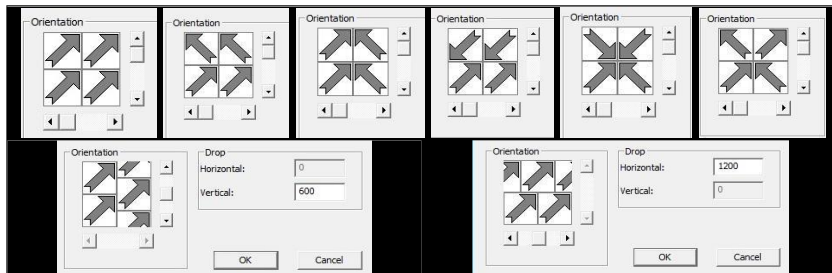
Şekil 5. Birim rapor ve çeşitli raportlama düzenleri ile oluşturulan kumaş desenleri (URL 3, URL 4, URL 5)

Jakar dokuma desenlerinin NedGraphic Texcelle modülünde dijital şekilde tasarlanabilmesi için, çizilen motif programa aktarılmakta, renk indirgemesinden sonra çizim ve renklendirme aşamaları takip edilmektedir. Tekstil sektöründe jakar dokuma tezgâhlarının kurulum esnasında belirlenen kapasiteleri bulunmaktadır. Bu nedenle jakar dokuma kumaş deseninin tasarımı

tamamlandıktan sonra desen boyutlarının belirlenmesi ve ilgili verilerin (X piksel, Y piksel, çözgü ve atkı sıklıkları) Texcelle programına kaydedilmesi doğru ve düzgün dokuma üretiminin anahtarıdır. Özlen (2010)'in de bahsettiği gibi, 2400 kapasiteli 60 dizimli bir makinede maksimum desen eni 40 cm., 1200 desen platinine sahip bir makinede 20 cm.olarak meydana gelmektedir. Dolayısıyla kumaş enindeki birim desen tekrar sayısı tezgah eni ve çözgü sıklığı ile doğru orantılıdır. Desen tasarımlarında bu özelliklere dikkat edilmesi olumlu sonuçlar meydana getirmektedir.

### **Raportlama Çeşitleri ve Desen Tasarım Uygulamaları**

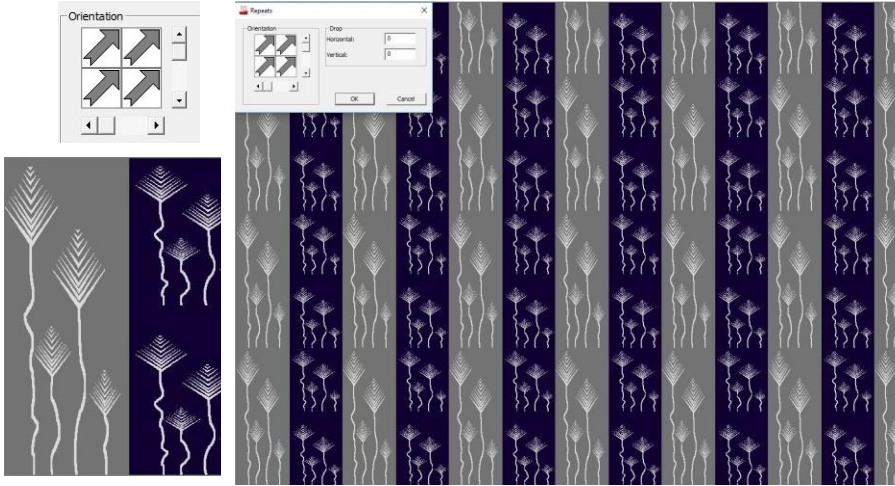
Jakarlı sistemlerde dokunan kumaşlarda desen kompozisyonları, kendi kendini tüm yönlerde değişmeden tekrar eden şekilde planlanabildiği gibi, bir birimin dikey veya yatay yönlerde tekrarı alınırken farklı uygulamaların yapılması ile de oluşturulabilmektedir. Raportlama adı verilen bu uygulamalar, NedGraphics yazılımının tüm modüllerinde olduğu gibi Texcelle modülünde de birim motifin tekrar ilkelerine göre akışını/tekrarını sağlamakta, yani tüm kumaşın desen dağılımı ve görünümünü etkilemektedir. Birim raporun kolaylıkla fark edilemediği, gözü yormadan, kesinti oluşturmadan yapılan bu akış tasarımcının da başarısını göstermektedir. Genel olarak düz, simetrik, aynalama, alternatif yönde sıralama, yarım (dikey ve yatay yönde kaydırma) vb. raport düzenleri kullanılmaktadır. Texcelle modülündeki tekrar sistemleri oklarla ifade edilmektedir (Şekil 6). Sol alt köşe sabit olup, diğer okların yön değişimi sağlanarak çeşitli kompozisyonlara ulaşılmaktadır. Ancak kullanılacak raportlama şekline uygun olarak son düzenlemeler gerektirmektedir.



Şekil 6. Texcelle modülünde tekrar (raport) çeşitleri

### a. Düz rapor

Bir motif biriminin kumaş tasarımı içerisinde dikey ve yatay yönde çoğaltılması sonucunda elde edilen kompozisyon düzenidir (Saldıray, 1979: 18). Aynı zamanda “düz tekrar” olarak da ifade edilmektedir (Atasoy vd., 2001: 206). Jakarlı dokuma kumaş deseni çalışmalarında, NedGraphic Texcelle modülünde çizilen birim motif (tüm kumaş deseninin en küçük birimi), yön değiştirmeden, kumaş eninde yan yana, boyunda ise üst üste tekrar edilmesi sonucunda düz rapor oluşturulmaktadır. Bu şekilde hazırlanan tasarımın ek bir işleme gerek kalmadan makine üzerinde üretimi yapılabilmektedir.

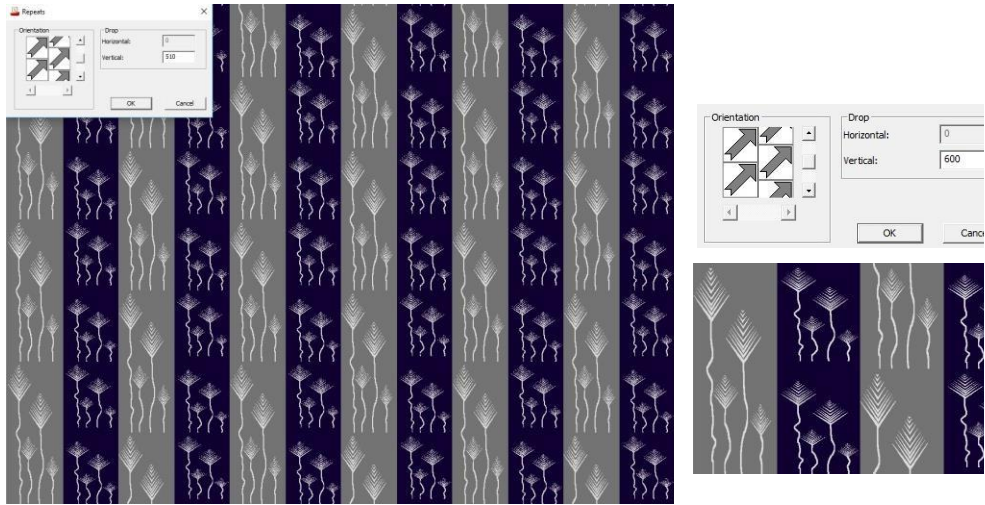


Şekil 7. Texcelle modülünde hazırlanan birim motif ve düz raporlama

### b. Yarım rapor

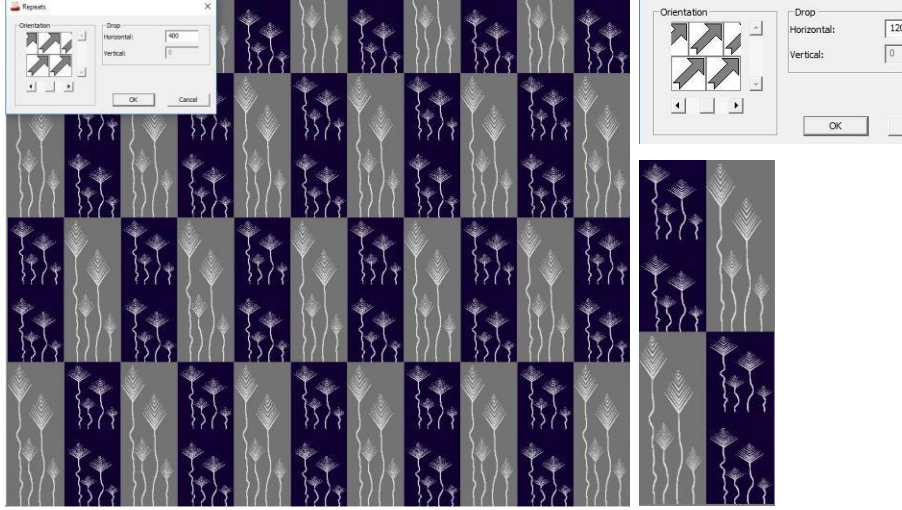
Birim motifin bir yönde aynı şekilde devam etmesi, diğer yönde ise yarısından itibaren çizgi veya atkı yönünde yapılan kaydırma sonucunda elde edilen kompozisyon düzenidir (Saldıray, 1979: 14; Özgen ve Türkyılmaz, 2003: 264). Jakarlı dokuma kumaş tasarımları için kullanılan Texcelle modülünde, dikey veya yatay ekseninde kaydırmalı rapor gerçekleştirilebilmektedir. Bu rapor düzeni tekstil sektöründe ve bazı kaynaklarda “soter rapor” olarak da isimlendirilmektedir.

Programdaki isimleri ile “Half Drop ve Quarter Drop” dikey yönde kaydırma raporlarıdır, “Brick” ise yatay yönde yapılan kaydırma anlamındadır (Özlen, 2010:28). Ancak ilk kısımda yer alan birim motif sınırının, yanında veya üstünde kaydırılan raporla  $\frac{1}{2}$  veya  $\frac{1}{4}$  oranında keşişmesi, yani kaydırmanın yarım veya çeyrek rapor şeklinde yapılması, ara değerlerin kullanılmaması jakarlı dokuma kumaş desen tasarımlarında önemli bir noktadır. Dikey veya yatay yönde gerçekleştirilen yarım rapor, temel rapor ölçü ve görünümünü değiştirdiğinden, düzenlemeye göre yeni birim rapor alınarak kaydedilmektedir.



Şekil 8. Texcell modülünde dikey yönde kaydırmalı (Half Drop) raporlama ve yeni birim rapor

## Nedgraphics Örneğinde Jakarlı Dokuma Kumaş Desen Tasarımı ve Raporlama Çeşitleri



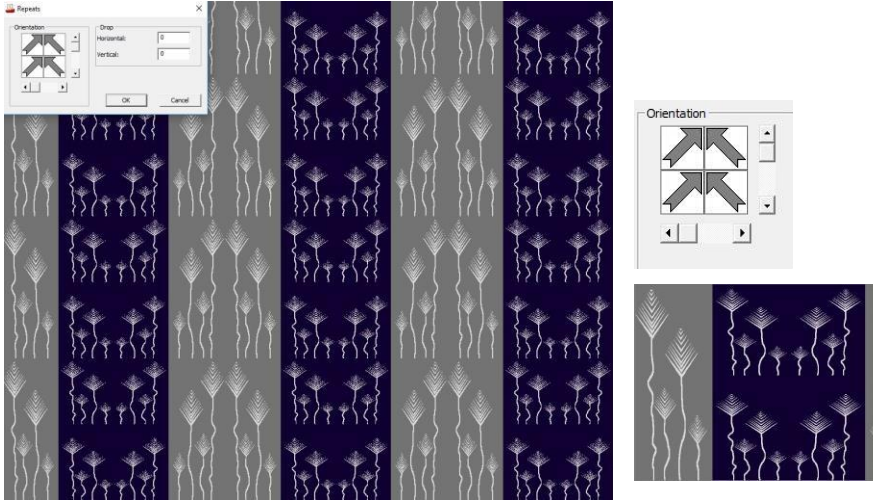
Şekil 9. Texcell modülünde yatay yönde kaydırmalı (Brick) raporlama ve yeni birim rapor

Texcell modülünde yatay ya da dikey yönde yapılacak yarım rapor tekrarlarında, kesintiye uğrayan veya yarım hissi veren kompozisyonlar oluşabildiğinden, birim rapor veya motifin o düzenlemeye uygunluğu da büyük önem taşımaktadır. Dikey ve yatay kaydırma, düz raporlarda uygulanabildiği gibi, simetrik vb. düzenlemelerden sonra da kullanılabilir. Program içerisindeki tekrar tablosunda okların yanında bulunan kısımlardan kaydırma yapılabildiği gibi, drop kısmına dikey veya yatay yöndeki kayma değerleri sayısal olarak da girilebilir.



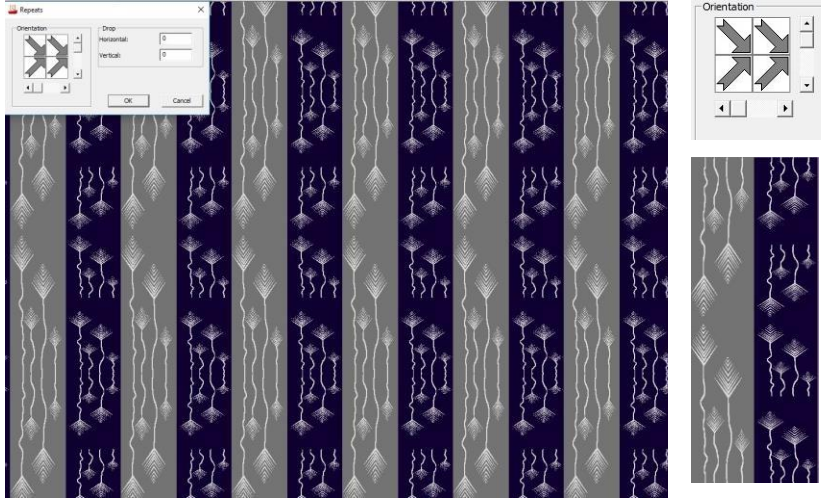
### c. Simetrik rapor

Tam motifi oluşturmak için iki ya da daha fazla kez kullanılan birimin merkez hattının karşı taraflarına ters çevrilmesi ile oluşan kompozisyonudur (Watson, 1912: 274-275; Özgen ve Türkyılmaz, 2003: 263). Bu raporlama düzeni bazı kaynaklarda “dikey nokta tekrarı” olarak da ifade edilmektedir (Atasoy vd., 2001: 206). Buna göre, NedGraphic Texcelle modülünde çizilen birim motifin ayna simetriği alınarak, diğer bir deyişle birim motifin aynı eksen üzerinde çevrilerek yerleştirilmesi sonucunda farklı kompozisyonlara ulaşılabilmektedir. Simetrik yöntem dikey veya yatay olarak çeşitlendirilebilmektedir. Yapılan işlemlerden sonra birim rapor değişerek maksimum desen alanına sahip olacaktır.

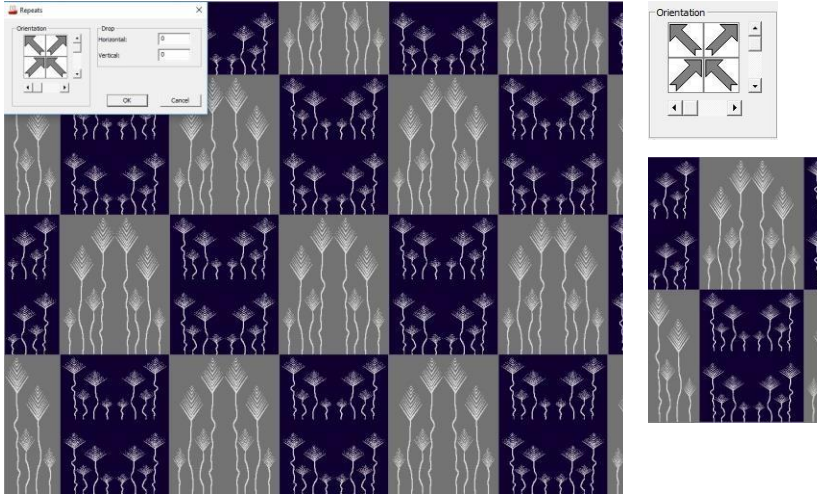


Şekil 10. Texcelle modülünde dikey yönde simetrik raporlama ve yeni birim rapor

## Nedgraphics Örneğinde Jakarlı Dokuma Kumaş Desen Tasarımı ve Raporlama Çeşitleri



Şekil 11. Texcelle modülünde yatay yönde simetrik raporlama ve yeni birim rapor



Şekil 12. Simetrik rapor düzeninin alternatif düzenlenmesi ve yeni birim rapor

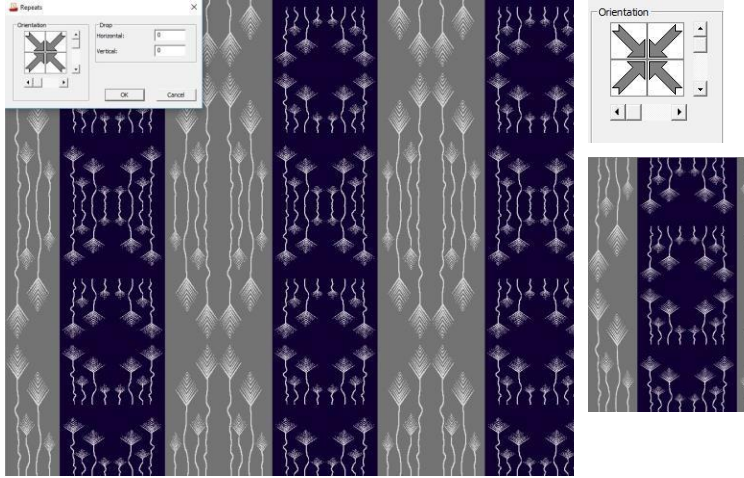
Simetrik düzenlemelerde yatay veya dikey yönde yarım rapor uygulamaları gerçekleştirilebileceği gibi, simetri yönlerinin alternatif düzenlenmesi de sağlanabilir. Bu durumda birim rapor ölçüleri aynalama rapordta olduğu gibi en ve boyda değişime uğramaktadır.

#### **d. Aynalama**

Birim motifin simetrik,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  ve  $\frac{1}{8}$  ölçülerinde tam kare oluşana dek tekrar edilmesi sonucunda elde edilen kompozisyon düzenidir (Saldıray, 1979:16-17). Bu raporlama düzenini bazı kaynaklarda “dikey ve yatay nokta tekrarı” olarak da ifade edilmektedir (Atasoy vd., 2001:207). Texcelle modülünde dokuma kumaş için hazırlanan ilk birimin ayna simetriği alınarak yarım raporun oluşması sağlanmakta, aynı işlem dikey yönde de tekrarlanarak bir bütün kare rapor haline getirilmektedir. Bazı tasarımlarda  $\frac{1}{4}$  veya  $\frac{1}{8}$  olarak hazırlanan bu birime yapılan küçük eklemeler, birleşim noktalarında yeni motiflerin oluşmasını da sağlamaktadır.



Şekil 12. Aynalama rapor yerleşim düzeninde tam kareye dönüşen  $\frac{1}{4}$  motif örnekleri



Şekil 13. Textcellde aynalama raport

Aynalama yöntemi ile hazırlanan kompozisyonun en küçük birimi, daha önce sahip olduğu desen platin sayısının iki katına çıkmaktadır. Üretimin gerçekleştirileceği tezgâh özelliklerinin uygunluğu bu aşamada önem kazanmaktadır. Desen boyu ve eni iki kat artan yeni birim rapor alınarak işleme devam edilmektedir.

Jakarlı dokuma kumaş desen tasarımlarında söz konusu raport çeşitleri uygulanırken her iki kenarda düzenli desen devamının sağlanması ayrıca önemli bir unsurdur. Çözü sayısı gereği bir kenarda yarım uygulanan bir motifin diğer kenarda da ters simetrisinin yer alması sağlanmaktadır. Textcell modülünde çizimi tamamlanan, iplik atamaları yapılan desen tamamlanmış durumdadır. Product modülünde tezgah bilgileri ve desen program dosyası birlikte açılarak son aşama olarak örgülendirme yapılmakta ve jakar kartı hazır hale getirilmektedir. Özlen'in (2010: 3) de belirttiği gibi jakar kartı, desenin örgülü hali, kumaşın kenar örgüsü, selektör (atkı seçici) raporu ve gerekli makine fonksiyon komutlarını içeren, deseni oluşturabilecek tam rapor çözgü sayısı ve atkı yüksekliğine sahip, kırmızı beyaz noktalardan oluşan sanal bir görüntüdür.

## Sonuç

Tekstil sektörüne büyük bir ivme kazandıran jakarlı dokuma sistemleri, sahip olduğu özellikler doğrultusunda gelişen tasarım süreçlerine sahiptir. Bu teknoloji, yoğun emekle, sınırlı zaman ve sayılarda üretime izin veren mekikli, çekmeli tezgah<sup>1</sup> vb. için uygulanan desen hazırlama sürecini de değiştirmiş, farklı tasarım yöntemleri ve yazılımların geliştirilmesini gerekli kılmıştır. Günümüzde marka haline gelmiş, birbirinden farklı özelliklerle öne çıkmak için kendini her gün yenileyen birçok yazılım bulunmaktadır. Jakar mantığı hepsinde ortak olmakla birlikte her birinin kendine özgü çalışma prensipleri, modülleri, çizim yöntemleri vardır. Hazırlanan desenin anında simülasyonlarının oluşturulabilmesi, iplik hareketlerinin kontrolü ve renk varyasyonları yapılabilmesi, olası hataların önlenmesini sağladığı gibi, giydirme programları ile sonucun izlenebilmesine de olanak sunmaktadır.

Bu çalışmada NedGraphics Texcelle modülünde gerçekleştirilecek jakarlı dokuma kumaş desen tasarımları için büyük önem taşıyan tasarım süreçleri ele alınmış, birim rapor ve tekrar sistemlerine göre raportlama şekilleri açıklanmıştır. Jakarlı sistemlerde dokunmuş bir kumaştan geliştirilecek tasarımda doğru analizlerin yapılması aynı kumaşın hatasız üretilmesini sağlamaktadır. Esin kaynakları doğrultusunda geliştirilen özgün tasarımlarda ise kumaş trendleri, müşteri tercihleri, üretim amacı vb. etkenler dikkate alınmaktadır. Bu doğrultuda hazırlanan birim desen raporları estetik özellikleri yanında jakar makinesinin teknik özellikleri ile de uyumlu olmak zorundadır. Bunlardan en önemlilerinden biri de aynalama, yarım raport vb. raport çeşitleri ile kompozisyonu değiştirilen, birim rapordan maksimum desen alanına dönen tasarımların ek bir işleme daha ihtiyaç duymasıdır. Jakar makinelerine yüklenen desen çoğunlukla düz rapor düzeninde dokunduğundan, bu tür tasarımlarda değişen birim raporun tekrar düzenine göre yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Bu durumda 2400 platinde simetrik tekrarı alınan 40 cm. endeki birim rapor, tekrar düzeni sonucunda iki katına çıkacak, maksimum desen alanını

<sup>1</sup> Bir desenin dokunabilmesi için bu desene uygun çözümlerinin uygun bir biçimde diğer çözümlerinden ayrılarak ağızlık açılmasını sağlayan "çekmeli tezgah"lar İ.Ö. IX-III yüzyıllar arasında Çin'de özellikle ipeklilik dokumacılık için bulunarak geliştirilmiştir. Bu tür tezgâhlarda her bir çözgü ipliği bir gücü ipine veya teline bağlanmıştır. Tezgâhın üzerinde oturan dokumacının yardımcısı, desene uygun olan çözgü ipliklerini kaldırarak istenen ağızlığın açılmasını sağlamıştır. Bu yöntemle dokuma çok zahmetli olduğu gibi desende hataların oluşması da söz konusudur. Çekmeli tezgâhlar İ.S III. Yüzyılda Ortadoğu, Anadolu ve Ortaçağ'da da Avrupa'ya geçmiştir. Desenli dokuma işleminin otomatik denetlenebilir biçime getirilmesi XVIII. yüzyıl sonunda Fransa'da J.M. Jacquard tarafından yapılmıştır (Dölen, 1992:317,320-321).

oluşturacaktır. Dolayısıyla jakar makinesinin bu düzenlemeye cevap verebilmesi için iki katı (60 dizimde 4800) desen platinine ihtiyaç olduğu ve iplik atamalarından önce yeni birim raporun tek rapor olarak kaydedilmesi gerekliliği unutulmamalıdır.

## **KAYNAKLAR**

- ADROSKO, R. J. (1982). "The Invention of the Jacquard Mechanism". *CIETA*, C. 55, S. 56, 89–117.
- AKPINARLI, H. F. ve ARSLAN, P. (2016). "Implementation of New Designs Through the Jacquard System in Fabric Patterning". *The Journal of International Social Research*, C. 9, S. 44, 603-609
- ARSLAN, P. (2019). *Jakarlı Dokuma Tasarım Süreci ve Kumaş Tasarımlarında Osmanlı Sultanları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ARSLAN, P., AKPINARLI, H. F. & FERREIRA, A. M. (2019). "Innovative Jacquard Weaving Fabric Design: Suleiman Ottoman Sultan' Life Story As The Cultural And Sustainable Ground For Creativity". *International Social Sciences Studies Journal*, C. 5, S. 31,1092-1099.
- ATASOY, N.; WALTER B. D.; MACKIE L.W.; TEZCAN, H. (2001). *İpek, Osmanlı Dokuma Sanatı*, İstanbul:TEB İletişim ve Yayıncılık A.Ş.
- BAŞARAN, F. N. (2019). *Basit Yapılı Dokuma Teknikleri*. Ankara: Karınca Yayınları.
- BAŞARAN, F. N. (2020). *Bileşik Yapılı Dokuma Teknikleri*. Ankara: Karınca Yayınları.
- BAŞER, G. (2005). *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. Cilt 2. İzmir: Punto Yayıncılık.
- DÖLEN, E. (1992). *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye’de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- KOLCAVOVÁ SIRKOVÁ, B. ve MERTO VÁ, I. (2010). "Computer Aided Woven Fabric Design", 7th International Conference – TEXSCI. Liberec, Czech Republic.
- ÖZGEN, T. ve TÜRK YILMAZ, T. A. (2003). *Örgü Bilgisi Temel Ders Kitabı*. (1. Basım). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- ÖZLEN ÖZMUTLU, B., (2010). *Bilgisayarda Jakarlı Kumaş Tasarımı*. Bursa: B TSO Eğitim Vakfı.
- PAPACHRISTOU, E. ve BILALIS, N. (2015). "How to Integrate Recent Development in Technology with Digital Prototype Textile and Apparel Applications". *Marmara Fen Bilimleri Dergisi*, C. 27, 32-39 .
- POSSELT, E. A. (1887). *The Jacquard Machine Analyzed and Explained: With an Appendix on the Preparation of Jacquard Cards and Practical Hints to Learners Jacquard Designing*. Philadelphia: Dando Printing and Publishing Co.
- SALDIRAY, B. (1979). *Kumaş Baskısında Rapor ve Renk Ayırımı İşlemleri*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Basımevi.

TÜRKER, E. (2006). "Dokuma Kumaş Yapılarının Bilgisayarda Tasarımı", *Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi*, C. 16, S. 2, 110-117.

URL- 1: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG230036>(Erişim: 04.11.2020)

URL- 2: <https://xinbenlooms.en.made-in-china.com/productimage/BXEJRhWyXbcp-2f1j00YFDEmSZynTkt/China-High-Speed-Electronic-Jacquard-Machine-2688-Hooks.html>(Erişim: 6.11.2020)

URL- 3: <https://www.indiamart.com/proddetail/digital-printed-tropical-leaves-leaf-pattern-fabric-21752566688.html>(Erişim: 18.10.2020)

URL- 4: <https://www.iwantwallpaper.co.uk/arthouse-luxe-damask-pattern-floral-metallic-textured-fabric-effect-navy-gold-wallpaper-p6101>(Erişim: 18.10.2020)

URL- 5: <https://www.iwantwallpaper.co.uk/rasch-portfolio-peacock-wallpaper-metallic-bird-feathers-navy-blue-gold-p6212>(Erişim: 18.10.2020)

WATSON, W. (1912). *Textile Design and Colour: Elementary Weaves and Figured Fabrics*. London: Longmans, Green and Co.

---

İnci, P.E. (2020). Gelenek, Modernite ve Postmodernite Bağlamında Nazar Boncuğu Yapımı ve Nazarköy. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı:4, 116 – 143.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.10.2020

Kabul / Accepted:18.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## GELENEK, MODERNİTE VE POSTMODERNİTE BAĞLAMINDA NAZAR BONCUĞU YAPIMI VE NAZARKÖY

Petek ERSOY İNCİ\*

### Öz

*Bu araştırmada İzmir'in Kemalpaşa ilçesine bağlı Nazarköy'de gerçekleştirilen alan araştırmalarından elde edilen veriler ışığında hem Türkiye'de nazar boncuğunun tarihesi hem de yıllara göre değişen üretim ve yaratıcılıklar değerlendirilecektir. Söz konusu değerlendirme; gelenek, modernite ve postmodernite çerçevesinde yapılacaktır. Bu araştırmanın amacı, nazar boncuğunu gelenek, modernite ve postmodernite üçgeninde aynı kaldığı ve geçirdiği değişimler çerçevesinde ele almaktır. Türkiye'de cam nazar boncuğu üretiminin merkezlerinden biri olan Nazarköy'de yapılan alan araştırmaları doğrultusunda ham madde temininde sorunlar yaşandığı, Çin malının el emeğinin değerini düşürdüğü, gerek yeni neslin ilgisizliği gerekse de doğru pazarlama taktikleri olmadığı için nazar boncuğu yapımında sıkıntılar yaşandığı ortaya çıkmıştır. Bu sorunların aşılmasında öncelikli olarak yapılması gereken, ustalara devlet desteğinin verilmesi yani sigortalı işçi haline getirilmeleri gerekliliğidir. İkinci olarak da doğru bir kültür politikası ile İzmir'in simgesi haline gelen nazar boncuğu imgesinin kentin kalkınmasında rol oynamasını sağlamaktır. Böyle bir kalkınma modeli için kültür turizmi şarttır.*

**Anahtar Kelimeler:** Nazar boncuğu, gelenek, modernite, postmodernite.

---

\* Araş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü, petekersoy@gmail.com, Orcid:0000-0002-9157-2973



---

## MADE OF NAZAR BEADS AND NAZARKÖY IN THE CONTEXT OF TRADITION, MODERNITY AND POSTMODERNITY

### **Abstract**

*In this study, Kemalpaşa data obtained from field research conducted in Nazarköy township in the light of the history of both evil eyes in Turkey will be assessed according to changing production and creativity both years. The assessment in question; it will be done within the framework of tradition, modernity and postmodernity. The aim of this research is to consider the evil eye bead within the framework of the changes it has gone through and remained the same in the triangle of tradition, modernity and postmodernity. In line with field research conducted in Nazarköy one of the centers of the evil eye bead production Turkey raw materials that are experiencing problems in obtaining, Chinese goods to reduce the value of manual labor, should the indifference of the new generation both have emerged as the right marketing difficulties in making evil eye beads for lack of tactics there. The first thing to do in overcoming these problems is that the masters should be given state support, that is, they should be turned into insured workers. Secondly, with a correct cultural policy, it is to ensure that the evil eye bead image, which has become the symbol of Izmir, plays a role in the development of the city. Cultural tourism is essential for such a development model.*

**Keywords:** *Evil eye, tradition, modernity, postmodernity*

## Giriş

Nazar boncuğu, Türk Halk Bilimi disipliniinde batıl inançlar noktasında toplumsal uygulamalar başlığında değerlendirilebildiği kadar, geleneksel Türk el sanatlarında usta-çırak ilişkisi ile aktarılan bir gelenek olması nedeniyle de büyük önem taşımaktadır. Konuya dükkân-atölye bağlamında yaklaşıldığında, dükkânın vitrininde nazar boncuğunun hem nazardan korunmak hem de kişisel süslenmenin yanı sıra evin süslenmesi amaçlarından hareketle bir tüketim unsuru haline geldiği/getirildiği açıkça görülmektedir. İşin atölye, yani üretim kısmında ise saatlerce ocağın karşısına kir ve isin içinde çok zahmetli bir şekilde üretim yapıldığı ve yıllarca süren usta-çırak ilişkisi çerçevesinde öğrenilen bir bilgiyle bu geleneğin yaşatıldığı ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de konunun iki yönüyle (inanç ve el sanatları) de ele alındığı bilimsel çalışmalar yapılmıştır. İnanç noktasında yapılan çalışmalardan biri, 1987 yılında Feriha Akpınarlı’ya ait yüksek lisans tezidir. *Ankara İlinde Nazar ve Nazarlıklar* başlıklı bu tezde, Ankara ili sınırında kalan Yenimahalle, Kayadibi ve Hasanoğlan ilçelerine gidilmiş, toplamda 60 kişi ile görüşülerek konuyla ilgili çeşitli sorular sorulmuştur. Edinilen bilgiye göre yöre insanının nazar değmeden yaptığı uygulamaların (nazarlık, muska, hamayil taşımak, tütsülemek, kötü dilli insanlardan uzak durmak) yanı sıra nazar değdikten sonra (kurşun dökme, hocaya okutma, tütsüleme) da yaptığı uygulamalar olduğu tespit edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda nazarlık olarak kullanılan malzemenin “göz boncuğu” olarak da ifadelendirilen mavi boncuğun yanı sıra üzerlik, Maşallah yazılı altın, at nalı, iğde çekirdeği, kaplumbağa yavrusu kabuğu, çörek otu, hayvan tüyü ve tazı boncuğunun da nazara karşı korunmada kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu bu nazarlıkların çocuk ve yetişkinlerde kullanıldığı kadar; ev, dükkân ve arabalarda da kullanıldığı öğrenilmiştir.

Bu çalışma için benzer bir alan araştırması da Nazarköy’de gerçekleştirilmiştir ve nitel araştırma yöntemlerinden etnografi araştırması yapılmıştır. Etnografi yönteminin seçilmesinin nedeni, “araştırmacının ortak bir kültüre sahip bir grubun değerlerinin, davranışlarının, inançlarının ve dilinin paylaşılan ve öğrenilen modellerini tanımladığı ve yorumladığı nitel bir desendir.” (Creswell, 2018: 90) tanımına imkân vermesidir. Yazara göre

“etnografî, en çok katılımcı gözlem yoluyla olmak üzere, araştırmacının insanların günlük yaşamının içine girdiği ve grup katılımcılarına yönelik yaptığı gözlemleri kapsamaktadır. (Creswell, 2018: 90; Neuman 2017: 541, Patton 2018: 259-332). Dolayısıyla bu çalışma, niteliksel araştırma yönteminin teknikleri olan yarı yapılandırılmış görüşme formu, katılımlı gözlem ve literatür taraması yöntemlerine dayalıdır. Denzin ve Lincoln’ün de vurguladığı gibi “nitel araştırma, dünyadaki gözlemcinin yerini tespit eden konumlandırılmış bir aktivitedir. Nitel araştırma, dünyayı görünür hale getiren bir dizi yorumlayıcı, materyal uygulamalarından oluşur. Bu uygulamalar dünyayı; alan notları, mülâkatlar, konuşmalar, fotoğraflar, kayıtlar ve araştırmacı günlüklerini içeren bir temsiller serisine dönüştürür.” (Denzin& Lincoln 2011: 3). Yukarıda sayılan tüm detaylar, bu çalışmayı oluşturmak için gidilen Nazarköy’de uygulanan aşamalardır.

Gürbüz Erginer, (2006) büyüü Anadolu’daki bâtil inanmalar ile beraber ele almış, bu tarz uygulamaların aslında insanın yaratıcı olmayan özelliklerinin bir sonucu olduğunu ifade etmiştir. Erginer’e göre büyülerin türleri olduğu kadar, büyüsel işlemlerin de çeşitleri vardır. Nazar, bu çeşitler arasında savunma uygulamalarına girer ve Anadolu’daki bâtil inanmalardan biri olduğu için büyü özelliği de taşır. (50-60) Aynı kitapta Metin And, sanatın kaynağını büyüden aldığını (2006:6) belirtmiş, dinsel ve büyüsel amaçlarla üretilen nesnelere işlevsel olmasının yanı sıra estetik değerler de taşıdıklarını ifade etmiştir. (2006: 7) Metin And, “Güzel sanatlarda dekoratif amaçlarla üretilen ve kullanılan sanatsal nesnelere öncelikle aranan nitelik, estetikdir. Kırsal ve büyüsel sanatta önemli olan işlev ve yararlılıktır” (2006:7) demiştir. Araştırmacıya göre halk sanatları bu ikilinin bileşenidir. Estetik ve işlevsellik, halk sanatlarında beraber var olur. İşlevsellik sürekli bir devinim halindedir, bu sayede sanatta oluşan değişim, estetiğe de yansır. Nazar boncuğu, And’ın tespitlerine uyan tipik bir örnektir.

*Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazar Objeleri* isimli yüksek lisans tezinde Ayşe Çallı, “at boncuğu” olarak nitelendirdiği nazar boncuklarının Anadolu’da hayvancılıkla uğraşanların hayvanlarını nazardan korumak için taktıklarını ve aslında hayvanı süsleyerek nazardan koruduklarını ifade etmiştir. (2017: 75) Benzer durumu Pertev Naili Boratav da belirtmiştir. (Boratav 1997: 103-104) Henry Glassie (2002), Erzurum şehrindeki zanaatları tanıtırken, at boncukçuluğuna da yer vermiştir. Erzurum’da dericilik üzerine

çalışan İkrâm Pergel'in dükkânına giden Glassie, oradan kendisine boncuk seçilmesi noktasında Pergel'den yardım istemiş, seçilen boncuktaki detaylar da ilgisini çekmiştir. Glassie'nin verdiği bilgilere göre atların boynunu süslemek için oluşturulmuş olan bu boncuklar, mavi başta olmak üzere, yeşil, sarı ve kırmızının farklı kombinasyonlarıyla oluşturulmuştur. Atın boynunu süslemenin dışında anahtarlık ve çiçekli boncuk işlerinde de kullanılan bu boncukların hapisane işi olduğunu öğrenen Glassie, bu boncukların hapisanelerden yapıp Türkiye'nin pek çok farklı iline yollandığını tespit etmiştir. (2002:312) Boncukların yoğun olarak gönderildiği yerlerden biri, İstanbul'daki Mısır Çarşısı'dır. Burada gördüğü boncukların işlevlerini yazar şöyle anlatmıştır: "Mavi boncuklar bebeğin süveterine sabitlenir, kadınların altın zincirinden sarkar. Sıklıkla plastik olan mavi boncuklar, cam olduğunda daha pahalı olur. Mavi boncuklar, deri işçileri tarafından atları süslemek ve korumak için kolyelerde kullanılır, kimisinin üzerinde Maşallah yazar" (2002:69). Glassie'nin cam boncuk yapımı konusunda son zikrettiği kişi, Adnan Geyik isimli ustadır. Tüm Türkiye'de 10 tane dükkânı olmasına rağmen, zanaatkâra hak ettiği kıymetin verilmemesinden yakınan ustanın verdiği bilgilere göre sanayileşmiş uluslarda el sanatları takdir görmektedir. Bu nedenle kendisi dışında arkadaşı olan kimi taş oymacılarının, kilim düzeltenlerin, çömlek yapanların imkân olduğunda yurt dışına göç etmek istediklerini belirten ustaya göre dış ülkelerde zengin insanlar sanata çok para vermektedirler. Adnan Geyik ustanın cam nazar boncuğu yapışını izleyen Glassie, ondan aldığı bilgiler doğrultusunda kıskanç kadınların nazarlarından korunmak için boyuna kolye olarak ya da giyeceğin üzerine nazarlık takılmasının sıklıkla uygulandığını sözlerine eklemiştir (2002: 77-78).

Adnan Geyik gibi boncuk ustası olan bir başka kişi, Mahmut Sür'dür. Sür, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü'nün Türk Halk Bilimci akademisyenleri tarafından yıllarca sürdürülen alan araştırmaları sonucunda elde ettikleri verilere dayanarak UNESCO'ya sundukları raporla UNESCO tarafından 2012 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmiştir. Metin Ekici ve Pınar Fedakâr'ın verdiği bilgilere göre Sür'ün YİH seçilmesi, belirli kriterlere bağlıdır. Bunlar; "ustanın en az on yıldır ustalığını icra ediyor olması, usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiş olması, konusunda üstün olması ve ender bir bilgiye sahip olması, yetiştirdiği çıraklar aracılığıyla yeteneğini ve bilgisini aktarabilmesi" (2014:45-46) şeklindedir. Tüm bu kriterleri sağlayan Mahmut Sür, araştırmacıyla paylaştığı bilgilerde geçmişte nazar boncuğunun;

hayvan süslemede, semerlerin üzerine takmak amacıyla yapılırken, özellikle 2000’li yıllardan sonra kolye tasarımlarında, çanta süslerinde, duvar ve terlik süslemelerinde kullanılmaya başladığını ifade etmiş, böylelikle literatürde verilen bilgileri doğrulamıştır.

Mahmut Sür’e göre nazar boncuğunun İzmir’deki tarihçesi kendisinin Nurten Özboncuk’la tanışması ve yıllardır yaptığı işin geçmişini öğrenmesine vesile olmuştur. Türkiye’ye ilk boncukçuluğu getiren ailenin torunu olan Nurten Özboncuk; dedesi Abdülaziz ve babası Arap Selim’in (**Fotoğraf 1**) bu işi İzmir’e nasıl taşıdıklarını Mahmut Sür’e anlatmış, alan araştırması sırasında araştırmacı da Mahmut Sür’den dinlemiştir:

Kurtuluş Savaşı yıllarında Mısırlı Abdülaziz, cam boncuğunu İzmir Arap Hanı’na getiriyor; ancak duman oluyor diye bunun şehirden kaldırılması isteniyor ve Abdülaziz de İzmir Kadifekale’ye gidiyor. Kadifekale’de hasta oluyor, bir daha da ayağa kalkamıyor. Oğlu Selim işi ele alıyor; lâkabıyla Arap Selim çünkü Mısır’dan gelmişler. Arap Selim, İzmir Kadifekale’de bir miktar çalıştıktan sonra İzmir Cumaovası’ndaki Görece Köyü’ne göçüyor. Sonra bundan işi öğrenen Bekir Arabalı, usta olduktan sonra kızılçam odununun olduğu bir köy arıyor ve buranın ormanını görüyor, kızılçamı bol olan bir köy. Büyük bir avlusu olan eski bir ev alıyor. Bekir ustanın eşi köy hayatına uyum sağlayamayınca onu bu köyden götürmek istiyor; ama ikna edemiyor. Bunun üzerine Bekir ustanın eşi, gece evi taşıyor ki, köylü bizi istemiyor sansın. Bekir usta da korkusuyla buradan taşıyor Bodrum’a. Şu anda Bodrum’da, iki oğlu var. Bir oğlu Halit, minyatür ocağı işletiyor. Diğeri de yat işletiyor. Bekir Usta bu boncuk işini pek köylüye göstermek istemiyor. Sebep olarak, o mesleği kendinden başkası yapmasın istiyor, çünkü köylü çok fakir. Mehmet Yılmaz diye biri bunu takibe alıyor köyde. Bekir usta ailecek İzmir’e bir düğüne gittiğinde bunun boncuk ocağının kapısını zorlayarak içeri giriyor. Boncuk ocağının bütün formülü ateş odasındadır. Mehmet Yılmaz, ocağasoğuk anında giriyor ocak kaç tuğla ile yapılmış, genişlik-çap ne ölçüde öğrenmek için. Sonra evine gidiyor ve kendi evinin damında bunu yapıyor. Burada 2005’te 12 ocak vardı. Şimdi 6’ya düştü. Bu düşünün nedeni, artık cam bulamıyoruz. (Mahmut Sür, Cam nazar boncuğu ustası)

İzmir’e bağlı Kemalpaşa ilçesinde pek çok köy bulunmaktadır. Bunlardan biri de nazar boncukçuluğu üretimiyle ünlenen Nazarköy’dür. Eski

adı Kurudere olan bu köyün adı 20.03.2007 tarihinde Nazarköy olarak değiştirilmiştir. (Haznedar 2016:46)

Günümüzde Nazarköy’de altı tane aktif çalışan ocak vardır. Mahmut Sür, (**Fotoğraf2**) kendi ocağını 2017’de usta olarak yetiştirdiği Volkan Duman’a devretmiştir. Volkan Duman (**Fotoğraf3**), 1982 yılında İzmir’de doğmuş, önceleri kendisinin ustası olan babası Hasan Duman’ın yanında 6-7 yıl çalıştıktan sonra Mahmut Sür ustanın teklifiyle Kıvırcık Boncuk isimli ocağa geçmiş, 2012-2017 yılları arasında cam nazar boncuğu üretimine devam etmiş, bu mesleğini hâlâ da devam ettirerek “geleneğin taşıyıcısı” (bearer of tradition) olduğunu kanıtlamıştır.

### **1. Nazar Boncuğunda Gelenek ve Usta-Çırak İlişkisi**

Edward Shills, (1981) geleneğin çok şey ifade ettiğini, ne kadar sürede hangi şekilde aktarıldığının belirsizlik taşıdığını, bir şeyin gelenek olup olmamasına karar vermek hususunda belirleyici kriterin “insan eylemleri, düşünce ve hayal gücü yoluyla yaratılmış olması ve bir nesilden diğerine aktarılması” (1981:12) olduğunu bildirmiştir. Shills, geleneğin özü hakkında da, hemen hemen tüm önemli içeriklerle uyumluluğunu, bunların içinde tüm fiziksel eserlerin (physicalartifacts) bir aktarım sürecinde nesne olarak düşünülmesine yatkın olduğunu ve bu sayede bir gelenek haline gelebildiğini ifade etmiştir.(1981:16) Shills’e göre bir şeyin gelenek olarak kabul edilebilmesi için üç kuşağın geçmesi gerekmektedir; “çünkü bir geleneğin süresini ifade etmenin yolu, ondan nesiller boyunca bahsetmeyi gerektirir”(1981:15).

Nazar boncuğu, geleneksel bir el zanaatıdır. Bir zanaatın geleneksel olduğunu anlamanın iki temel kriteri vardır. İlki, en aşağı 3 kuşaktır aktarılan bir bilgi olması gerekliliği ve usta-çırak ilişkisi, ikincisi de cam nazar boncuğunun modelleri ve yapım teknikleridir.

Gelenek, her şeyden önce bir aktarım meselesidir. Bu da usta-çırak ilişkisi ile olur. Mahmut Sür’ün verdiği bilgilere göre kendi ustası Necati Şahin’dir. (Ekici-Fedakâr 2014: 46) Sür, ayrıca cam fabrikasında da çalışarak mesleki bilgisini iletmiştir. Bir başka ifadeyle gelenekle öğrendiği bilgilerin üzerine modernitenin ürünü olan fabrikalarda öğrendiği bilgiyi de ekleyen Mahmut Sür, gelenek ile modernitenin ebrusunu, yaptığı takı boncuklarında ortaya çıkarmıştır. Buna bir örnek, Sür’ünfabrikada öğrendiği

“camı buğulama” tekniğini kendi ocağında da üretebilmesi şeklinde verilebilir.

Mahmut Sür’ün çıraklıktan kalfalığa, ardından da ustalığa yetiştirdiği 3 kişivardır. Bu üç kişinin dışında sırf zanaatı öğretmek, kendi deyimiyle “gelenlerin elini düzeltmek” noktasında pek çok kişiyi yetiştirerek ocağından uğurladığı da öğrenilmiştir. Mahmut Sür ustanın kalfalıktan ustalığa doğru yetiştirdiği üç kişiden biri, ocağını devrettiği Volkan Duman’dır. Tayfun Şahin ve Erhan Şahin de yetiştirdiği diğer iki isimdir. Dededen kalma ocağında önce babası Hasan Duman tarafından yetiştirilen, 2012-2017 yılları arasında Mahmut Sür ustanın yanında çalışmaya devam eden ve 2017’de ocağı devralan Volkan Duman usta, günümüzde 4 kalfası ile seri imalata göre üretim yapmaktadır. Erhan Şahin de babası Necati Şahin’den ilk derslerini almış, Tayfun Şahin de babası İsmail Şahin tarafından mesleğe başlatılmıştır. Mahmut Sür usta küçük takı boncuklarında usta olduğu için ocağında süs eşyası yapan kişileri de barındırarak bu sayede üretim çeşitliliğini arttırmıştır. Mahmut Sür’ün verdiği bilgilere göre ocağını devretmeden önce Volkan Duman büyük balık motifinde, Mahmut usta ve diğerleri de takı boncuğunda üretim yaparak ocakta işbölümünü sağlamışlar ve iyi kazançlar elde etmişlerdir.

2017 yılında Mahmut Sür’ün ocağını devralan Volkan Duman, 1982 yılında İzmir’de doğmuş, önceleri kendi ustası olan babası Hasan Duman’ın yanında 6-7 yıl çalıştıktan sonra Mahmut Sür ustanın teklifiyle Kıvrıcık Boncuk’a geçmiştir. Sür’e göre “Volkan’ın eli, tıpkı babası Hasan usta gibi”dir. Bu nedenle, ocaklararası transfer yapılırken Volkan ustaya para kazandığı baba ocağından daha fazla para ödenmiştir. Mahmut Sür’den öğrenildiği kadarıyla kalfalarını başka ocaklara kaptırmamak bu işte en az boncuk yapmak kadar nazıklık gerektiren bir iştir. Kalfasına en yüksek ücreti veren usta bunu başarmış sayılır. Kalfaları ocakta tutmanın bir başka yolu, bazen onlara masraflı yemekler yedirmektir. Bu anlamda Volkan usta, Mahmut ustayı övdüğü gibi, onun bazen kendisini ve diğer kalfalarını doğa gezilerine götürdüğünü de anlatmıştır.

Volkan Duman’a göre kişinin usta olması için ilk şart, istekli olmasıdır. Ona göre iyi boncuk yapmak izlemekle değil, kişinin içten istemesiyle olur. Volkan ustaya göre mesleğin sırrı becerikli ve meraklı olmakla ilgilidir. Henry Glassie’nin söz ettiği “etki atmosferi” metaforu

burada devreye girer. İçinden gelen istekle ustasının yanında daha becerikli olmayı hedefleyen cam nazar boncuğu ustası, bunu farklı modeller çıkararak başarmaya çalışır. Bunun bir üst noktaya taşınması, müşterinin beklentisinin kurulan iletişimle çözülmeye çalışılması ve merak sayesinde sanatın sınırlarının olmayışının keşfedilmesidir. Volkan ustanın beceri konusundaki hassasiyeti, konuyu anlatan LarryShiner (2017: 23) ve Richard Sennett (2009:32)'in ifadeleriyle de örtüşmektedir. Bu anlamda alan ve literatür birbirini desteklemektedir. Volkan Duman'a göre ustalığın son aşaması, üretimin başında durmaktır. Pek çok fuardan ve benzeri organizasyondan teklif alan usta, bunları reddetmek zorunda kaldığını ifade etmiştir; çünkü kalfalarının üretimleriyle ilgilenmeyen usta, sorumsuz olarak kabul edilir. Bunun sonucu olarak kalite düşer, nazar boncuğu gerçekten kırılır.

Volkan ustayı geleneksel yapan tarafı, babasının geliştirdiği balık ve nal motiflerini devam ettirmesidir. Bu motiflerin görünür kılınması için de türlü satış stratejileri belirleyen usta, her iki motiften anahtarlık (**Fotoğraf4**) ve dekoratif süs (**Fotoğraf5**) yaparak motifin canlılığını korumakta, aktarımı sürdürmekte ve kültür endüstrisine kazandırmaktadır. Benzer durum, nar motifinin kâğıt ağırlığı ve kürdanlık olarak kullanılmasında da söz konusudur. Volkan Duman ustanın diğer ustalardan ayrılan tarafı, büyük malları yapmadaki üstün maharetidir; çünkü Volkan ustanın modern olan tarafı yeni modeller çıkarması üzerine kuruludur. Onun cama getirdiği her modernizasyon aslında geleneğin dinamik olduğunun göstergesidir. Papatya ve narın çok renkli ve çok çeşitli hallerini üreten, hâlâ da üretmeye devam eden ustanın yaratımı olan özellikle papatyanın kendine has özelliği, üstten delikli tek motif oluşudur. Esasında papatya motifini ilk olarak Mahmut usta küçük ebatla takı boncuğu olarak 7 yıl önce üretmiş, bir müşterinin teklifi üzerine papatya büyütilerek kolyede göbek olarak kullanılmaya başlanmıştır. Takıda papatyayı büyüten Volkan usta, bir boy daha büyüğünü üreterek evlerdeki duvarlara asmak için süs eşyası formunda cam nazar boncuğu üretmiştir. Bu noktada Paşabahçe'nin tasarımlarına rakip olmuştur. (**Fotoğraf6**) Yukarıdan açtığı delikten jüt ipini geçirerek cam nazar boncuğunu tasarıma dönüştüren Volkan ustanın bu tarz ipi tercih etmesinin nedeni olarak "müşterinin eskitilmiş görüntüsü"ne verdiği değer olduğu öğrenilmiştir. Aslında objelerin işlevinin değişmesinde kadın faktörünün rolü büyüktür. Geleneğin oluşumunda güç olan eril faktör, modernizasyon ve postmoderniteye evrilmeye dişil bakışa önem vermeye başlamıştır. Kuşkusuz



bu durumun en önemli nedeni, insanın gereksinimleridir. Kadın kimi zaman kendi süsü için boncuğu kullanmakta, kimi zamansa evini süslemek için bu boncuğa ihtiyaç duymaktadır. Söz konusu bu durum; tasarımların insan zekâsıyla görünür kılınmasıdır.

Mahmut Sür'ün verdiği bilgilere göre 3 ustanın akıbeti farklı olmuştur. Volkan Duman, hem çıkardığı motiflerdeki yaratıcılığıyla hem de sermayesiyle ocağın başına geçmeyi başarmıştır. Takı boncuğunda usta olan Tayfun Şahin ekonomik nedenlerden ötürü sanatı bırakmış ve bir çimento fabrikasında şoförlük yapmaya başlamıştır. Erhan Şahin ise on yılda yetişmiş en genç ustalardandır. Ne var ki o da ekonomik nedenlerden ötürü zanaatı bırakmış ve Aras Kargo'da çalışmaya başlamıştır.

*Bir Usta Bin Usta* projesi kapsamında kursiyerlere “Usta ile ilişkinizi geleneksel usta/çırak ilişkisi çerçevesinde mi değerlendirirsiniz?” şeklinde bir soru sorulmuştur. Kursiyerlerin hepsi usta-çırak ilişkisinden öte bu eğitim sayesinde bir aile gibi olduklarından bahsetmiştir. Mahmut ustanın hem bilgisini hem de becerisini sabırla kursiyerlerine anlatması tüm katılımcılara göre onun başarısıdır, bu sayede kursiyerler de cam nazar boncuğu yapımını başarılı bir şekilde öğrenmişlerdir. Oysaki Mahmut ustanın aktardığı bilgilere göre kendi eğitim alış şekli acılı olmuş ne var ki kendisi öğreticilik yaparken kimseyi kırmadığını ifade etmiştir. Dolayısıyla geleneksel yöntemlerle usta olarak yetişen Mahmut Sür, *Bir Usta Bin Usta* projesindeki eğitimliğinde modern olmayı tercih etmiştir.

Nazar boncuğunun geleneksel olduğunun ikinci göstergesi, modelleridir. Söz konusu modellerin isimleri şöyledir: Saraç, Normal Karagöz, Üç Gözlü İri Karagöz, Tek Gözlü Küçük Danagöz, Tek Gözlü Büyük Danagöz, Dilgöz ve Zar. Mahmut Sür, *Bir Usta Bin Usta* projesi kapsamında kursiyerlerine 5 tane geleneksel, 5 tane de modern türün yapımını gösterdiğini ifade etmiştir. Zaman kısıtlılığı yüzünden kursiyerlerine modern türleri öğretmek konusunda çok başarılı olamadığını belirten Sür, 3 aylık sürede ilk bir ayı saraç boncuğunu yapmaya adanmış altını çizmiştir. Ustanın böyle bir strateji geliştirmesinin nedeni, saraç boncuğunu sağlam yapan her çırağın (kursiyerin) sonraki aşamaları daha rahat öğrenilebilmesini sağlamaktır. Bu anlamda projede yapılması için öğretilen geleneksel modeller; Saraç, Normal Karagöz, Üç Gözlü İri Karagöz, Tek Gözlü Küçük Danagöz, ve Tek Gözlü Büyük Danagöz'dür.

## 2. Nazar Boncuğunda Modernite

Modernite, en yalın tanımıyla gelenekten kopuştur. Yenilik getirme ihtiyacıdır. Modernitenin ilk olarak ne zaman doğduğu hâlâ bilinmediği gibi, tanımı da kesin sınırlarla çizilmemiştir. Modernlik anlayışı, her ne kadar 19. yüzyılda ortaya çıkan bir akım olsa da, onun ortaya çıkışını hızlandıran aşamalar daha önceye dayanmaktadır. (Calinescu2013:17) Modernlik terimi modern dünyayı doğuran değişimlerin hepsini –düşünsel, toplumsal ve politik değişimler- kapsamlı bir şekilde tarif eder. Modernizm ise 19. yüzyılın sonunda batıda ortaya çıkan kültürel bir harekettir. (Kumar 2004: 88) Dolayısıyla modernizm; resim ve heykel başta olmak üzere edebiyat, dans, müzik ve mimarlıkta çığır açmıştır.

Modernite, bambaşka bir yol seçmektir. Yeniliğin modernlikle bağı da buradan kaynaklanır. Modernlik geleneğe karşı çıkar; çünkü ihtiyacı olan şey, yeniliği eskiye bakarak yaratmak değildir. Modern zaman, şimdidir ve şimdiki yaratımda değerli olan şey, imgelerdir. İmge yaratmak yoluyla özgünlük kazanan sanatçı modern sanat yapar. Dolayısıyla eskiye dair hiçbir şey onun yaratımında yer almaz. Geleneğin tekrarı geleneği büyütür ve sürdürülebilir kılar. Oysaki modernitenin tekrarı yoktur ve olsa bile banalleşir. Modernite gelenekselleştiği an, çekiciliğini ve biricikliğini kaybeder.

Nazar boncuğunda modernite, öncelikle modellerde görülmektedir. Gerek Mahmut Sür ustanan gerekse de Volkan Duman ustanan edinilen bilgiye göre cam nazar boncuğu yapımında modern modellerin isimleri şöyledir: Çizgili Saraç, Çizgili Zikzak, Çizgili Silindir, Balık, Papatya ve Nar.

Mahmut Sür'ün verdiği bilgilere göre modern modellerin ilk üçünü kendisi geliştirmiş, bunu yapmasındaki amacın da nazar boncuğunu takı unsuruna dönüştürerek satışını hızlandırmak olduğunu belirtmiştir. **(Fotoğraf7)** Usta Mahmut Sür, gelenek aktarımında hem statik hem de dinamik bir rol üstlenmiştir. Nazar boncuğu geleneğini hem olduğu gibi hem de dönüştürerek üretmiş, bir sonraki nesle aktarmış ve pazarlamıştır. Mahmut Sür'ün nazar boncuğuna bu dokunuşu, kültürel mirasın çağdaş bir şekilde yaşatılarak güncel kalmasını sağlamıştır. Mahmut Sür'ün *Bir Usta Bin Usta* projesi kapsamında kursiyerlere öğrettiği modern modeller; Çizgili Saraç, Çizgili Zikzak, Çizgili Silindir ve Balık'tır.

Balık (**Fotoğraf8**) ve nal (**Fotoğraf9**) motiflerini ise ilk kez Hasan Duman usta yapmıştır. Nazar boncuğuna getirilen bir diğer modern yenilik, Volkan Duman'ın papatya (**Fotoğraf10**) ve nar motifini (**Fotoğraf11**) büyük boyuta taşıyarak bu motifleri takı boncuğundan çıkarıp ev süsüne taşımasıdır. Mahmut Sür'ün etkisiyle önce kolyelerde kullanılan küçük boncuklar, Bodrum'da sandalet üreten *Sur Sandalet* isimli firmanın Mahmut ustanın boncuklarını keşfetmesi ve sandalete yeni bir pazarlama taktiği ile bu boncukları yerleştirmesi ile geleneğin tekâmülüne katkı vermesini sağlamıştır. Aynı firma, Mahmut ustanın küçük boncuklarını ürettiği deri çantaların kapağında süs olarak da kullanmıştır. Mahmut ustanın kolye, deri çanta ve sandaletlerde sürdürülen geleneği, bir diğer cam ustası baba-oğul olan Hasan-Volkan Duman tarafından büyütülerek önce kolyenin göbeği olacak şekilde ardından bir boy daha büyütülerek (15cm) evlerde dekor olarak duvarlara asılmak suretiyle yeni bir işlev kazanmıştır. Volkan Duman gerek babasından miras aldığı balık ve nal motiflerini büyüterek gerekse de kendi tasarımı olan nar ve papatyayı piyasaya sürerek sektörde tanınır bir kişi olmayı başarmıştır.

Volkan Duman'ı tasarımlarda modern olmaya iten bir başka özelliği araştırmayı seven biri olmasıdır. Örneğin 2010 senesinde ocağını ziyarete gelen bir F16 pilotu, kendisinden uçak yapmasını istemiş, o da yapmıştır. Ustaya göre böyle bir tasarımı yapmasındaki neden gençliğinin verdiği cesarettir ve aynı zamanda kendisinin beceri derinliğini ölçmektir. Ustanın kendi ile yarışması meslekte geleceği son duraktır.

Nazar boncuğunda moderniteüretim tekniklerinde de görülmektedir. Söz konusu teknikler iki türdür. İlki; ısıyı en fazla 1200-1300 dereceye yükseltilebilen kızıl çam odunu ile yanan ocak, diğeri de renklerin elde edilmesindeki değişimdir. Volkan usta teknik bakımdan ocağını geleneksel bırakmıştır; ama renkleri elde edişi moderndir. Kendisinden bir önceki kuşak olan Mahmut Sür ve Hasan Duman gibi ustalar, portakal sarısını elde etmek için kurşun, metal ve çinkoyu karıştırırken, Volkan Duman hazır sarı camı eriterek işini yürütmeyi tercih etmektedir. Böyle bir yöntemi tercih etmesinin nedeni olarak da metal elementinin eridikten sonra ne renk çıkaracağını bilinmemesini göstermiştir. İşi şansa bırakmak istemeyen Volkan usta için hazır sarı cam hem zamandan tasarruf hem de daha çok malı işaret etmektedir; çünkü Volkan Duman artık usta olmaktan ziyade 4 kalfasıyla beraber seri

üretimin yapıldığı bir ocağın sahibi ve bir boncuk imalatçısıdır. Aileden gelen mesleği devam ettirmesiyle gelenek taşıyıcısı olan Volkan Duman ustanın gerek renklerdeki gerekse de motiflerdeki yeniliği onun modern bir zanaatkâr olduğunun göstergesidir. Önce modernitenin getirdiği fabrikalaşma sonra da postmodernitenin anlık hevesleri karşısında usta olduklarını unutan bu kişiler, makine gibi çalışarak hayatlarını devam ettirmişlerdir. Volkan ustanın ocağı her ne kadar görünüşte geleneksel olsa da modernitenin üretim şekli olan Fordist (arz-talep) üretimin merkezi olan bir yere dönüştüğü de yadsınamaz.

Volkan usta, postmodern dönemde yaşayan, üreten ve üretmeye teşvik eden bir usta olsa da, gelenek ve modernite ile olan bağımlı sağlam temellere oturtmuş birisidir. Geleneksel yöntemlerle çalışan babasıyla mesleğe başlayan usta, hâlâ aynı teknikle çalışarak üretim yapmaktadır; ancak köye doğalgaz geldiği takdirde kalıp usulü ile (tıpkı Paşabahçe’de olduğu gibi) çalışacağına da sinyallerini araştırmacı ile paylaşmıştır. Volkan ustayı bu yöntemle üretmeye sevkeden neden; doğalgazlı camın daha kârlı ve maliyetinin düşük oluşudur.

### **3. Nazar Boncuğunda Postmodernite**

Postmodernite, en genel anlamıyla biten modernitenin çeşitli arayışlar içine girmesi ile oluşmuştur. “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan soğuk savaş rüzgarları, iletişim teknolojilerinin daha yaygın ve etkili bir şekilde gündelik hayata katılması ve bir sonraki aşamada kapitalizmin yeni pazar arayışlarıyla dünyayı küresel bir pazara dönüştürmesi postmodern teorinin arkasındaki toplumsal-ekonomik yapıyı oluşturmaktadır” (Anderson 2002:1-40, Ersoy 2014:184). Krishan Kumar’a göre postmodernitenin ilk anlamı “sonradan gelen şeylerin yeni bir duruma geçişi”, ikinci anlamı ise “modernliğin ölü bedeni üzerinde icra edilen cenaze törenleri ya da cesetin teşhir edilmesi” (2004:87)dir. Postmodern dünya, aynı zamanda endüstri ve kitle kültürü dünyasıdır. Buradan hareketle postmodern dönemdeki üretim şekli Postfordizmin egemenliği altındadır.

Postmodern Türkiye’de 2010-2019 yılları arasında Türkiye’nin ilk sigorta şirketi olan Anadolu Sigorta tarafından oluşturulan bir sosyal sorumluluk projesi olan *Bir Usta Bin Usta*, kaybolmaya yüz tutan 50 geleneksel el sanatını yeniden canlandırarak kurslarda eğitim alan kişilere sertifika vermiş, alınan serfika ile Türkiye İş Bankası’ndan çekilen uygun kredi imkânları ile kursta öğrenilen sanatın sürdürülmesi ve kadın istihdamının sağlanması hedeflenmiştir.

Bu haliyle “postmodernitenin dışlanmış pek çok grup olarak nitelediği kadınlar, etnik ya da diğer azınlıklar, göçmenler- postmodern biçimleri kullanma olanağına sahip olmuş, sanatsal üretimin zemini hatırı sayılır ölçüde genişletilmiştir” (Anderson2016:92).Modernitenin yarattığı büyük sanatçılar ve başyapıtlar devri artık sona ermiş, niteliksel açıdan bir eşitleme dönemi başlamıştır. Bu eşitlemeyi yaparkenAnadolu Sigorta, kurum logosu olan “Kaybetmek Yok”u kullanmış, bu sayede kendi firmasının yanı sıra gelenekli el sanatlarının da reklamını yapmıştır.

*Bir Usta Bin Usta* projesinin 2018 yılı sanatlarından biri olan nazar boncuğu kursuna 5 kursiyer katılmıştır. Proje kapsamında 10 yıl boyunca her sanata en az 15-20 kursiyerin katılmasına karşın, nazar boncuğunda daha az kursiyerin yer almasının nedeni gelenek bölümünde de bahsedildiği gibi bu sanatta çalışma ortamının isli oluşudur. Dolayısıyla ocak karşısında en aşağı 6 saat çalışmak suretiyle cam yapan herkes evine gittiğinde banyo yapmak zorunda kalmıştır. Hafta içi her gün devam eden kurs zamanı düşünüldüğünde bu sayı gerçekten fazladır. Nazar boncuğu yapımı konusunda kursiyerlere çok çeşitli ve fazla miktarda sorular sorulmuştur. Bu yazıda sadece aktarım ve el sanatlarındaki yaşanan sıkıntıları ele almıştır; çünkü postmodernite, hem gelenek hem de modernite üzerine kurulan yeni bir düzendir ve kendinden öncekilerin sahip olduğu sorunlardan daha fazlasına sahiptir.

*Bir Usta Bin Usta* projesinin değerlendirilmesinde en dikkat çekici konulardan biri, nazar boncuğu yapımının kuşaklara ne ölçüde aktarılıp/aktarılmadığıdır. Konuyla ilgili olarak öncelikle ”Geleneksel el sanatları gelecek kuşaklara sizce neden aktarılmalı?” sorusu sorulmuştur. Örneğin kaynak kişilerden biri, “Bunlar bizim kültürümüzü yansıtan el sanatları ve Türkiye’nin olmazsa olmazlarından bir parçası. Aktarılması taraftarıyım; ama ne yazık ki yeni neslin böyle bir kültürü almak gibi bir bakış açısı kesinlikle yok.” ifadesini kullanmıştır. (K2) Kursiyerlerden bir başkasına göre Türk el sanatları ekonomik kazanç kapısı olduğu için aktarılmalıdır. (K3) Konuya ilişkin verilen diğer cevaplar, el sanatlarının “bir kitabı okuyarak yapılabilecek şeyler olmaması” (K4), insana iyi enerji vermesi (K5) ve stres atmaya yaramasıdır. (K6)

Aktarım konusunda sorulan bir diğer soru, “Nazar boncuğu yapımı sanatı sizce günümüzde sürdürülebilir bir sanat mıdır? Bu sanat kapsamında üretilen ürünler nerede nasıl kullanılabilir?” şeklindedir. Kursiyerlerin bu

soruya verdikleri cevaplar olumludur; çünkü bu sanat az kişi yaptığı için sanattır ve sürdürülmelidir; fakat ürünlerin kullanılabilirliği noktasında verilen cevaplar farklılaşmaktadır. Örneğin ilk kaynak kişiye göre nazar boncuğu evin içinde kullanılan her objenin süslenmesinde, (örneğin çanağın içine süs amacıyla bolca nazar boncuğu doldurulması ya da vazunun su ile doldurulup içine renkli boncukların atılması,vb.) takıda ve başka türlü süslemelerde kullanılabilir. (K2) Bir başka kaynak kişiye göre nazar boncuğu bahçe ve ağaç süslemesinde, bir diğer kursiyere göre ise mutfaklarda karoların arasına ve yer döşemelerinde kullanılabilir. (K4)

Bu konudaki son soru “Nazar boncuğu sanatının aktarılmasında sorunlar olduğunu düşünüyor musunuz? Eğer varsa bu sorunlardan ve bu sorunlara nasıl çözüm bulunabileceğinden bahsedebilir misiniz?” şeklindedir. Kaynak kişilerden ilki, ustadan bilgi almak konusunda bir sıkıntı yaşamadığını; ama Türkiye genelinde bu sanatın asla Nazarköy’den dışarı çıkmaması kararını şöyle değerlendirmiştir:

Ocağı ben mesela devir almak istedim, kiraya verecekler, kooperatif başkanı aynen bana şu cümleyi söyledi: Biz bu işin başka yere gitmesini değil, köy halkından birine vereceğiz, ocağı size veremeyiz dedi; ama bizi dışarıdan kabul ettiler bu kursa. (...) Başka yere gitmesin sadece biz bu içten para kazanalım istiyorlar, başkası öğrenmesin sadece buradaki insanlar bu içten para kazansın modundalar. Bütün Türkiye pazarına buradan hemen hemen gidiyor boncuk. İstanbul’a, Kemeraltı’na, Ankara’ya. Ustam cama sanat gözüyle bakıyor, diğerleri sadece para kazanma amaçlı bakıyorlar. Diğer ocak sahipleri ile ustam arasında çatışma olmasının nedeni bu. (K2)

Ortak fikirde olan iki kaynak kişiye göre ise nazar boncuğu sanatının aktarımı noktasında yaşanan en büyük sıkıntı odun ve atık camın çok zor bulunması, bunun da sürdürülebilirlikte sıkıntı yaratmasıdır. Bu nedenle acil olarak bu işe devlet desteği sağlanmalı, sorun giderilmelidir. (K3,K5)

Aynı sorular karşısında Yaşayan İnsan Hazinesi Mahmut Sür’ün de belirttiği birkaç fikir vardır. Bunlardan ilki, üretim için gerekli olan “camsızlık” sorunudur. Atık cam edinerek bu sanatı sürdürülebilir hale getiren usta, hammaddeden yoksun olduğunda sanatı öğretemeyeceğini düşünmektedir:

Cam bulamıyoruz. 2005’lerde cam fabrikalarının üretim esnasında atık camlarını alıyorduk, geri dönüşümlü değildi. Bütün fabrikalar bir ton, iki

ton geri dönüşümlü kırık camları atıyorlardı. Mesela şarap şişesi, soda şişesi, rakı şişesi atılıyor, bunlar benim çıraklık dönemimde 20-30 sene önce bizim fırınlarımız bunu eritiyordu, şimdiki ocaklar bu şişeleri eritmiyor. Neden eritmiyor? Bütün camlar daha berrak ve parlak olsun diye cam fabrikaları anlaşarak camın sertleştirici oranını yükseltmişler, dolayısıyla benim ocağında en yüksek 1200 derecede eriyen cam, 1500 derece ısı istediği için camı eritemiyor, yani ocak LPG istiyor. Bu sefer biz opak karışimli kırık camları aramaya başladık, opak yumuşatıcısı yüksek olan bir camdır. Bunları 2005'te çok rahat buluyorduk, şimdi fabrikalar kendi kırıklarını geri dönüşümde kullandıkları için o bize yarayan camları dahi bulmakta zorlanıyoruz. Ben ocağımı ondan kapattım. (K1)

Mahmut Sür ustaya göre kuşaklararası aktarım sorunu yaşanmasındaki bir başka neden, bu sanata gönül veren gençlerin çıkmamasıdır ya da başka meslekten olup bu mesleği Mahmut Sür ustanın öğrenmeye gelenlerin sebatkâr olmamasıdır. Usta bunu *Bir Usta Bin Usta* projesinde yaşadığı bir deneyimden hareketle şöyle örneklendirmiştir:

Mesela bir tane berber geldi kursiyer, ben dedi makas kullanıyorum, benim için bu oyuncak, üç günde bu işi bitiririm ben dedi. Ben hiç seslenmiyorum tabi. Aldı demiri eline, camı içinden çıkaramayınca ben yarın geleceğim dedi, peki dedim. Bir daha da ses gelmedi arkadaştan, gitti. Makasla bir olmaz bu iş. (K1)

Sorun aslında burada kuşaklararası değişimdir. Yıllar geçtikçe kuşakların geliştirdikleri bakış açısı farklılaşmaktadır. Bunu KevinRobins(2013) şöyle açıklamıştır: “Yeni kuşak, tüketim deneyimini önemli bulur ve bu deneyimin, kişinin kendini ifade etmesi, kimlik ve zevk sorunlarıyla bağlantısını açıklamaya çalışır.” (2013: 184) Kuşaklararası aktarımda yaşanan bir diğer sorun, köydeki çoğunluğun bu sanatı “erkek sanatı” olarak görmesi, hatta köyden kursa katılan iki kadının kocaları tarafından sözlü baskıya maruz kalmalarıdır. Buradan da toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle kadınlar tarafından zanaatın sürdürülemediği ortaya çıkmaktadır.

Volkan Duman ustaya göre sanatta yaşanan bir başka sorun, fikirlerin çalınmasıdır. Bu noktada telif hakları halk sanatları için de gerekli olmalıdır.

Mahmut ustaya ben bir günnazar ağacı yapmak istiyordum dedim, ama doğal bir ağaç olsun istiyordum. Öyle bir şeyi hayal kurdum; ama çok farklı yöne gitti. Bana ağaç lazım, gerçek bir ağaç lazım, ben bunları saksımın içerisine koyacağım, üzerine denazar boncukları koyup o şekilde satışını

yapmak istiyorum dedim ustama. Ben sana istediğin ağacı ayarlarım dedi ve bodur bir ağaç getirdi. Ben bunu burada budadım güzelce, temizliğini yaptım, saksınıniçerisine diktik, üzerine komple nazar boncuğuyla süsledik. İlk nazar ağacını o şekilde yapmıştık. Hatta o ilk nazar ağacını bir arkadaşşıma hediye ettim. Daha sonra yaptım, kendi tezgâhım vardı, tezgâhıma getirdim, çok güzel paralara satışı yapmıştım o zaman. Bana güldüler, (köy halkı) dalla-budakla mı uğraşıyorsun artık dediler. Baktılar satışı çok güzel, baktılar kârlı bir iş, busefer benimkinin aynısını yapmaya kalktılar. Tabii ben kırıldım. Bir daha da yapmadım. (K7)

Tüm bu açıklamalardan anlaşılmaktadır ki, günümüz Türkiye’inde cam nazar boncuğunun özüne bağlı kalınarak yapılamamasının nedenleri çok çeşitlidir. Gerek hammaddenin azlığı, gerek yeni kuşağın ilgisizliği ve sebatkâr olmayışı, gerekse de el sanatlarına maddi anlamda desteğin (Ustaların sigortadan yoksun oluşları) sağlanamayışı, hem el sanatına ilginin gittikçe azalmasına hem de gözden düşmesine neden olmaktadır. Mahmut Sür usta tüm bu nedenlere bağlı olarak “Cam gururlu bir maden, düştüğü zaman kırılıyor.” sözlerini söylemiş ve tıpkı Henry Glassie’nin Ahmet Gedikli usta örneğinde göstermeye çalıştığı gibi hayatlarını bu sanata adayan kişiler için bu ilgisizliğin kırıcı olduğunu anlatmak istemiştir. “Camın kırgınlığı”nı gidermenin en acil ve kolay yolu devletin bu topraklarda doğan motifleri başka ülkelere götürülmesini engellemesi ve telif yasasından cam nazar boncuğu ustalarının da faydalanmasının önünün açılmasıdır.

Proje kapsamında bu tarz sorunlar yaşanırken, günümüz postmodern yaşantısında nazar boncuğu desen olarak pek çok tasarıma ilham kaynağı olmaktadır. Bir pırlanta firması olan Cetaş’ın nazar boncuklu yüksek fiyatlı mücevher tasarımları buna bir örnektir. **(Fotoğraf12)** Benzer bir durum yine bir mücevher firması olan Altın Çizgi firmasının bilezik tasarımlarında da görmek mümkündür.

İnsanlığın ve kültürün yeni dönemi olan postmodernitede halk kültürü unsurları nesilden nesile aktarılmaktan ziyade, pazarlanabilen metalara dönüşür. Bu noktada ünlü oyuncu Serenay Sarıkaya’nın taktığı küçük boy zar motifli mavi renkli nazar boncuklarından oluşankolye, **(Fotoğraf13)** bir sosyal medya platformu olan Instagram’da tıklanma rekoru kırmış, ertesi günden itibaren nazar boncuklu kolyelerin satışı tavan yapmış, siparişi zor yetiştiren cam nazar boncuğu üreticileri için bir fotoğraf binlerce lirayı simgelemiştir. Ne hazindir ki



gelenek, kitlelerin sevdiği bir ünlü tarafından takıldığına hatırlanmış ve satın alınmıştır.2020 yazı boyunca devam eden bu durum, moda bittiğinde, boyunlardan sökülüp bir kenara fırlatılarak kırgın kaderine terk edilmiştir.

Postmodern düzende metalaşan kültür, aynı zamanda bir yönetim şeklini de sembolize eder. Kültür ekonomisi bunun bir uzantısıdır. Kültür üzerinden para kazanmak söz konusu olduğunda yönetim kültürelleşir, “kültür de yönetimselleşir.” (Özdemir 2012: 43) Kültür ekonomisi, kültüralist yönetim disiplinine bağlıdır ve bu sistem sadece yönetilenleri değil, yönetenleri de yönetir. Bu sayede “Sanat bir tür üretime ve finans aracına, yaratıcılık da bir endüstriye dönüştükçe, ikisi de kültür ekonomisine dâhil olur. Aslında kültür ekonomikleştikçe bütün ekonomi kültürelleşir ve semboller ekonomisine evrilir” (Özdemir 2012: 46). Dolayısıyla marka ve sanat birbirini sürekli besleyen, birbiri içinde geçişkenlik arz eden bir yapıya dönüşür.

Bu çerçeveden bakıldığında “Bacasız Sanayi” (Pekin 2011: 31) olarak da anılan turizmin bir türü olan kültür turizmi, Türkiye’nin kalkınmasında önemli bir rol üstlenmektedir; çünkü Türkiye gerek tarih öncesi dönem, gerek Selçuklu ve Osmanlı dönemleri ve gerekse de somut olmayan kültürel mirasları ile son derece zengin bir ülkedir. Küreselleşen dünya seyahatlerin arttığı, kent turizminin canlandığı, dolayısıyla kentin de pazarlanmasını gerektiren bir düzendir. Bu yeni düzenden gösterilen kaynaklardan biri de el sanatlarıdır. Ne yazık ki Türkiye bu konuda eşsiz bir zenginliğe sahip olmasına rağmen, para yerine çöp bırakan turistler ağırlayan bir ülke konumundadır.

Sürdürülebilir kalkınmanın sağlanması için izlenen yollardan biri de ekoturizmdir. Turizm pazarında, doğaya dayalı turizm olarak tarif edilen ekoturizm, sürdürülebilir kalkınma aracı olarak görülmektedir. Uluslararası Ekoturizm Topluluğu TIES (The International Ecotourism Society) ekoturizmi şöyle tarif etmektedir: "Ekoturizm genellikle küçük gruplar halinde yapılır. Konaklama ve yeme içme türü hizmetler çoğunlukla yerel düzeydeki küçük ve orta ölçekli firmalar tarafından verilir." (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ekoturizm>)

Helin Aslıhan Haznedar, yüksek lisans tez çalışmasında (2016) Nazarköy’ü ekoturizm açısından incelemiş ve kitle turizminin yıpratıcılığına karşı bir alternatif olarak ekoturizmin doğduğunu belirtmiştir. Yazarın tespit ettiği kadarıyla ekoturizmin on sekiz türü vardır. Bunlardan biri de Festivaller ve Şenlikler’dir.(2016: 21-22) Haznedar, Nazarköy’ü ekoturizm kaynakları

açısından zengin olduğunu, bunun en somut örneğinin de köyde her yıl Mayıs ayında yapılan Nazar Boncuğu Festivali olduğunu belirtmiştir. Yazara göre bu festival sayesinde yöre halkı gelir elde etmekte, bu sayede ekoturizm, köyde ekogirişimciliğin de gelişmesine vesile olmaktadır. Hülya Özar'a göre 2012'de Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmiş Mahmut Sür'ün atölyesi bile başlı başına bir turizm destinasyonudur; çünkü diğer cam ocaklarıyla aynı yöntemde çalışmasına rağmen, turistlerin uğrak mekânı oluşunu hem çalışma hem de satış alanına döndürülmüş tasarımına borçludur. (Özar 2019: 71)

## **Sonuç**

Geleneksel Türk el sanatlarından biri olan cam nazar boncuğu yapımının Türkiye'deki merkezi, Nazarköy'dür. Bu özelliğine rağmen üretim, tüketim ve pazarlama noktalarında çeşitli sorunların olduğu ortaya çıkmıştır. Üretim noktasındaki en önemli sıkıntı, hammadde temininde yaşanmaktadır. Ustalardan edinilen bilgiye göre özellikle beyaz renk elde etmek noktasında ciddi sıkıntı vardır. Üretimle ilgili bir başka temel sıkıntı, yeni neslin ilgisizliği nedeniyle ortaya çıkan çiraksızlık sorunudur. Geleneğin temel dayanağı olan usta-çırak ilişkisi postmodern yaşantıda ciddi kan kaybına uğramıştır. Bir başka temel sıkıntı tüketim konusuyla ilgilidir. Mahmut Sür'ün verdiği bilgilere göre bir nazar boncuğu satıcısı, İri Danagöz ve İri Karagöz modellerini Çin'e götürmüş ve sonrasında gerçek cam olmayan maddeden bu boncuklar Türkiye dâhil pek çok yerde satılmaya başlamıştır. Çin malının köyün ticaretine bile girerek el emeğine verilen değeri düşürmesi, nazar boncuğu yapımında önemli bir sıkıntıdır.

El sanatlarının aktarılması için öncelikle koruma altına alınması gerekmektedir. Söz konusu koruma, müzeleme faaliyetinin ötesinde uygulamalı koruma anlayışının geliştirilmesi ile olur. Bu uygulamalı koruma anlayışında gelenek aktarımının olması için malzeme sıkıntısının yaşanmaması ve usta-çırak ilişkisinin devam ettirilmesi gerekmektedir. Usta ve çırakların devlet desteği ile (sigortalı olarak) çalıştığı ortamların yaratılması en hızlı çözülmesi gereken sorundur; çünkü yeni neslin camcılığa ilgisizliğinin bir nedeni de budur. İkinci olarak Nazarköy halkı cam nazar boncuğunu geleneğe uygun bir şekilde üretiminin sürdürülebilir kılınması için bilinçli ve istikrarlı bir politika izlemelidir. Örneğin Çin malları köye sokulmamalı, bunun durdurulması yasa ile kesinleştirilmelidir. Gerek

üreticiler gerekse de satıcılar turizmi canlı tutarak daha fazla paranın köye akmasını sağlamalıdır. Bu noktada belediye ile ortak akıl yürütülmelidir. Sonuç olarak bu yöntemler ile bir koruma sadece cam nazar boncuğunu fiziki olarak korumakla kalmaz aynı zamanda bundan kazanç sağlayan kişilerin ekonomik anlamda da korunmasını sağlar. Bu durum neticesinde Nazarköy'ün kendine has bir kimliği de korunmuş olur.

*Bir Usta Bin Usta* projesi, UNESCO tarafından Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmiş Mahmut Sür'ün ustalığı ile köyde üç ay boyunca beş kursiyere eğitim verilmesini sağlamış, sanatın sorunlarının aşılması için bir can suyu olmaya çalışmış, ancak beklenen düzeyde bir geri dönüş alınamamıştır. Mahmut Sür'den öğrenildiği kadarıyla köyde *Bir Usta Bin Usta* projesi için inşa edilen atölye kafeye çevrileceği günü beklemektedir. Bu kararlar bir kez daha anlaşılmaktadır ki tüm dünyada olduğu gibi postmodern Türkiye de üretimden ziyade tüketimi tercih etmekte, uzun vadeli kalıcı çözümler yerine kısa vadeli çözümlerle günü kurtarmakta, *Bir Usta Bin Usta* projesinin hatırası bile yaşatılmamakta, tüm bunlara dayanamayan nazar boncuğu bir kez daha kırılmaktadır.

## KAYNAKLAR

- AKPINARLI, F. (1987). *Ankara İlinde Nazar ve Nazarlıklar*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- AND, M. (2006). *"Büyü, Canlılık ve Sanat", Elemtere Fiş Anadolu'da Büyü ve İnanışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 6-18.
- ANDERSON, P. (2016). *Postmodernitenin Kökenleri*. İstanbul: İletişim Yayınları. (6. Basım)
- BORATAV, P. N. (1979). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- CALINESCU, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- CRESWELL, J.H. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri –Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- ÇALLI, A. (2017). *Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazar Objeleri*. Basılmamış Yüksek Lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- DENZİN, N. Y.S. Lincoln (2011). *Handbook of Qualitative Reserach*, London: Sage Publications.
- EKİCİ, M., FEDAKAR, P. (2014). Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu. *Milli Folklor*, S. 101. s, 40-50.
- ERGİNER, G. (2006). *"Anadolu'da Batıl İnanmalar ve Büyü", Elemtere Fiş Anadolu'da Büyü ve İnanışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık,50-62.

## ***Gelenek, Modernite ve Postmodernite Bağlamında Nazar Boncuğu Yapımı ve Nazarköy***

---

- ERSOY, R. (2014). Modernizm-Postmodernizm Bağlamında Geleneksel Tıp Uygulamalarının Güncelliği Üzerine Bir Değerlendirme. *Milli Folklor*,S, 101, s.182-192.
- GLASSIE, H. (2002). *Turkish Traditional Art Today*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAZNEDAR, H.A. (2016). *Ekoturizm ve Ekogirişimcilik Potansiyelinin Ortaya Konmasına Yönelik Bir Araştırma: Nazarköy Örneği*. İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. (Basılmamış Yüksek Lisans tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zehra Nuray Nişancı)
- KUMAR, K. (2004). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- NEUMAN, W. L. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I ve II*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- ÖZAR, H. (2019) *İzmir Yöresinde Geleneksel Boncuk Üretimi ve Koruma Önerileri*, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr.Ayşegül KOYUNCU OKCA)
- ÖZDEMİR, N. (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık.
- PATTON, M. Q. (2018). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Teknikleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- PEKİN, F. (2001). *Çözüm: Kültür Turizmi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ROBINS, K. (2013). *İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SENNETT, R. (2009). *Zanaatkâr*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SHILLS, E. (1981). *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SHINER, L. (2017). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (4. Baskı)

### **Kaynak Kişiler**

İsim, Doğum yılı, Medeni durum, Eğitim.

- KK-1: Mahmut SÜR, 1962, Evli, İlkokul mezunu, Cam ustası, (Cam boncuk yapımı sanatı ustası) (Görüşme tarihleri: Aralık 2018, 26-27 Eylül 2020)
- KK-2: Aysun BODUR, 1969, Evli, Lise mezunu, Yönetici asistanlığından emekli, (Cam boncuk yapımı kursiyeri)(Görüşme tarihi: Aralık 2018)
- KK-3: Esmâ ÖZŞAHİN, 1980, Evli, Lise mezunu, esnaf, (Cam boncuk yapımı kursiyeri)(Görüşme tarihi: Aralık 2018)
- KK-4: Zennure ŞAHİN, 1973, Evli, İlkokul mezunu, Takı tasarımcısı, (Cam boncuk yapımı kursiyeri)(Görüşme tarihi: Aralık 2018)
- KK-5: Zerrin Arzu DURU MERMERCİOğLU, 1971, Evli, Üniversite mezunu, Türkiye İş Bankası'ndan emekli, (Cam boncuk yapımı kursiyeri)(Görüşme tarihi: Aralık 2018)
- KK-6: Selen SUNTEKİN, 1998, Bekâr, Lise mezunu, çalışmıyor, (Cam boncuk yapımı kursiyeri)(Görüşme tarihi: Aralık 2018)
- KK-7: Volkan DUMAN, 1982, Evli, Lise terk, Cam nazar boncuğu ustası (Görüşme tarihi: 26-27 Eylül 2020)

## Fotoğraflar

Fotoğrafi. Arap Selim usta



Fotoğraf 2. Mahmut Sür usta



Fotoğraf 3.Volkan Duman usta



Fotoğraf 4. Volkan Duman usta tarafından yapılan anahtarlık



Fotoğraf 5. Volkan Duman usta tarafından yapılan dekoratif süs



Fotoğraf 6. Paşabahçe'nin nazar boncuğu tasarımı (Fotoğraf, Ankara'da bir alışveriş merkezi olan ARMADA'da çekilmiştir ve Petek ERSOY İNCİ arşivindedir.)



Fotoğraf 7. Mahmut Sür ustaya ait takı boncukları



Fotoğraf 8. Hasan Duman'ın geliştirdiği Balık motifi





Fotoğraf 9. Hasan Duman ustanın geliştirdiği Nal motifi



Fotoğraf 10. Volkan Duman ustanın geliştirdiği Papatya motifi



Fotoğraf 11. Volkan Duman ustanın geliştirdiği Nar motifi



Fotoğraf 12. Cetaş'a ait nazar boncuklu tasarım. (Görsel, Instagram sayfasından alınmıştır.



Fotoğraf 13. Serenay Sarıkaya'ya ait nazar boncuğu kolye. (Görsel, sanatçının Instagram sayfasından alınmıştır.)



♡ 💬 📌  
👤 ve 75.088 diğer kişi beğendi  
serenayss 🌐

---

Ekinci, E. (2020). Kilim Dokuma Geleneğinin Takı Sanatında Yorumlanması Üzerine Bir Çalışma. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 144 – 158.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 09.11.2020

Kabul / Accepted: 15.11.2020

**Araştırma Makalesi / Research Article**

## KİLİM DOKUMA GELENEĞİNİN TAKI SANATINDA YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Esra EKİNCİ\*

### Öz

Anadolu kültüründe önemli bir yeri olan ve bu geleneği nesilden nesile aktaran dokumalar; günümüze kadar işlevselliğiyle varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmada, dokuma sanatının bir tekniği olan kilim dokumanın geleneksel formunu koruyarak takıya uygulanış biçimine dair bilgiler verilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın sınırları içerisinde kilim dokuma tekniğinin tanımı ve tarihçesi hakkında bilgi verilerek dokuma sanatçılarının geleneksel dokuma teknikleri ile yapmış olduğu takı koleksiyonlarına yer verilmiştir. Bu amaçla yazılı ve sanal kaynaklar taranarak, saha çalışmasıyla inceleme detaylandırılmıştır. Çalışmanın sonunda kilim dokuma tekniğinin geleneksel formu korunarak yapılmış kişisel çalışmalara yer verilmiştir. Bu çalışma dokuma geleneğinin alanındaki birikimlerin tespit ve değerlendirilmesi açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** geleneksel, dokuma, kilim, takı, dokuma takılar.

## A STUDY ON THE INTERPRETATION OF RUG WEAVING TRADITION IN JEWELRY ART

### Abstract

Weavings which have an important place in Anatolian culture and transfer it from generation to generation has survived with its functionality until today. In this study ,it is aimed to give information about application of rug weaving ,which is a technique of weaving art,to jewelry by preserving its traditional form.Within boundaries of the study bu giving

---

\* Öğr. Gör. Mardin Artuklu Üniversitesi Midyat Meslek Yüksek Okulu , Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Bölümü, Mardin- Türkiye, esraekinci@artuklu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2609-7763

---

*information about the definition and history of the rug weaving technique , the jewelry collection made by weaving artists with traditional techniques is included. For this purpose by scanning written and virtual resources ,the study was examined in detail with the field research.At the end of the study,personal works on rug weaving that made by preserving its traditional form were included.This study is important in terms of determining and evaluating the accumulations in the field of weaving tradition.*

**Keywords:** *traditional,weaving,rug,jewelry,weaving jewelry.*

## Giriş

İnsanoğlu tarihsel süreçte yaşadığı coğrafi yapının doğal kaynaklarını kullanarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Coğrafi yapının koşulları, kültürün biçimlenmesine ve geleneklerin oluşmasına etki eden unsurlardandır. Gelenekler, geçmişten alınan birikimlerin yaşanılan dönem şartlarına uygun olarak devam ederek geleceğe aktarımıdır. Bu bağlamda geleneksel el sanatları sürdürülebilir özelliklerini geleneklerinden alırlar. Süreç içinde gelişerek çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, böylelikle ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtarak "geleneksel" niteliklerini kazanırlar (Beğiç, 2017: 19). Toplumsal beğenileri ile işlevselliğin yanı sıra sanat haline getirilen el sanatları aynı zamanda geçmişle kurulan bağın somut araçlarıdır.

Dokuma geleneği farklı birçok sanatın öyküsünde olduğu gibi insanın yaşamsal ve fiziksel ihtiyacını karşılamak için yapılmaya başlanmıştır. Türk kültüründe Pazırık halısı ile literatüre giren dokumacılık, ilk dönemlerden itibaren insan yaşamı üzerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Neolitik taş devrine ait kazılarda karbonlaşmış dokuma parçalarının bulunması, dokumanın geçmişinin çok eskilere dayandığını göstermektedir. 1962'de Çatalhöyük'te yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen bulgular doğrultusunda, M.Ö. 6000'e ait dokuma parçaları bulunmuştur. (Atalayer, 2002: 6). Sonrasında Çayönü'ndeki kazıda tespit edilen geyik boynuzundan yapılmış bir aletin sapı üzerindeki dokuma parçası M.Ö. 7000'e ait olduğu tahmin edilmektedir. 2013'de Çatalhöyük'te bulunan kumaş parçaların araştırılması sonucu M.Ö. 9000 yılına ait olduğu tespit edilmiştir (Uğurlu, 2018: 4). Dokumacılığın başlangıcına dair elde edilen arkeolojik bulgular, Dokumanın geçmişinin insanlık tarihi kadar eski olduğunu göstermektedir.

Anadolu'da, dokuma teknikleri arasında en yaygın kullanılan kilim dokumadır. Kilim terimi, desenlere bağlı kalarak atkı ve çözgü iplik sistemleriyle dokunan bir dokuma türüdür (Uğurlu, 1997 :1009). Dokuma teknikleri, kullanılan araçlara göre üç grupta incelenir. Bunlar çarpana dokumaları, kirkitli dokumalar ve mekikli dokumalardır. Kirkitli dokumalar; düz ve havlı dokumalar diye kendi arasında ayrılırken, mekikli dokumalar ise bezayağı, dimi ve saten örgülerinden meydana gelmektedir (Üner ve Akpınarlı, 2019:135). Göçebe hayatının vazgeçilmezi olan kilimler,

dokuyucunun duygularını, düşüncelerini, yanışlarını, yüreğini yansıtan toplumsal bir değerdir. Kilimler, kullanım alanları ve dokuma teknikleri dışında ayrıca bir sembol olarak da kullanılmıştır (Sağ, 2012: 117).

Geleneksel Türk el sanatları içerisinde geleneksel dokumalar işlevleri nedeniyle önemlidir. Kadim sanatlardan biri olan kilim dokuma geleneği, dokumanın sanatsal yönünü de ön plana çıkarmaktadır. Dokumacılık, yapıldığı bölgenin sosyo kültürel ve sosyo ekonomik şartlara göre biçimlenir. Geleneksel el sanatları örneklerinden olan dokumacılık sanatı Anadolu'nun kendine özgü özellikleriyle ve farklı kültürlerle beslenmektedir (Yeşilbaş, 2011: 112). Ait olduğu bölgelere ve dönemlere göre çeşitlilik gösteren dokuma, ait olduğu kültürü yansımasıyla birlikte o toplumun sanat ve estetik değerinin yanı sıra kültürel yapısını, gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır ( Öngen, 2016: 60). İnsanların örtünme ihtiyacı ile birlikte yaşadığı alanı güzelleştirmeye ve işlevsel hâle getirmeye yönelik oluşturduğu ve zamanla sanatsal değerlere ulaşan dokuma sanatı modanın da etkisiyle hayatımızın birçok alanında kullanılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda dokuma tekniği ile yapılmış giyim-kuşam ve ev donatısı ile birlikte çeşitli takı örneklerine rastlanmaktadır. Dokuma sanatı ile farklı disiplinler arasında gerçekleşen etkileşim dokuma sanatının zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır. Geleneksel dokuma teknikleriyle çağdaş sanat anlayışı içerisinde yapılan tasarımlar yeni bir sanat dilini oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Dokuma sanatının geleneksel sınırların dışına çıkarak diğer disiplinler ile olan etkileşimi, sanatçının deneyselliği ve teknolojinin de sağladığı imkanlarla dünya sanatında yepyeni fikirlerin doğmasına imkan sağlamıştır (Özkan, 2011: 88).

Günümüzde dokuma sanatı ile ilgili çalışma yapan sanatçılar, geleneksel dokuma yöntemlerini yeni tasarım ve yorumlamalarıyla dokuma geleneğini işlevselliğinin yanı sıra sanat ve estetik boyutuna katkıda bulunmaktadır. Bu sanatçılardan akademisyen ve tekstil sanatçısı Prof. Aydın Uğurlu, dokuma ve dokusal yüzeyler üzerine tekstil ihtisası yapmıştır. Geleneksel dokumacılık hakkında yerel araştırmaları ve ve sanatsal uygulamaları olan sanatçı için malzeme, teknik, dokusal yüzey ve renk ön plandadır. Yaptığı araştırmalarında geleneksel kavramlar ve temelleri ile bağlantılar kurmuştur.



**Görsel.1 Landschaft I-II-III, Aydın Uğurlu**

Belkıs Balpınar ise 1986 yılından bu yana geleneksel kilim tekniğiyle Anadolu kilim motiflerini stilize ederek yeni tasarımlar ortaya koymuştur. Dokuma tekniğini kullanarak yeni tasarımlar oluşturan bir başka sanatçı da Filiz Otyam'dır. Sanatçı, çalışmalarında geleneksel dokumalarda kullanılan malzemelerle Anadolu dokumalarında yer alan motif, renk ve görsel dengeyi esas almıştır (Uğurlu, 2018: 117).



**Görsel.2 “Örgü” Belkıs Balpınar      Görsel. 3 “Kybele” Filiz Otyam**



Türkiye’de dokuma resim sanatının öncüsü olan Zeki Faik İzer, ilk olarak kolaj çalışmalarını eşi Sevim İzer ile başlatmıştır. Daha sonra Nice Karnavalı’ndan yola çıktığı “Şenlik” kompozisyonu dokuma resme uygun bir desene dönüştürerek 1982’de 112x170cm boyutlarında uygulanmıştır. Resimlerini dokuma tabloya dönüştüren başka bir sanatçı da Devrim Erbil’dir. Erbi’in çalışmalarından ilki 1975’de Özdemir Altan’ın Cihangir Atölyesi’nde dokunan “Kalkan Ağacı” adlı 180x130cm boyutlarındaki kilim dokumasıdır ( Arslan, 2012: 49).



**Görsel. 4 “Şenlik” Zeki Faik İzer**

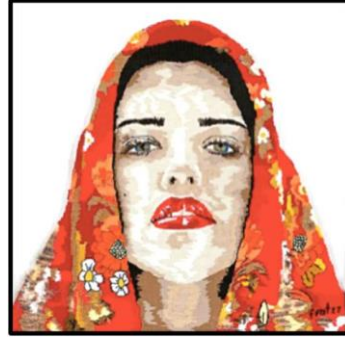


**Görsel. 5 “Kalkan Ağacı” Devrim Erbil**

Ayrıca geleneksel dokuma tekniğini hiç değiştirmeden, zaman içerisinde değişen sosyal ve kültürel yaşamın etkilerini dokumalarına yansıtan Fırat Neziroğlu, ismini dünyaya duyurmuş sanatçılar arasındadır. Sanatçı, çalışmalarında tamamen geleneksel yöntemleri kullanarak hislerini dokumaktadır. Çalışmalarına alışlagelmiş kilimler dokuyarak başlayan sanatçı, zamanla dokumamayı, boşluk bırakmayı ve misinalar üzerinde portreler yapmayı denemiştir. Fırat Neziroğlu, “sınırlarımı çizdiğim tüm değerler, dokuduğum portrelerin gözlerinde saklıdır” ifadesini kullanmıştır (Öngen, 2016: 67 ).



*Görsel.6 “Polyanna”*



*Görsel.7 “Bir Bakire”*

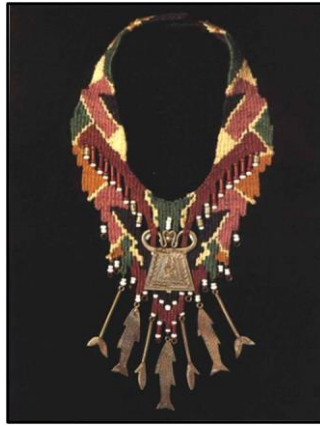
*Fırat Neziroğlu Koleksiyonu*

### **Kilim Dokuma Tekniğinin Takıda Kullanılması**

Takının tarihinin insanoğlunun tarihi ile eşdeğer olduğu bilinmektedir. Paleolitik çağda süslenmenin dışında av bereketi ve kötülüklerden korunma amaçlı yapılan muskalar, ilk takılar olarak kullanılmıştır. Av hayvanlarının diş, tırnak, boynuz, kemik kısımlarının yanı sıra deniz kabukları, inci, mercan, gibi doğal malzemelere çeşitli şekiller verilerek takılar yapılmıştır. Değerli madenlerin çıkarılmasıyla birlikte, değerli ve yarı değerli taşların bulunmasıyla, madenler ve taşlar kuyumculuk sanatında kullanılmaya başlanmıştır (Yalval, 2009: 62). İnsanoğlu, takının ilk kullanımının dışında zamanla bedeni daha güzel ve etkili gösterdiğinin farkına varmışlardır. Bu çerçevede takılar, beden görünümüne estetik değer kazandıran nesnelere ayrıcalıklı bir yer edinmişlerdir. Öte yandan takılar, dini törenlerde, kişisel simge ve mesajlar, statü ve güç göstergesi olarak kullanılmıştır. Sanat alanındaki gelişmeler ve sosyal değişimler, takı tasarımlarında yenilikçi anlayışların ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Günümüz tasarımcılarının üretimleri, farklı sanat dallarındaki etkileşimler, takı kavramının ve işlevlerinin sorgulanmasına neden olmuştur. Bununla birlikte heykel, resim, tekstil vb alanlardaki sanatçıların da takı tasarımları ve üretmeleri takı sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Takıda kullanılan malzemeler, inanç ve kültür dışında ekonomi ile de doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda mücevher dışında farklı malzeme kullanılması yaygınlaşmıştır. Kullanılan farklı malzemeler içerisinde tekstil

malzemeleri, temin edilmesi kolay ve rahatlıkla işlenebilen bir malzeme olduğu için tasarımcılar tarafından sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Tekstil malzemeleri ile yapılan takılara örnek olarak kilim dokuma ile yapılmış birçok takı örneği verilebilir. Dokuma tekniğini takılara ilk kez uygulayan Diane Fitzgerald ve Helen Banes'dir. 1993 yılında ayrıntılı olarak "Beads and Threads: A New Technique for Fiber Jewellery" isimli kitapta dokuma takıyı detaylı bir şekilde anlatmıştır (<https://www.beadmag.info/fiber-jewelry/by-diane-fitzgerald-and-helen-banei.html>). Kitapta yer alan takılardan "Tayland'ın Ruh Kilidi" adlı çalışmada etnik renkler kullanılmıştır. Merkezde kilidi temsil eden metal bir figür yerleştirilmiştir. Saçaklarda metal balık figürleri ve çeşitli boncuklar kullanmıştır. Kitabın yazarlarından Diane Fitzgerald "Mısır Piramitleri" çalışmasında geometrik desenler kullanılarak mısır pramitleri hissi yaratmaya çalışmıştır.



**Görsel. 8 "Taylan'dın Ruh Kilidi" Görsel. 9 "Mısır Piramitleri"**

**Helen Banes koleksiyonu**

Günümüz tekstil tasarımcıları tarafından yapılmış dokuma takı örneklerine rastlamak mümkündür. Bu kapsamda ilgili alanda çalışmalar yapan Yunan asıllı Sofia Paschou ve Ioanna Karakosta ile iletişime geçilerek elde edilen takı örnekleri ve kısa açıklamalarına aşağıda yer verilmiştir. Sofia Paschou, "halk sanatını seven bir ailede büyüdüğüm için el dokumalarına ilgi duymam gayet doğaldı. Tasarımlarımın çoğuna 19. yüzyılın sonunda

Peloponnese’de, Yunanistan’ın güneyinde Attika’da ve orta anakarada üretilen kumaşlar, battaniyeler ve dokuma giysiler ilham veriyor” ifadeleriyle dokuma takılarının tasarım süreci hakkında bilgi vermiştir. anlatmıştır (G1, Kişisel Görüşme, 25.10.2020). Ιωάννα Καρακωστα(İoanna Karakosta), ise, “15 yaşımdan beri profesyonel tekstil sektöründe çalışıyorum. Tekstil tasarımcısı olan babamı takip ettim. Son birkaç yıldır sandıktaki dokumalarla yeni tasarımlar ortaya çıkarıyorum. Çalışmalarımda ülkemizin tarihi ve mitolojisinden ilham alıp insan portrelerini dokuma takı olarak yapıyorum” diyerek dokumaya olan ilgisinin nasıl başladığı hakkında bilgiler vermiştir (G2, Kişisel Görüşme, 1.11.2020).

*Görsel. 10*



*Görsel. 11*



*Görsel. 12*



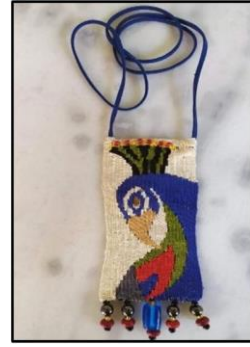
*Sofia Paschou koleksiyonu*



Görsel. 13



Görsel. 14



Görsel. 15

*İoanna Karakosta (İoanna Karakosta) koleksiyonu*

Türkiye’de hem akademisyen hem de sanatçı kimliğiyle, dokuma tekniği ile takı yapan Doç. Naile Rengin Oyman’ın “Dokuma Takılar” adı altında geniş bir koleksiyonu bulunmaktadır. Oyman, tasarımlarını genellikle geleneksel Anadolu kilim motiflerinden esinlenerek yapmıştır.



Görsel.16

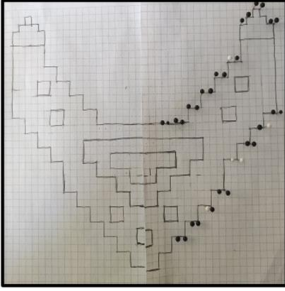


Görsel. 17

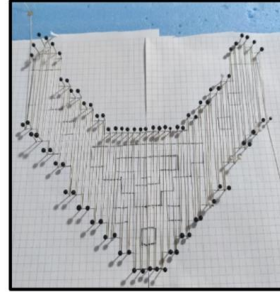
*Doç . Naile Rengin Oyman Koleksiyonu*

### **Kilim Dokuma Tekniği İle Takı Yapım Aşamaları**

Her sanat alanında olduğu gibi dokuma takı yapımında da kullanılan belirli malzemeler vardır. Kilim dokuma takının en önemli özelliği kolay bulunabilir ve kolay taşınabilir malzemeler ile yapılabilmesidir. Kilim dokuma takı yapımında kullanılan malzemeler; tasarıma uygun ipler, deseni sabitlemek için mantar veya köpük pano, deseni oluşturmak için kullanılacak iğne veya ince çivi, makas, desen olarak belirlenir. Yapılacak takıya uygun bir şekilde tasarlanan desen grafik kağıdına çizildikten sonra takıya başlanır. Grafik kağıdı, sert bir köpük üzerine bant ile sabitlenir. İğnelerin tasarımın çözümleri boyunca tasarım şemasına bağlı kalarak karşılıklı dizilimi yapılır. Çizimde işaretlenen noktalara iğneler eğik bir şekilde yerleştirilir. İğnelerin grafik kağıdı üzerinde doğru konumda olmasına dikkat edilmesi gerekir. Çözgü olarak kullanılan iplik ilk olarak başlangıç noktasında bulunan toplu iğneye düğüm atılır. Toplu iğneler bitene kadar karşılıklı olarak çözgü geçirilme işlemi tekrarlanır. Çözgü bitiminde son toplu iğneye düğüm atılarak işlem bitirilir.



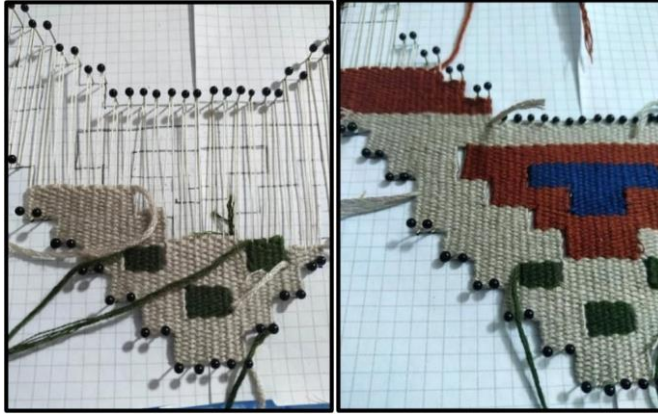
*Görsel.18*



*Görsel.19*

### ***Grafik kağıt üzerine iğnelerin yerleştirilmesi ve çözgünün iğnelere geçirilmesi***

Çözgü ipleri hazırlandıktan sonra kullanılacak motife göre atkı iplerinin renkleri seçilir. Dokumanın başlangıcı atkı iplerinin çözgü ipleri arasından bir alt bir üst geçirilmesiyle başlar. Tarak yardımıyla her sırada atkı ipleri sıkıştırılır. Zeminde sabit duran grafik kağıdına göre renkli atkı ipleri eklenerek dokumaya devam edilir.

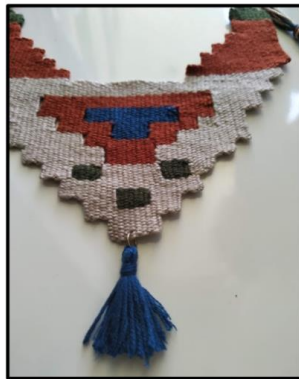


Görsel.20

Görsel.21

**Dokumanın başlangıç aşaması**

Çözgü boyunca tüm yüzey kapanana kadar işlem tekrar edilir. Dokuma işlemi bittikten sonra atkı ipleri ile ilk ve son toplu iğneye düğüm atılır ve toplu iğneler dikkatli bir şekilde köpük üzerinden çıkarılır. Kolyenin boyun kısmını oluşturmak için dokumada kullanılan renklerden kordon yapılıp kolyenin üst uç kısımlarına düğüm ile tutturulur. Takıda kullanılan iplerin rengine uygun püskül hazırlanıp ucuna eklenir. Dokuma yüzeyinde oluşan ipler iğne yardımıyla temizlenir ve çalışma sonlandırılır.



Görsel. 22



Görsel. 23

**Kilim Dokuma Tekniği ile Yapılmış Tasarım Örnekleri**

Geçmişte dokumalarda kullanılan motifler dokumacının sözsüz dili/sessiz iletişimi olarak kullanılmaktaydı. Anadolu’da genç kız ailesine evlenmek istediğini “sandıklı motifi” ile, gelinler kayınvalidelerine söyleyemediklerini “eli belinde motifi” ile, erkek bebek sahibi olmak isteyenler ise insan motifi ile dile getirmek istemişlerdir (Bozkurt, 2020: 703).

Bu çalışmada unutulmaya yüz tutmuş geleneksel sanatlarımızdan dokumanın kilim dokuma tekniği ile günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası olan bakır malzemeler yeniden tasarlanarak çeşitli takı örneklerine yer verilmiştir. Çalışmaya dahil edilen takılar, geleneksel malzeme ve motiflerden ilham alarak günümüz bakış açısı ile tasarlanmıştır.

İlk çalışma olan “Dertlerimiz” adlı takıda geleneksel iplerle yapılmış serbest dokuma parçaları, kıl testere yardımıyla şekillendirilmiş bakır plakalar ile bir araya getirilmiştir. Bakır plakalar kıl testere ile iki farklı boyutta yarım daire şeklinde kesilmiştir. Şekillendirilen bakır plakalar arasına küçük birimler hâlinde dokunmuş dokuma parçaları bir kompozisyon oluşturularak hayalet tel ile birleştirilmiştir. Dokuma parçalarının aralarına kum boncuklar ile süsleme yapılmıştır. Boyun kısmı hazır kolye aparatlarıyla tamamlanmıştır. “Gri Bulutlar” adlı çalışmada kilim tekniğiyle dokunmuş gri dokuma parçası üzerine renkli nakış ipler ile süsleme yapılmıştır. Tığ ile çevresi temizlenen dokuma parçası amorf bir yapıda hazırlanmış bakır parça ile birleştirilmiştir. Boyun kısmı hazır kolye aparatlarıyla tamamlanmıştır.



**Görsel. 24 “Dertlerimiz” isimli dokuma kolye Görsel. 25 “Gri Bulutlar” isimli dokuma kolye**

*Esra Ekinci Koleksiyonu*



Kıl testere ile boyun şeklinde hazırlanan bakır plakalara delikler açılarak kilim dokuma tekniğiyle dokunmuş ve mavinin tonlarından oluşan dikdörtgen dokuma parçası, dikiş tekniğiyle birleştirilmiştir. Zincir içerisine geçirilmiş, dokumaya uygun renklerle hazırlanmış kordon ile boyun kısmı yapılmıştır.



*Görsel. 26 “Mavi Gölge” isimli dokuma kolye*

*Esra Ekinci Koleksiyonu*

## SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, geleneksel Türk dokuma tekniklerinden olan kilim dokuma tekniğinin takı sanatına uygulanmasıyla birlikte, mücevher ve değerli taşlara alternatif olarak bitkisel, hayvansal ve sentetik liflerin yanı sıra gümüş ve altına alternatif olarak ekonomik anlamda daha uygun bir malzeme olan bakır da kullanılarak yeni tasarımlar ortaya çıkarmaktır.

Dokuma takının ana yapısı, havsız kirkitli dokuma tekniklerinden olan kilim dokuma tekniği ile yapılmıştır. Çalışmaya dâhil edilen takı örneklerinde Anadolu'nun geleneksel motifleriyle birlikte etnik kökenli topluluklarda görülen yöresel figürleri esas alınmıştır. Kilim dokuma ile dokunmuş parçalar bakır plakalarla bir araya getirilip özgün dokuma takılar yapılmıştır. Dokuma ile yapılan takılar, çağdaş sanatta gelenekselin korunması adına farkındalık yaratan çalışmalar olma özelliğine sahiptirler. Estetik bir obje olarak kullanılan takılar, alternatif malzemelerle daha cazip ve günlük yaşantıda kolaylıkla kullanılabilir hâle getirilebilmektedir. Bu araştırmada kilim dokuma tekniği kullanılarak dokumanın takı sanatına uyarlanması ile ilgili bir farkındalık oluşturulmak istenmiştir. Bu çalışmada teorik bilgilerin yanı sıra kişisel uygulamalara da yer verilmiştir.

## **KAYNAKLAR**

- ARSLAN, S. (2012). Resmin Dokunması. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 45-57.
- ATALAYER G. (2002). Güneydoğu Anadolu'dan Seçilmiş Dokumalar Üzerine Öneriler Gap Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- BEGİÇ, H. N. (2017). Türk Keçecilik Sanatı . Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- BOZKURT, S . (2020). Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Göstergibilimsel Bir Analiz . Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi , 8 (1) , 697-731 .
- OYMAN, N. R. (2017). Takı Sanatında İğneli Dokumalar. İdil, (6) Sayı 31, 1019-1044.
- ÖNGEN, A.G. (2016). Çağdaş Türk Kirkitli Dokuma Sanatçıları. Akdeniz Sanat Dergisi, (9), Sayı 17.
- ÖZKAN, Ş. (2011). Sanatsal Dokumalarda Geleneksel Dokuma Tekniklerinin Kullanımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SAĞ, M . (2012). Bir Sembol Olarak “Kilim” . Arış Dergisi , (8) , 116-121.
- UĞURLU, A. (1997). Kilim, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul, S.:1009.
- UĞURLU, S. S. (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Fatih Sultan Mehmet Vakıf ÜniversitesiGüzel Sanatlar Enstitüsü.
- ÜNER, İ , AKPINARLI, H . (2019). Geleneksel Tekstillerin Özellikleri Ve Çeşitleri . Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , (34) , 133-145 .
- YALVAL, Ç. (2009). Anadolu'da Takı Sanatı Ve Kuyumculuk, I. Uluslararası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu, Aydın-Karacasu.
- YEŞİLBAŞ, E. (2011). Diyarbakır Karacadağ Kilimlerinin Desen ve Motif Özellikleri. Arış Dergisi , (6) , 112-117.

### **Web Kaynakları**

- URL-1 <https://www.beadimgmag.info/fiber-jewelry/by-diane-fitzgerald-and-helen-banei.html>(erişim tarihi: 20.10.2020)
- URL-2 <http://www.belkisbalpınar.com/> (erişim tarihi: 10.11.2020)

### **Görüşmeciler**

- KK-1 Sofia Paschou, Kişisel Görüşme, 25.10.2020
- KK-2 Ιωάννα Καρακωστα(İoanna Karakosta), Kişisel Görüşme 01.11.2020

---

Soysaldi, A. (2020). Gonen İğne Oyaları ve Oya Pazarı. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 159 – 172.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 15.11.2020*

*Kabul / Accepted: 19.11.2020*

**Araştırma Makalesi / Research Article**

## GÖNEN İĞNE OYALARI VE OYA PAZARI

Aysen SOYSALDI\*

### Öz

*Oya örme teknikli, süs veya süsleme objesidir. İğne oyaları ise ince ve zarif görüntüye sahip olmanın yanında, üçüncü boyuta sahip plastik sanat boyutuna ulaşan örneklerle sahiptir. Türk hayat tarzında, annelerin kızı için hazırladığı sandık çeyizi evlenme geleneğinin önemli bir kısmıdır. İğne oyası maharet gerektiren bir beceri olduğu için hazırlanan çeyiz işlerinde de önemli yer tutar.*

*Balıkesir Gonenli kadınlar ördükleri oyaları her salı günü kurulan oya pazarında satar. Bu pazarın en değerli ve en çok satılan ürünleri de iğne oyasıdır. Oya festivali de yapılan ilçede bir dönem de iğne oyaları yarışmaları düzenlenmiştir. 20. yüzyılda ilçede üretilen ipek iplikle örülen oyalarda günümüzde sentetik iplik kullanılmaktadır. İğne oyaları ile giyim aksesuarları ve ev tekstili ürünleri üretilmektedir. Yörede tarımın yanında önemli geçim kaynağı olan kaplıca turizmi, iğne oyacılığı için de pazarlama imkânı sunmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler;** Örgü, Oya, İğne Oyası, Gonen, Oya Pazarı.

---

\* Prof. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi. Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı, aysen.soysaldi@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0477-3612

---

## GÖNEN NEEDLE LACES AND OYA BAZAR

### **Abstract**

*Oya is an ornament or ornamental object with knitting technique. Needlework oyas has not only a fine and elegant appearance, but also examples of plastic art in the third dimension. In the Turkish lifestyle, the chest dowry prepared by mothers for their daughter is an important part of the marriage tradition. Needlework is requires mastership, it has an important place in dowry work.*

*Women from Balıkesir Gönen sell their needlework at the lace bazaar every Tuesday. The most valuable and best-selling products of this market are needlework oya. Needlework oya competitions were held for a period in that town where oya festival is also held. At the beginning of the 20th century silk threads produced in the town, are used synthetic thread in needlework today. Clothing accessories and home textile products are produced with needle lace. In addition to agriculture, spa tourism, which is an important source of income in the region, also offers marketing opportunities for needlework oya.*

**Keywords;** Kinitting, Oya, Needlework, Gönen, Oya Bazar.

## 1. Giriş

El sanatları kültürün devamlılığını sağlayan, geçmişin izleriyle bu günün değerlerini birleştiren ve yarına ulaştıran zanaat ürünleridir. 21.yüzyılın başında Türk toplumu geleneklerine bağlı hayat tarzını sürdürmekte ve bunun gereklerinden biri olan çeyiz geleneğini de devam ettirmektedir. Türk halk kültüründe kız çeyizi önemli bir yer tutmaktadır. Çeyiz serme âdeti ile sandıkta yer alan bütün işleme, oya, dantel vs. sergilenerek kız ve annenin marifeti davetli, konuk ve komşu kadınlara gösterilmektedir.

Derleme sözlüğünde (TDK, 1977) Oya birçok anlamda kullanılmış; oyalanma, geçce, arta, geride kalan anlamlarının yanında bugünkü anlamını çağrıştıran anlamları da vardır. Oya; 2. Emeğe değmeyen iş anlamıyla, Çanakkale ve Kırklareli’de, oya; 4. Küçük mendil anlamında Gaziantep’te, uya; 1. Oya olarak Rize ağzında tespit edilmiştir. Oyu; halı ve seccade üzerindeki işleme anlamı verilerek, Konya çevresinde tespit edilmiş terimlerdir. Halı ve seccade üzerindeki “oyu” işleme, aynı zamanda süsleme, süs yani motif demektir. Ayrıca Divanü Lügat-ıt Türk’ de “oy at; yağız at” olarak geçmektedir (Çeviri: Atalay, 1992: 49). Derleme Sözlüğü’nde Yağız kelimesinin bir anlamı “güzel” Karaman-Ermenek’te tespit edilmiştir (1982: cilt:12).

Çankırı köylerinde yapılan araştırmada motif topluluklarına “oy”, “top” gibi isimler verildiği tespit edilmiştir. Zemini 3’e ayrılan bir grup kilimdeki aynı motif, farklı renkli kare düzenlemelerin ortasında “oy” adı verilen büyük bir baklava motifinin yer aldığı anlatılmıştır (Ortaç, 2010: 143-146). Bu kilimlerdeki oy ile Konya’daki oyu aynı kelimedir. Oy-oyu kelimeleri oya terimindeki süs/nakış-nağış/yağış batı dilindeki motif anlamındadır.

“Oy, oya, uya, oyu” kelimeleri aynı kökten gelen, ağız farkı olan sözlerdir ve dolayısıyla oya Türkçe bir kelimedir.

Oya yabancı dillerde tam karşılığı olmayan maddi kültür ürünüdür. Türk dilinde bir kıza güzelliğin ve zarafetin simgesi olarak “Oya” adı verilir veya güzelliğin ifadesi için “oya gibi” benzetmesi yapılır. Avrupa dillerinde lace adı verilen dantel örgüler, iki boyutlu yüzey oluşturan tığ, şiş ve iğne ile

yapılan düğümsüz ilmekli örgülerdir. Dolayısıyla “lace” terimi “oya”nın değil “dantel”in karşılığıdır. İğne oyası ise düğümlü ilmekle, ince sık örme tekniği ile tek başına takı veya aksesuar olan ve giyimi ve eşyayı süsleyen bir zanaatın sanata dönüşen örnekleriyle dantelden çok ileridir.



**Fotoğraf 1.** Taç oyası, Bolu-Göynük, Özel koleksiyon (Soysaldı Arşivi).

Türk iğne oyaları iki ve üç boyutlu stilize motifleriyle dünyada eşsiz bir zarafete sahiptir. Üç boyutlu oyalarda Türk kadınlarının ince zevkinin tezahürü olarak tabiattaki çiçeklerin envai çeşidinin adeta kopyasıdır. Bu oyalarda çift iğne de denilen sık düğüm örgülü, dalı, yaprağı, çiçeği, tomurcuğu hatta meyvesi olan iğne oyalarıdır. Genellikle ipek üretimi yapılan yörelerde ipek iplikle örülüp, örgü içinde yürütülen at kılı ile üç boyutlu şekillendirilip, plastik değer kazandırılır. İğne oyası örnekleri çevre, mevlit-namaz başörtülerini, ipek şifonla yapılan bebek yüz örtüsü kenarlarını, para, saat veya mühür keselerini, sözü kesilen kızların ipekli söz mendili kenarlarını veya Yörük kadınının göynek yakasını süslemekte ve Türkiye'nin hemen her ilinde bulunmaktadır.



**Fotoğraf 2.** Oyalı para kesesi, kadın göynek yakalığı ve yazma oyası, Burdur Müzesi (Soysaldı 2013).

İğne oyaları sandık çeyizinin en zarif ve sanatlı işleri olmakla birlikte damat ailesine verilen hediyelerin en değerlileridir. İğne oyaları teknik ve kullanım alanı bakımından iki grupta ele alınabilir. Birinci grup iğne oyaları üç boyutlu, tabiatı kopya eden, ince, katmerli ve çok renkli detaylardan meydana gelmektedir. Oyalar Batı Anadolu giyim-kuşam kültürünün vazgeçilmez ve en belirgin unsurudur. Gelin tacı ve kadın fes oyaları<sup>1</sup>, göynek yakalığı<sup>2</sup>, Zeybek/efe başlığı ve yazma oyaları süsleme ve süslenme elemanı olarak kullanan kişinin statüsünü ve medeni halini ifade eden sembolik anlamlar taşıyan birer takıdır. El sanatlarının ve Türk etnografyasının zirve yapan üstün örnekleri olan bu oyalarda birçok müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır (Fotoğraf 1, 2).

İkinci grup iğne oyaları ise iki boyutludur. Bu oyalarda dantel gibi yüzey oluşturmakta veya yüzey süslemektedir. Ev tekstili olan masa, sehpa ve dolap örtüleri tamamen oyadan meydana gelmekte, yatak takımları ve bazı örtülerin

<sup>1</sup> Ankara Nallıhan, Bolu Göynük ilçelerinde tarafımızca tespit edilen gelin tacı oyaları genellikle yapraklı, çiçekli ve tomurcuklu gül dalı şeklindedir. 20.yüzyıl sonuna kadar yapılmaya ve kullanılmaya devam etmiştir. Gelin başı süslemede kullanılmıştır. Evlenen kadın bu taç oyasını fesinin üzerine dikerek yeni gelirken ve daha sonra da önemli zamanlarda kullanmaya devam ettiği Göynük'deki aile fotoğraflarından anlaşılmaktadır.

<sup>2</sup> Akdeniz ve Batı Anadolu'da çeyizde gelin ve damat için yakası açılmamış göynek dikilmiş olarak hazırlanır. Göyneklerin kol uçlarına ince iğne oyası ile kenar temizleme yapılır. Özellikle gelin göyneklerinin yakası dualarla evleneceği zaman gelin kıyafeti için açılır ve yine ince oya ile temizlenir. Bu yeterli bir süsleme değildir, ek olarak gelin olurken, evlendikten sonra da lohusalık, düğün, bayram ve yabancı giyimde üçetkiler için takılan işlemeli ve oyalı yakalık/bağırıklar hazırlanır. Yakalıkların yaka açıklığı kenarları 4-5 cm. genişlikte işleme ve iğne oyaları ile süslenir. Burdur'da fotoğraf 2.de olduğu gibi iki sıra oyalı yakalıklar tespit edilmiştir.

ara ve kenar süsleme elemanı olarak inanılmaz büyüklükte ve incelikte eserler üretilmektedir. Bu ürünlerin yanında hanımların başlarını süsleyen mevlit ve namaz örtülerinin kenarlarında vazgeçilmez süsleme unsurudur. İki boyutlu Türk oyalarının ilmekleri düğümlüdür. Oyaların desenleri bu düğümlerle biçimlendirilir. Böylece meydana getirilen oya yüzeylerde kolasız net görüntü ve kolay kullanım sağlanır.

## **2. Balıkesir-Gönen’de İğne Oyacılığı ve İpekçilik**

Yörede sandık çeyizi içinde en önemli kısmı oyali ürünler oluşturur. Bunlar yatak takımından masa örtüsüne dekoratif ev tekstilinin yanında yazmadan mevlit örtüsüne kadın giyim ve süslenmesinde kullanılır. Kadınlar ve genç kızlar oya örmeyi annelerinden öğrenerek durmaksızın üretim yapmaktadır. Böylece kadınlar aile bütçesine katkı sağlamakta ve kocasından bağımsız bir gelir ve harcama kaynağı oluşturabilmektedir.

Gönen Türkiye’de iğne oyacılığı ile hatırlanan birkaç merkezden biridir. İlçe bölgenin kaplıca merkezi olduğundan sağlık turizmi de yapılmaktadır. Kaplıca için gelenler yöreye has hediyelik eşya olarak mutlaka iğne oyası almaktadır. Gönen pazarının bir bölümü oya pazarı olarak, kadınların ürettiği oyaları aracısız tüketiciye satabildiği yerdir (Fotoğraf 4, 5,6).

Yörede her hafta salı günü sabah erkenden kurulan, dualarla açılan ve öğleyin dağılan oya pazarında satılan ürünlerin çoğunluğu iğne oyasıdır. Kadınlar oya yaparak kocalarının eline bakmadan harçlıklarını kazandıklarını, hatta bazen kocalarına harçlık verdiklerini de dile getiren olmuştur. Gönen de oya ile ilgili maniler de düzülmüştür;

Boynumdaki altını

Zincir ile takarım

Yârin yavu diyorlar

Oya yapar bakarım.

Oya Pazarı’nın nasıl oluştuğunu, ortaya çıktığını kimse bilmiyor. Rivayet şöyle: 1960’lı yıllarda roman kadınları evlerden topladıkları oyaları salı günleri açılan

Gönen Pazarı’nda satmaya başlamışlar. Kaplıcalara gelenlerde bu oyalara müşteri olmuş. İş büyüyünce, Gönenli hanımlar yaptıkları işleri



roman bohçacılar vermeyip pazarda kendileri satmaya başlamışlar. Önceleri korka korka pazara çıkan kadınlar, daha sonraları korkularını yenip pazara el koymuşlar (Milliyet 2004).

“Gönen ilçesinin en önemli ve tek pazarı olma özelliğine sahip olan bu pazar, çevre köy ve ilçelerde yaşayan halk tarafından oldukça talep görmektedir. Bu nedenle pazarın etki sahası oldukça geniştir. Kendine ayrılmış, özel, üstü kapalı ve ürünlerin belli bir düzende sergilendiği Gönen Oya Pazarı’nda ortalama 250-300 tezgâh bulunmaktadır.” “Oya pazarı hakkında daha önceden bilgi sahibi olanlar, pazara erken saatte gelmeyi ve böylece en güzel oyaları seçilmeden satın almayı hedeflerler. Oya pazarının alıcıları ise daha çok çevre il ve ilçelerden, özellikle İstanbul’dan gelen, kadınlar ve toptancılar oluşturmaktadır. Yazın, turizm Şirketlerinin turları ile pazara gelenlerin çoğunun da yerli ve yabancı kadın turist alıcılar olduğu tespit edilmiştir.” (Sarıtaş, 2016: 3).

Oyaların fiyatını zorluk derecesi ve düğüm sıklığının etkilediği, pahalı olan örneklerin başında çarkıfelek, çilek, erik çiçeği, gelintacı ve lâle motiflerinin bulunduğu oyalar olduğu tespit edilmiştir. Bir hanım ayda namaz başörtüsünden 2 adet, yazmadan 4 adet, havlu kenarından 4 adet sattığını ve büyük ürünlerin az satıldığını söylemiştir.

Balıkesir ili-Gönen ilçesi iğne oyaları bilimsel çalışmalara da konu olmuştur. “Batı Anadolu İğne Oyaları” konulu Doktora Tezinde 13 adet Gönen iğne oyasına yer verilmiştir (ÖNGE, 1996). 2008 yılında “Balıkesir İli Gönen İlçesi İğne Oyaları ve Halk Eğitimi Merkezinin İğne Oyacılığına Katkısı” konulu Yüksek Lisans (Master) tezi yapılmıştır (Yaren. 2008).

Yörede yapılan bilimsel çalışmalar ve halk eğitim kayıtlarına göre 1970’li yıllara kadar ipek böceği yetiştirildiği ve oyalarda ipek ipliğin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Gönen merkezinde yer alan çok güzel ağaçları olan ve dinlendirici bir park ve bu parkta tarihi koza binası ”Kozaklık” adıyla bilinmektedir.

“İpekçilik, Gönen’de çok eskiden beri süregelen bir sanat halindedir. Bu nedenle dutluk dikimi ve yetiştirilmesine büyük önem verilmektedir. Üretilen ipeğin büyük kısmı Bursa’ya gönderilmektedir. 1930’lardan sonra kazada meyve bahçeciliğinin önem kazanması üzerine dutluklar kesilerek yerlerine meyve ağaçları dikilmiştir. 1892 yılında Gönen’de 2.500 kileden

fazla ipek kozası elde edilmektedir ki bu üç tonu aşkın bir miktardır. 1904 yılında Gönen'deki ipek üretimine ait bilgiler şöyledir: Dutluk dönümü: 1.604, bir dönümden alınan yaprak: 1.000 kg, açılan kutu: 2.663, bir kutudan alınan miktar: 46 kg, elde edilen yaş koza: 124.270 kg.” (Küveli, 2000: 243-244).

Merkezi Bursa'da olan Kozabirlik Kooperatifi, 1944 yılında Gönen'de bir kozaklık inşa etmiş. Kozalık üç dönüm bahçe içinde üç katlı, kâgir muhteşem bir binadır. En üst katı oya kooperatifinin idare merkezi, ikinci katı oya ve bindallı müzesi, giriş katı ve bahçesi ise oya satış yeri olarak kullanılabilir (milliyet 2004). Bu öneriye can-ı gönülden katılmamak mümkün mü? 2008'de jüri üyesi olarak davet edildiğimiz “Oya Festivali”ndeki İğne oyası yarışmasında Belediye Kültür Müdürüne bizzat ifade etmiştim (Fotoğraf3).



**Fotoğraf 3.** Kozalık binası ve koza balyaları ile bekleyenler.



**Fotoğraf 4.** Oya pazarında Göynüklü kadınlar ve iğne oyası ürünleri.



**Fotoğraf 5.** Göynüklü kadınların oya pazarında iğne oyaları satış sergisi.



**Fotoğraf 6.** Oya pazarında iğne oyaları.

### **3. Gönen Oya Festivali ve İğne Oyası Yarışmaları**

Gönen’de bir dönem Halk Eğitim Merkezi ve Gönen Belediyesi işbirliğinde “İğne Oyası Yarışmaları” düzenlenmiştir. 1994 yılında başlayan oya yarışması nadiren ara verilmekle birlikte, 2008 yılına kadar sürdürülmüştür. İğne oyası yarışmaları; 1. Başörtüsü (Yazma ve mevlit başörtüsü), 2. oda takımı (Masa, sehpa örtüsü) ve 3. El çabukluğu olarak üç kategoride yapılmaktayken, 2008’de 3. kategori olarak “Yeni Tasarımlar” konu alınmıştır. Jüri üyeliği yaptığımız bu yarışmadaki yeni tasarımlar ufuk açıcı olmuş, birçok yeni tasarım takı ve giyim aksesuarları oya ile yapılmış ve hala yapılmaktadır. Artık yapılmayan bu yarışmaların sürdürülmesi yöredeki oya kalitesinin korunması, yükseltilmesi ve yörenin iğne oyalarını duyurmak, yurt içi ve dışında tanıtmak açısından oldukça önemlidir.



**Fotoğraf 7.** Yarışmada dereceye giren mevlit başörtüsü oyaları; cilveli ve üçlü kiraz.



**Fotoğraf 8.** 2008 yılı oya yarışmasında birincilik alan iğne oyası masa örtüsü detayı.

Gönen’de üç boyutlu iğne oyalарının günlük başörtüleri olan yazmalarda ve Şifon kenarlarında bebek yüz örtüsü olarak da kullanıldığı ifade edilmiştir. İki boyutlu iğne oyalарının ise mevlit ve namaz başörtüsü

(Fotoğraf 7), masa örtüsü (Fotoğraf 8), tepsi örtüsü, sehpa örtüsü(Fotoğraf 9), havlu kenarı oyası üretilmektedir. Meraklısına yatak takımları ara danteli ve kenar oyaları üretilmektedir. 2008 de yöredeki çalışmada çarşıda iğne oyası satılan bir mağazada mısır pamuğundan merserize iplikle üretilen bir yatak oyası inanılmaz emek işi olarak hayranlıkla izlediğimi hatırlıyorum. Mağaza sahibi beyefendi 60 civarında idi ve bizim zamanımızda kızların çeyizinde mutlaka yatak takımı iğne oyası bulurdu diye eklemiştir. Fiskos denilen masa örtüleri yuvarlak, tepsi ve sehpa örtüleri oval, dikdörtgen veya kare formudur. Mevrit başörtülerinin üç kenarı geniş bant halinde oyalarla süslenmektedir. Günümüzde iğne oyası yapımında kolay ulaşılabilen ve ucuz bir malzeme olan sentetik ipliğin önemli oranda kullanıldığı, ayrıca yapay ipek ibrişim, pamuklu merserize dantel ipliği, süsleyici ek malzeme olarak da boncuk kullanılmaktadır (Yaren, 2011:213-219).

Yörede tespit edilen iğne oyası yapımında zürefa, zikir, bacak ve dut ilmekleri çok yaygın uygulanmaktadır. Üç boyutlu oyalarda ana motiflerinde kök, dal, dut, ara motiflerde pombucuk, yahudi, maydanoz ilmeklerinin yanında ara motifler fisil ve köprü ile tamamlanmaktadır.

İki boyutlu oyalarda ise dut, çark, göbek, köprü tekniği ile motiflerin damar vb. ek süslemelerinde çoğunlukla iplik geçirme tekniği uygulanmaktadır.



**Fotoğraf 9.** 2008 yılı oya yarışmasında dereceye giren karanfil örnekli sehpa örtüsü.

Üç boyutlu oya motifleri çoğunluğunda bitkilerden esinlenme olduğundan, motife uygun renklerin verilmesi sonucu iğne oyalara yeşil ve çiçek renkleri, iki boyutlu oyalarda ise beyaz renk hâkimdir.

Oyalarda bitkisel, hayvansal, nesneli, figürlü, sembolik ve geometrik motifler kullanılmıştır. Gönen Halk Eğitim Merkezinin Yaptığı Araştırmalara Göre kendi yetiştirdikleri koza ipeğinden yapılan yaklaşık 180 yıl öncesine dayanan oya örnekleri şöyledir; Yirik Müdür, Demirhindi, Horoz İbiği, Aslan Ağzı, Zeran Kadeh, Dut, Kiraz, İlik Oya, Şimşir. 80-60 Yıl öncesi, çember(yazma) Oyası örnekleri; Çark Oya, Büyük Oya, Dut Oya, Gelin Tacı, İbrikli Kollu Karanfil, Kabak Çiçeği, Üçlü Kiraz, Menekşe, Kelebek, Gül Göbek, Tepeli Oya, Erik Çiçeği, Beşli Kiraz, Yıldız Oya, Beş Parmak Oya, Payton, Pırpır, Bacak Oya, Sepette Gül, Cilveli Pırpır, Saray Süpürgesi, Paket Taşı, Mecnun Oya, Kırılgaç Oya, Avare, Kasımpatı, Bülbül Tükürüğü olarak tespit edilmiştir. Günümüzde bu örneklerin birçoğu hala üretilmektedir.



**Fotoğraf 10.** Çift iğneli yıldız örneği ve menekşeli süslü badem oya detayları.

Sonuç olarak; Gönen’de iğne oyacılığı kadın nüfusun geçim kaynağı ve vazgeçilmez uğraşısıdır. Özellikle iki boyutlu iğne oyası örnekleri yöreye has, orijinal ürünlerdir. Ev tekstiline yönelik masa, sehpa örtüleri olağanüstü inceliğe ve büyük boyutlara sahiptir.

Gönende iğne oyacılığının gelişmesi için; artık üretimi yapılmayan koza ipeği üretiminin yeniden yapılması gereklidir. Bu sayede ünlü Gönen ipek oyaları yine koza ipeği ile üretilerek lüks tüketime sunulabilir. Tanıtımına önem verilmesi halinde dünyaya ihraç edilen dekoratif eşyalar haline geleceği düşünülmektedir. Yöredeki “Tarihi Koza Binası/Kozalık” kaplıcaya gelen yerli ve yabancı turistler için etnografya ve yaşayan oya müzesine dönüştürülmeli, oya satış merkezi olmalıdır. Halk Eğitim Merkezi ve Belediye işbirliğinde yapılan iğne oyası yarışmasının sürdürülmesi, konu ile ilgili projeler geliştirilmesi ve uygulanması gerekmektedir. Ayrıca bu nadide sanat ürünü, el emeği, göz nuru oyaları üretenlere emeğinin karşılığını verebilmek için iğne oyası kooperatifinin kurulması çok önemlidir.

### KAYNAKLAR

- DERLEME SÖZLÜĞÜ, (1977). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Cilt: 9; Aynı eser, (1982) cilt: 12, Ankara.
- KÜPELİ, Özer, (2000). “1882-1922 Yılları Arasında Gönen Kazası”, *Tarih İncelemeleri Dergisi* XV, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. ISSN 0257-4152, Bornova-İzmir, s: 231-256. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/58461>
- SARITAŞ, Süheyla, (2016). “Sosyo-Ekonomik Ve Kültürel Açından Gönen Oyaları ve Kadınları,” <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/SuheylaSaritasGonenOyalariveKadınları.pdf>
- ORTAÇ, Serpil, (2010). “Çankırı Kızılırmak İlçesi Kuzeykışla ve Güneykışla Köyü Kilim Dokumaları”, *Millî Folklor*, Yıl 22, Sayı 86, <https://www.millifolklor.com/>
- ÖNGE, Ergül, (1996). *Batı Anadolu İğne Oyaları*. Cilt-I, II. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- YAREN (Vanlı) Ayla, (2008). *Balıkesir İli Gönen İlçesi İğne Oyaları ve Halk Eğitimi Merkezinin İğne Oyacılığına Katkısı*, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- YAREN Ayla, (2011). *Balıkesir İli Gönen İlçesi İğne Oyaları*, III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 30- 31 Mayıs, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya.
- URL-1 MİLLİYET, (2004) [/www.milliyet.com.tr/en/kozaklik-oya-muzesi-olmalı](http://www.milliyet.com.tr/en/kozaklik-oya-muzesi-olmalı)



---

Söylemezoğlu, F. & Karakülah, H. K. (2020). Geçmişten Günümüze Gaziantep Aba Dokumacılığı. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 173 – 189.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 22.11.2020*

*Kabul / Accepted: 23.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GAZİANTEP ABA DOKUMACILIĞI

Feryal SÖYLEMEZOĞLU\* & Hafsa KURT KARAKÜLAH\*\*

### Öz

*Tarihi ipek yolu üzerinde bulunan Gaziantep, özel coğrafi konumu nedeniyle asırlar boyunca kültür, sanat ve ticaret merkezi olma özelliğini taşımıştır. Gaziantep'in gelişen ve büyüyen sanayisinde hiç şüphesiz Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına kadar devam eden geleneksel el sanatlarımızın da katkısı büyük olmuştur.*

*Gaziantep el sanatları içerisinde yer alan aba dokumacılığının yeterince tanıtılmaması, yeni kullanım alanlarının oluşturulmaması, maddi yetersizlikler ve mesleğisürdüremeyeçalışanustalarınimkansızlıklarınıönemlisorunlardandır.Bu sorunların giderilmesine çalışmak ve aba dokumacılığının sürdürülebilirliğini sağlayarak yeni kuşaklara aktarmak gelenek ve göreneklerin yaşatılması açısından büyük önem taşımaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** *Aba dokumacılığı, Gaziantep, El sanatları*

---

\* Dr. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, fsoylemezoglu@ankara.edu.trOrcid:0000-0001-9874-4443

\*\* Öğretmen

---

## GAZİANTEP ABA WEAVING FROM PAST TO PRESENT

### **Abstract**

*Gaziantep, as it is on the historic Silk Road, has held the distinction of being a center of culture, art and trade for centuries due to its geographical location. It is certain that traditional Turkish handicrafts which had continued until the early years of the Turkish Republic has had a great contribution to the developing and growing industry in Gaziantep. Not promoting aba weavings, which are among the Gaziantep handicrafts enough, not creating new areas of use for them, financial difficulties and the lack of opportunities for master artisans who are trying to keep this profession alive are among the most important problems. Making an effort to solve these problems and ensuring the sustainability of aba weavings for future generations are very important to keep customs and traditions alive.*

**Keywords:** *Aba weaving, Gaziantep, Handicrafts.*

## 1. Giriş

Gaziantep tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, çok çeşitli ve zengin el sanatlarının önemli merkezlerinden biridir.

Anadolu'nun Asya'yı, Avrupa'yı ve Afrika'yı birbirine bağlayan önemli bir geçit ve köprübaşı noktasında bulunması, deniz ticaretinin henüz gelişmediği devirlerde ona dünyada eşsiz bir coğrafi konum kazandırmıştı.

Uzak Doğu'dan, Güneydoğu Asya'dan, Asya içlerinden, Çin'den, Japonya'dan, Hindistan ve Habeşistan'dan gelen büyük ticaret yolları, Hazar Denizi ve Basra Körfezi kıyılarından Anadolu'ya giriyor ve oradan Avrupa'ya uzanıyordu. "Baharat Yolu" ve "İpek Yolu" denen ve o zamana göre uluslararası ticaret yolları sayılan bu güzergahların Anadolu'dan geçmesi, Anadolu üzerinde yaşayan halka önemli bir avantaj sağlamaktaydı. Kısacası, Asya ve Afrika'nın tüm kervan ve tüccarları önce Anadolu'da toplanıyor sonra buradan yeni yörelere ve pazarlara dağılıyordu. İşte bu durum Anadolu'da kuvvetli bir ulaştırmacılık ve büyük sanat merkezleri doğurmuştu (Arlı,1990).

Bu sanat merkezlerinden biri de Gaziantep'ti. Türkiye'nin önemli sanayi ve ticaret merkezlerinden biri olan Gaziantep, sahip olduğu ticaret potansiyeli ve girişimcilik ruhuyla dünya piyasalarına entegre olmuştur. Türkiye'nin güney sınır komşularıyla yakın ticari ve ekonomik ilişkiler geliştirerek bölgede sanayi, ticaret ve el sanatları merkezi olmayı başarmıştır. Bölgenin en gelişmiş ili olan Gaziantep, Türkiye'nin Orta Doğu'ya açılan en önemli ticaret kapısıdır (Ulusoy ve Turan, 2016).

Gaziantep ili, gelenek ve göreneklerin yaşatılmaya çalışıldığı, zengin kültürel mirasa sahip önemli bir el sanatı merkezidir. Geçmişten günümüze Sedef Kakmacılığı, Bakırcılık, Kutnu Dokumacılığı, Aba Dokumacılığı, Yemenicilik, Antep İşi El İşlemeleri, Gümüş İşlemeciliği, Antep Halı ve Kilim Dokumacılığı, Kuyumculuk, Küpçülük, Semercilik, Zurnacılık ve Müzik Aletleri Yapımı gibi el sanatları varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bunlar içinde Aba ve Aba Dokumacılığının yeri ve önemi büyüktür.

## 2. Gaziantep İlinin Tarihsel Gelişimi ve Aba Dokumacılığı

Gaziantep, Fırat nehrine 55 km, Halep şehrine 100 km mesafede olan coğrafi konumu itibariyle eski devirlerden beri şgale elverişli bir alan içinde bulunmuş, diğer yandan doğuyu İskenderun Körfezi'ne; Suriye'yi Anadolu'ya bağlayan işlek yollar üzerinde kurulması sebebiyle ticaretin merkezi haline gelmiş, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin en büyük şehirlerinden biri olmuştur.

Eski adıyla Ayıntab, bugünkü adıyla Gaziantep olarak bilinen bu şehir, Eski Arap coğrafyacıları tarafından pek önemsenmezdi. Çünkü bugün haritalarda Dülük köyü adıyla yer alan ve Ayıntap'a 10 km mesafede olan Dülük şehri, zamanının fevkalade gelişmiş bir şehri olması sebebiyle, Arap kaynaklarda Arap coğrafyacılar tarafından yöresel öneme daha çok haiz bir yer olarak bilinirdi.

Dülük şehrinin önemi, Hitit krallığı I. Hattuşili'nin (M.Ö. 1525) Halep'i işgal ederek, Dülük civarını askeri bir üs olarak kullanmasıyla başlamıştır. Ayrıca yörenin önemli yol kavşakları üzerinde bulunması da Hititlerin Kuzey Suriye'ye yapacakları seferleri kolaylaştırmıştır. Ancak birçok kere Mezopotamya kavimlerinin istilasına uğrayıp egemenliklerini kaybeden, sonra yeniden kazanan Hititler sonunda Genç Hitit krallıklarından birisi olan Gummihi Krallığı'nın da Asurlular tarafından işgali ile egemenliklerini kaybetmişler ve zaten zenginliği ile meşhur olan bu yöre ticaretle uğraşan Asurluların eline geçmiştir. M.Ö. 600 yıllarına kadar bölge Asurluların hakimiyetinde kalmıştır.

M.Ö. 610'da Pers hakimiyetine geçmiş olan Dülük; M.Ö. 331'de Büyük İskender'in Dülük'ün 12 km güneyinde yer alan bugünkü Gaziantep kalesini zapt etmesiyle de Anadolu tarihinde olduğu kadar bu yörenin tarihinde de önemli değişiklik meydana gelmiştir. Büyük İskender kalenin yanına bir şehir yaptırıp bunun adına Ayıntap demiştir. Ancak M.Ö. 300'de Selevkoslar'ın eline geçen şehir ve yöre M.Ö. 67'de korsanların istilasına uğramış; Roma senatosunun Pompeius'u bu bölgedeki korsanları uzaklaştırmak için görevlendirmesi ile bölge Romalılar tarafından işgal edilerek onların eyaleti haline getirilmiştir.

M.S. 9. yy'dan itibaren doğuda görülen kavim hareketleri sonucu yörenin askeri açıdan önemi bir hayli artmış, birçok kanlı savaşa sahne

olmuştur. M.S. 9-12 yy. arası Ermeniler, Haçlılar, ve Müslüman Türkler tarafından işgal görmüştür. 7 Mayıs 1104'te Türk hakimiyetine geçmiş, 1183'te yöre Selahattin Eyyubi'nin seferleri ile haçlı baskınından tamamen kurtulmuştur. Bizans'ın son döneminde Dülük kentinin önemini kaybetmesiyle, daha önce güneyde kurulan Ayıntap kenti büyük bir ticaret merkezi haline gelmiş, burada birçok han, hamam ve kervansaraylar inşa edilmiştir.

1270 tarihinde Moğolların istilasına uğrayarak harap olan Ayıntap, Mısır hükümdarı Baybars'ın 1273 tarihinde şehri ele geçirilmesi ile kurtarılmıştır. 1388'de Türkmenlerin, 1400'de Timur'un müdahalelerine uğradıktan sonra şehir Dulkadiroğulları'nın eline geçmiştir. Yarım asır kadar Dulkadiroğulları hükümetinin elinde kalan Ayıntap, 1515'te Memlûkler'in istilasına uğramış, 1516'da Yavuz Sultan Selim zamanında Yunus Bey'in I. Selim'e itaati üzerine tekrar Mısır hakimiyetinden Osmanlı idaresine geçmiştir. Osmanlılar idaresinde Maraş eyaletine bağlı sancak merkezi iken, 1818 senesine doğru kaza olarak Halep eyaletine bağlanmış, 1913 senesinde ise müstakil sancağa kavuşmuştur. 1924'te il oluncaya kadar da bu halde kalmıştır. Ayıntap bağlık, bahçelik, çok güzel çarşısı olan bir şehir olup 130 kadar mescidi, 15 kadar medresesi ile birçok bilim adamının toplandığı yer olmuş; bu yüzden buraya 'Küçük Buhara' adı da verilmiştir.

Gaziantep XX. yy. ilk senelerine doğru çok gelişmiş ve Halep vilayetinin ikinci büyük şehri olmuş, cumhuriyet sonrası yıllara kadar da Ayıntap adıyla anılmıştır. Arapların Hantap (Hamptan) diye söyledikleri ve Arapçada 'parlakpınar' anlamına gelen Ayıntap, Ermeni kaynaklarında da Anthapt olarak geçer.

Özellikle Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Ayıntap hakkında çok geniş bilgi verilmektedir. Binaların çoğunun Halep tarzı olmasından bahseden seyyah; mahalleri, evler, camiler, çarşısı hakkında da bilgiler verirken bu şehrin yay, eğer ve koşum takımlarının imalatı ile meşhur olduğundan bahseder.

1919'da önce İngilizler sonra Fransızlar tarafından işgal gören Ayıntap ahalisi, İstiklal Savaşı'nda 1 Nisan 1920'den 7 Şubat 1921 tarihine kadar Fransızlar ile mücadele vererek başarılı olmuşlar; buyüzden Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 6 Şubat 1921 tarihinde, 93 sayılı kanun maddesi ile Ayıntap'a Gaziantep adı verilmiştir.

Eski işgalcilerin hala izlerini taşıdığı dönemlerde dahi Gaziantep'te dokumacılık, yöresel sanayi açısından hep önemli olmuş, XIX. yy. sonlarında sonlarında bile bu ününü korumuş ve sürdürmüştür. Cuinet, XIX. yüzyılda Ayıntap'ta 3815 pamuklu tezgah ile 70 boyahane bulunduğu bahsederken, Banse de kayıtlarında 4000 kadar tezgah olduğundan ve bunların çoğunda kadın işçi çalıştığından söz etmiştir. Hamam takımları, döşemelik kumaşlar, halı, kilim, alaca kumaşlar, üretilen ve kumaş işlemeciliği ile meşhur olan Ayıntap'ın önemi, hem kervan yollarının kesiştiği kavşak noktasında bulunmasından, aynı zamanda transit ticaret yolu üzerinde olmasından da ileri gelmiştir. Bu yüzden önemi bir hayli artmış olan Ayıntap, XX. yüzyılın ilk yıllarına doğru çok gelişmiş, bağlı bulunduğu Halep vilayeti ve Şam gibi şehirlerle birlikte yerel sanayi merkezlerinden biri olmuştur (İmer, 2001).

Aba, dövme yünden yapılan, genellikle deve tüyü ya da koyun yününden yapılan bir kumaştır. Aba giysilerinde eskiden Bulgaristan şayağı kullanılırken, sonraları Feshane abası denilen kalınca bir kumaş kullanılmıştır. Abalar baldır uzunluğunda, bol kesimli, iki parmak yüksekliğinde dik yakalı olup cübbeye benzer, bazısının yakasında kürk bulunur. Şayaktan yapılan cübbe, kukuleta, maşlah ve dikişli libadiyeye de aba denirdi. Kısa salta (kolları açık ceket) Aydın abası, daha uzunbiçimli Balıkesir abası, kalınca ve softan yapılanı ise Bağdat abası olarak anılır (Çiftçi ve Yener, 1971).

Osmanlı toplumunda bir zamanlar yoksulluk göstergesi sayıldığı ve daha çok dervişler, ilmiye sınıfının alt tabakasındakilerle medrese öğrencilerince giyildiği halde, 17. yüzyılda Sultan IV. Murat, zarif giyimiyle tanınan Abaza Mehmet Paşa aba cepkeni beğenip kendine de bir tane yaptırdı, aba tüm kentte moda olmuştur. 19. yüzyılda Sadrazam Alemdar Mustafa Paşa, sekban ocağındaki askerlerin dizliklerini ve topuzluklarını abadan yaptırmıştı (Koçu,1969).

Abacıların, sık dokunmuş ve kaliteli abayı işlemek zorunda oldukları, eski esnaf nizamnamelerinde belirtilir. 19. Yüzyılda abacılık, İstanbul'daki çeşitli el sanatları arasında giderek önemli bir zanaat haline gelmiştir. Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde, abacıların Kapalıçarşı'nın en ünlü esnafından olduğu yazılır. İstanbul'da 300 dükkanda usta ve çırak düzeyinde 700 kadar abacının çalıştığı belirtilir. Bu abacılar esnaf alaylarına büyük olasılıkla eski

bedestenlilerle birlikte katılmıştır. İstanbul abacıları Zindankuyu ve Odunkapısı arasında yerleşmişti. Bu bölgede bulunan Abacılar Caddesi de adını bu esnaftan almıştır (Şahin,2003).

Eskiden tarikat üyeleri bu giysiyi kullandıkları için aba, dervişliği ve onun gereği sayılan, fakirliği belirten giysiler arasına girmiştir. Bu niteliği ile tasavvuf edebiyatına girmiştir.

Suriye ve Arabistan'da aba; geniş veya kısa bir nevi gömlek olup, dizden biraz daha aşağı iner. Üst tarafında başın geçmesi için yanlarından kollar için birer delik vardır. Gömleğin kolları yoktur. Deve veya keçi kılından okunan kalın ve kaba bir kumaştan yapılıdır. Çoğu en açık kahverengiden en koyu kahverengiye kadar değişen düz renktedir. Bazen beyaz ve kahverengi renkte çubuklu olur. Nadir olarak çuhadan veya ipekten işlemeli olur. İşlemeli zenginlerin merasim elbisesidir. Bu aba bazı havalide yalnız erkeklerin değil kadınların da günlük giysisidir.

Çobanların giydikleri abalar ise giysilerin en üstüne, güreş sırasında ise köynek üzerine giyilir. Kış ve yaz günleri pek ayrıcalık göstermezler. Yani aba hem yaz hem kış giyilir. Bir de taşçı abaları vardır. Bunlar kısa boy abalardan olup beyaz renkte, çizgili, motifli, yün ya da pamuktan dokunmuştur. Taş yontucuları dayanıklı olduğu için bunu giymeyi yeğlemişlerdir. Bu kısa boylu abanın sırmalı, nakışlı olanları çoğunlukla Maraş yörelerinde giyilir. Daha görkemlidir (İşler,1997).

Gaziantep'te aba güreşlerinde kullanılan abalar çoğunlukla kısa boy abalardır. Güreş zamanı düğün sahiplerince araştırılıp bulunur. Genellikle kullanılmış eski abalardır. Güreş öncesi kol kısmı sökülerek çıkarılır. Kolsuz aba haline getirilir.

Aba, Gaziantep yöresinde hem köylüler hem de çobanlarca giyilir. Aynı köyden olanların kendi aralarında yaptıkları güreşlerde çoğu kez aynı özellikte aba kullanılır. Yani rakipler karşılıklı olarak boz aba giymiş ya da kahverengi aba giymiştir. Fakat yöre köyleri arasında yapılan güreşlerde rakiplerin birisine boz (açık renk), diğerine koyu renk (kahverengi) aba giydirilir (Altuntaş vd.,1997).

Gaziantep'te abalar, eskiden aba dokuyucularının mahalle aralarında bulunan dükkanlarında veya el tezgahlarında dokunur ve satılmak üzere satıcılara aktarırdı. Abacıların Yemenici Pazarı ile Arasta Çarşısı arasında

bulunan dükkanları vardı. Aba yörede fakir halk tarafından giyilirdi. Durumu biraz iyi olanlar kırmızı aba, diğerleri de siyah aba, çuha aba ve yerli aba giyerlerdi. Günümüzde bazı köylerde hala aba giyen köylülere rastlanmakla beraber abacılık sanatı Gaziantep'te yok olmak üzeredir. Sanayi ve teknolojinin gelişmesi ile birlikte el tezgahları azalmış ve bu dokuma sanatının inceliklerini bilen ustalar kalmamıştır (Doğan,1997). Gaziantep'te aba dokuyan en eski ustalardan biri de Duran Künc'tür. Duran Künc usta, 1925 yılında Gaziantep'in Arap Mahallesi'nde doğmuştur ve Gaziantep'in savunmasında görev almış Gazi İbrahim Künc'ün oğludur. Geçmişte Gaziantep Barak köylüleri tarafından yün ipleri doğal boyacılık yöntemleri ile boyanmış, bu ipler kilim dokuma teknikleriyle ve kilim desenleri kullanılarak dokunmuştur. Eskiden kumaşın dokunmasında kullanılan tüy, kıl yünler; toprak, mor boya, ceviz kabuğu, ceviz kökü, heylangoz yaprağı, sumak yaprağı, kızılıcak otu gibi bitkilerle doğal boyacılığa uygun olarak boyanmıştır (Doğan ve Can, 1997). Bu giysileri yapmalarının sebebi, maddi imkanları az olan köylü halkın, geçim kaynağı olan hayvanlarından elde ettikleri yünleri kullanarak kıyafet ihtiyaçlarını gidermektir. O zamanlarda sanayi ve ticaret gelişmemiş, halk kendi ihtiyacını yine kendisi üreterek temin edebilmiştir. Kendi evlerinde kurdukları tezgahlarda dokudukları abaları, günlük kullanım eşyası ve evde giyilecek bir giyim olarak üretmişlerdir.

Günümüzde ise aba dokumacılığında boyalarla renklendirilmiş polyester iplikler kullanılmaktadır. Yapılan dokumalar kadın ve erkek giysisi şekline dönüştürülmüştür. Aba maliyetinin düşürülmesi amacıyla polyesterden özel bir metotla dokunan, üzerinde çeşitli motiflerin bulunduğu, eskiden fakir kimselerin günümüzde ise daha çok halk dansları ekiplerindeki erkek oyuncuların giydikleri bir elbise haline gelmiş bir elbise olarak anılmaya başlamıştır (Doğdu, 2016).

Geçmişte aba dokumasında kullanılan ipliklerin en büyük özelliği doğal renkli olmasıydı. Renkli dokunmak istenen abanın ipleri istenen renkte bitkisel boyayla renklendirilirdi. Günümüzde ise daha çok bordo renkli polyester ve değişik renklerde simli iplikler kullanılmaktadır.

Abanın yünden yapıyor olması ve kış aylarında sıcak tutması en büyük özelliklerinden biridir.

Geçmişte kullanıldığı bölgelerde bu sanat maalesef kaybolmaya yüz tutmuştur. Kahramanmaraş'ta aba yapan tek bir usta kalmıştır. Gaziantep'te



ise aba dokumacılığı, bazı kilim ustaları tarafından kısmen de olsa yaşatılmaya çalışılmaktadır. Ancak günümüz abaları eski güzelliklerini ve özelliklerini kaybetmiştir. Şimdiki abalar çok sade yapılmaktadır. Önceden aba elde işlenerek yapılırken, şimdi ise tezgahlarda dokunarak yapılmaktadır. Aba dokuyan ustalar daha çok kilim ustalarından olduğundan abalarda da kilim desenleri kullanılmaktadır.

Geçmiş yıllarda çevre illerden birçok insan Duran Künc'e aba siparişi vermiştir. Bu siparişler genellikle halk dansları ekiplerinde kullanılmıştır. Duran Künc, renk renk aba dokumuştur. Dokunan abalar; gönderildiği illere, rengine, abanın ebatlarına ve kullandığı motiflere göre adlandırılmıştır. Humus abası, yerli aba, sırmalı aba, tahtalı, sandıklı, zincirli, kandilli, kurbağalı, kıl aba, Maraş abası, Urfa abası, Koron abası, siyah aba, çuha aba, uzun boy aba(paçalı), kısa boy aba gibi çeşitleri vardır (Kunç, 2012; Kurt,2012).

### **3. Dokumaların Bazı Özellikleri**

Yörede yapılan incelemeler sonucunda çocuk abasının 35 cm en 40 cm boy, genç abasının 50 cm en 60 cm boy,yetişkin abasının ise 80 cm en 95 cm boy ebatlarında üretildiği tespit edilmiştir. Ayrıca talebe bağlı olarak da bu ölçüler değişebilmektedir. Ayrıca 50x50 cm olarak iki parça dokunan ve ortadan dikilerek birleştirilen abalar da bulunmaktadır. Bu abalara parçalı abadenilir.

Geçmişte yörede dokunan abaların çoğunluğunda yün iplik kullanılırken günümüzde daha çok sentetik ipliklerle üretim yapılmaktadır. İplikler çoğunlukla Uşak ve Denizli illerinden temin edilmekte ve genellikle bordo, kırmızı, siyah ve lacivert renk tonlarında iplik siparişi verilmektedir. İplikler hazır olarak geldiğinden geçmişte yapılmışsa da günümüzde kaynatma, ağartma, boyama, kurutma, bobine sarma ve iplik eğrime işlemi yapılmamaktadır. Kurt (2012), yörede yaptığı araştırmada geçmiş yıllarda dokunan abaların çözü ve atkı ipliklerinin yüneyün, yüne kıl, pamuk yün ve pamuk kıl olduğunu belirlemiştir. Günümüzde dokunan abalarda ise en çok çözü ipliği olarak pamuk ya da pamuk akrilik, atkı ipliği olarak da akrilik + sırma ipliklerinin kullanıldığı görülmüştür.

Aba geçmiş zamanlarda geleneksel olarak Anadolu'da hemen her evde bulunan basit iki ayaklı dokuma tezgahlarında dokunurdu. Dokuma

işlemine başlanmadan önce kelepler halinde alınan ipler atkı için çıkırık ile makaralara sarılır ve dokumada derinliği 60-70 cm olan dört köşesinden yere sabitlenen “Çukur Tezgah” kullanılırdı. Bezayağı veya Dimidokuma tekniği ile dokunarak tek parça halinde tezgahtan çıkarılırdı (Doğdu, 2016).

Günümüzde ise aba dokuma iki gücülü tezgahta Bezayağı dokuma tekniği ve düz tahar kullanılarak yapılmaktadır. Desenler dokuma esnasında ilikli kilim dokuma tekniği kullanılarak oluşturulmaktadır. İlikli kilim dokuma tekniği kullanılarak üretilen aba dokumalara örnek Şekil 1’de verilmiştir



Şekil 1. İlikli kilim dokuma tekniği ile üretilen aba dokuma

Dokuma işlemi bittikten sonra dokumanın çözümleri dokumanın bittiği yerden belli bir mesafe bırakılarak kesilir. Çözümlere çiftler çiftler düğüm atılır. Çözümlerin olduğu kısım dokumanın ters yüzüne gelecek şekilde dokuma bittiği yerden 1 cm ölçüde katlanır ve dikilir. Elde edilen aba dokuma parçaları dikilerek üst giysisi haline getirilir.

Geçmiş yıllarda Gaziantep’te üretilen abalar koyun yünü ya da keçi kılından doğal renklerinde yapılmaktaydı. Genelde bu tarz abaları çobanlar ya da fakir halk giyerdi. Yapılan abaların bitkisel boyalar ile boyanarak giyilmesi ile zengin-fakir ayrımı yapılmaya başlanmıştı. Abanın rengine göre kişinin halkın hangi kesiminden olduğu anlaşılmaktaydı. Ayrıca yörede her kızın çeyizinde en az bir adet aba bulunurdu. Günümüzde ise yöre üretilen abalarda çoğunlukla aynı motifin kullanıldığı belirlenmiştir. Bunun nedeni ise abaların tek dokuma ustasının elinden çıkmış olmasıdır. Duran Künç ustanın ürettiği abalarda genellikle laleli, kurbağalı, sandıklı ve saçaklı motifler kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Duran Künç ustadan geçmişten günümüze kadar ulaşan aba dokumaların, gönderdiği yerlerin adı ile, dokuduğu motifin adı ile, dokumada kullandığı renklerle, abaların boylarıyla

ve abanın kullanım özelliklerine göre adlandırıldığı görülmüştür. Ayrıca aba dokumalarda bitkisel ve geometrik bezemeler de çokkullanılmıştır.



Şekil 2. Duran Küncü Usta

Doğdu (2016), yörede yaptığı araştırmada bitkisel bezemelerde stilize laleler, stilize yaprak ve dallar; geometrik bezemede “V” şekli verilmiş motifler, düz hatlar, üçgenler; nesneli bezemede ise püskül ve damla bezemelerinin olduğunu belirlemiştir. Bezemelerde kullanılan renkler aba dokuma kumaşına göre seçilmiştir. Genel olarak sarı, metal yeşil, eflatun, mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Yeleklerde düz oyuntusuz yaka, “O” yaka ve “V” yaka yapılmıştır. Genel olarak önü açık olarak çalışan yeleklerde düğme ve ilik kullanılmamış, önü açık bırakılmıştır.

#### **4. Yörede Üretilen Abalar**

Abalar renkleri, motif özellikleri, boyları ve giyildikleri yörelere göre isimlendirilirler: Humus abası, Yerli aba (Boz aba, Kırmızı aba, Lacivert aba, Siyah aba), Kilim aba, Sırmalı aba (Tahtalı, Sandıklı, Zincirli, Kandilli, Kurbağalı), Kıl aba, Maraş abası, Urfa abası, Koron abası, Çuha aba, Taşçı abaları, Uzunboy aba, Kısaboy aba (Doğan ve Can, 1997).

Yörede yapılan incelemeler sonucunda geçmişten günümüze kadar en fazla dokunan aba örnekleri şu şekilde belirlenmiştir:

##### **Yün Aba (Boz Aba)**

Koyun yününden dokunmuş yünün doğal renginin kullanıldığı bir abadır. Günümüzde daha çok çobanların tercih ettiği abadır. Bu abaya çoban abası da denilmektedir.



Şekil 3. Yün aba (boz aba)



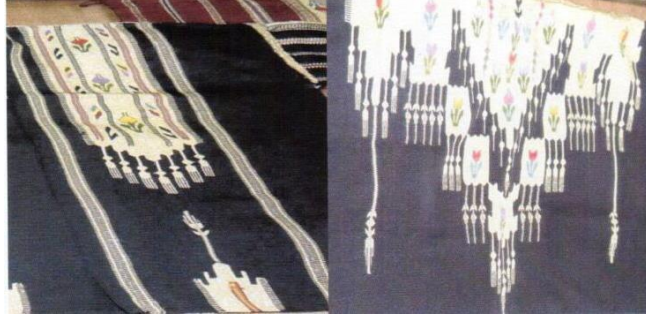
Şekil 4. Lacivert aba



Şekil 5. Kırmızı aba

### Siyah Aba

Yün ve kıl karışımından yapılan abadır. Daha çok çiftçiler giyerler.



Şekil 6. Siyah Aba

### Maraş Abası

Boyları uzun, kolsuz ve önü açık olarak giyilen abalardır. Kahramanmaraş abası daha az motiflidir. Kahramanmaraş'ta kırmızı aba, boz aba, ibrişimli kırmızı aba ve güreş abası en çok kullanılan çeşitlerdir.

### Taşçı Abası

Kısa boylu abalar olup beyaz, çizgili, motifli olarak dokunurlar. Geçmişte tamamıyla yünden dokunan bu abalar günümüzde yün ve pamuktan dokunmaktadır. Taş ustaları geçmişte abayı sağlamlığından dolayı taş taşırken kullanmışlardır.



Şekil 7. Taşçı abası

### Humus Abası

Siyah renkte olup ön ve arka bedene kadar bol motifli, belden aşağı kısmı ise düz olarak dokunan ve boyu diz hizasına kadar uzanan bir aba çeşididir. Üzerindeki her desene “sandıklı” denilmektedir. Bir abada dokuz tane veya daha fazla sandıklı varsa bu abayı zengin ağalar giymektedir. Fakat sandıklı sayısı dokuzdan az ise köylü halk düğün ve merasim gibi özel günlerde giymektedir. Humus abası giyildiğinde bele beyaz ya da siyah yün kuşak bağlanır (Künç,2012).



Şekil 8. Humus abası

### Kilim Aba

Bu aba çeşidi çok eski yıllardan beri dokunmaktadır. Sırma ipliğin bulunmadığı zamanlarda halk kilimden yapılan abaları tarlalarda, günlük kullanımda vedüğünlerde giymişlerdir. Bu abaların kilim dokuma tekniğiyle yün ipliklerden dokunmuşlardır. Kilim abanın yakası hakim yaka, kolları ise yarım kol şeklinde dikilmiştir. Ceket gibi giyilmektedir (Künç,2012).

## 5. Aba Dokumalarının Kullanım Alanları

Geçmiş yıllarda günlük kullanım giysisi olan abalar günümüzde halk dansları kıyafetlerinde ve yörede yapılan aba güreşinde kullanım alanı bulmaktadır.

Türklerde aba güreşı en eski güreş türlerindedir. Yakın zamana kadar Antakya ve Gaziantep yörelerinde aba güreşleri yapılmaktaydı. Abasını giyen güreşçinin beline kuşağını rakibi bağlardı. Çok sıkı bağlaması gerekirdi. Devamlı olarak birkaç çift güreşçi aynı anda güreşirlerdi. Davul zurna eşliğinde yapılan elemelerden sonra da tekrar eşleşirlerdi. Güreş iki devrede yapılırdı. Berabere kalınırsa üçüncü devreye gidilirdi. Yenilen güreşçi yenen güreşçinin elini öper, yenen de rakibini alnından öperdi. Ayrıca yenilen güreşçi rakibini omzuna ve sırtına alarak güreş alanının dışına kadar taşırdı. Bu güreşler hem ölkemizde hem de yurt dışında büyük bir ilgiyle izlenirdi. Güreşlerde geleneksel olarak giyilen abaların da yurt içi ve dışında tanıtımı yapılırdı. Aba dokumalarının sürdürülebilirliği açısından günümüzde hem halk dansları folklorik giysisi olarak hem de aba güreşlerinde kullanılması büyük önemtaşımaktadır.

Günümüzde az da olsa aba dokumalardan çantalar da yapılmakta ve hediyelik turistik eşya olarak pazarlanmaktadır.

Ayrıca aba dokumadan tütün kesesi de yapılmaktadır. Tütün kesesi yapımında aba dokumanın kenarları tığ işi ile birleştirilir. Tütün kesesi dokunurken kelebek motifi kullanılmıştır. Günümüzde aba dokumalar siparişe göre yelek yapılarak da değerlendirilmektedir



Şekil 9. Tütün kesesi



Şekil 10. Aba kumaştan yapılan yelek

## **Sonuç ve Öneriler**

Dünyanın en eski medeniyetlerinin kurulduğu bölgede yer alan Gaziantep ili, eski medeniyetlerin mirasına sahip çıkan tarihi değerleri ile gelenek göreneklere koruyan ve sürdürmeye çalışan önemli illerden biridir.

Gaziantep ili yerli ve yabancı birçok turiste ev sahipliği yapmaktadır. Geleneksel el sanatlarının tanıtılmasında turizmin önemi büyüktür. Yöreye gelen turistlerin geleneksel el sanatlarına yönelik talepleri hem yörenin tanıtılması hem de el sanatlarının sürdürülebilirliği ve bu sanatla uğraşan ustalara istihdam alama oluşturmaya açısından önemlidir.

Günümüzde Gaziantep'te aba dokuyan birkaç usta kalmıştır. Aba dokumacılığının unutulmasını istemeyen ustalar gerek kendi emekleriyle gerekse bazı kamu ve özel kurum ve kuruluşlarla işbirliği içerisinde bu sanatı sürdürmeye çalışmaktadırlar. Gaziantep Üniversitesi,

“GÜGEMER” Gaziantep El Sanatlarını Koruma ve Geliştirme Merkezi adı altında bir proje başlatmış ve uygulamaya koymuştur. Gaziantep ve yöresinin kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarını canlandırmak, yaşayan ustalarına sahip çıkmak ve el sanatlarını yeni nesillere tanıtarak sürdürülebilirliğini sağlamak bu projenin en önemli amacıdır. Yörede hem GÜGEMER hem halk eğitim merkezlerinde açılan kurslarla aba dokumacılığının tanıtılması ve dokuyucu yetiştirilmesi bu sanatın kaybolmasını önleyecektir. Ayrıca turizm faaliyetleri aracılığıyla aba dokuma ürünlerin satış miktarlarının artması ve zanaatkarların finansal anlamda daha



fazla kazanç sağlamaları bu sanatın devam ettirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Yine Gaziantep ilinde geçmişte dokunan ve çoğunlukla sandıklarda aile bireyleri tarafından muhafaza edilen aba dokumalarının belgelenmesi ve korunması için çalışmaların da planlanması gerekmektedir. Böylelikle geçmişin kültürel mirası aba dokumalarının tanıtımı yaşıtılması mümkündür olacaktır.

## **KAYNAKLAR**

- AKTÜRK, M. (2013). *Gaziantep İlinde Yaşayan El Sanatları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ALTUNTAŞ, Yvd. (1997). *Gaziantep İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ARLI, M. (1990). *Köy El Sanatları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Baskı Ofset Ünitesi.
- ÇİFTÇİ, H. ve YENER, Ş. (1971). "Osmanlı Devleti'nin Son Yıllarında Gaziantep'te Sanat ve Ticaret Dalları". *Gaziantep Kültür Derneği Kitap ve Broşür Yayınları*, S.58.
- DOĞAN, M. ve CAN, Ş. (1997). *Gaziantep El ve Ev Sanatları*. Gaziantep: Gaziantep İl Turizm Müdürlüğü Yayınları
- DOĞDU, Y. (2016). "Gaziantep Erkek Giyiminde Aba ve Aba Yelek Üzerine Bir İnceleme". *Kalemşi Dergisi*, C. 4, S. 8 167-186.
- İMER, Z. (2001). *Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca Ve Meydaniye Kumaşlarının Bazı Teknolojik Özellikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İŞLER, H. (1997). *Tarihsel Kökenleri, Yayılma Alanları, Organizasyon Biçimleri ve Fonksiyonları Bakımından Aba Güreşlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.
- KK-1: Duran Künc, Gaziantep 1925 (Görüşme: 2012)
- KOÇU, R. E. (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara. KURT, H. (2012). *Geçmişten Günümüze Gaziantep Aba Dokumacılığı*, Yayınlanmamış Dönem Projesi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ŞAHİN, M. (2003). *Türk Spor Tarihinde Aba Güreşi*. Gaziantep: Gaziantep Spor Kulübü Spor Eğitim Yayınları.
- ULUSOY, R. ve TURAN, N. (2016). *Akademik Bakış Dergisi*, C. 9, S. 18.

Atlıhan, Ş. (2020). Çarpana Dokumaların Sanatsal Özellikleri. *Folklor Akademi Dergisi*.  
Cilt:3, Sayı: 4, 190 – 201.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 17.11.2020

Kabul / Accepted: 25.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## ÇARPANA DOKUMALARIN SANATSAL ÖZELLİKLERİ

Şerife ATLIHAN\*

### Öz

*Çarpana; dokumada kullanılan yüzeyi düzgün, 1-3 mm kalınlığında, sert deri, fildişi, karton, iskambil kartları gibi çeşitli malzemelerden yapılan genellikle kare olan 5x5-7x7 cm ölçülerindeki levhanın Türkçe adıdır. Karenin her köşesinde bir delik bulunur. Dokuması planlanan dokuma ve desenleme yöntemine göre bu deliklerin her birinden bir çözümlü teli geçirilir. Çözgü yüzü bir dokumadır ve desenler çözgülerden oluşur.*

*Çarpana dokumaların ne zamandan beri yapıldığı bilinmemektedir. Arkeolojik kazılardan çıkarılan çarpana levhalarından bu dokumateknikinin MÖ. 3 binlerde yapıldığı anlaşılmaktadır. Çarpana ile dokuma, ilk uygulandığı zamanlardan günümüze kadar elde dokunarak sürdürülebilmemiş tek dokuma sanatıdır. Elde dokunması; serbest teknik, desen ve malzeme uygulamalarına olanak verir. Bu nedenle çeşitli işlevsel ve sanatsal nesnelere yapılabilir. Çarpana dokuma bantlar eskiden toplumların ihtiyaçlarına göre çeşitli alanlarda kullanılmışlardır. Fiziksel işlevlerinin yanında dekoratif işlevlerinin de olması nedeniyle canlı renklerle desenlendirilmişlerdir. Bir çarpana dokuma bandı üzerinde çeşitli desenler görülür.*

*Dokumacı bant dokurken, yaratma dürtüsü ile farklı desenler oluşturur. Çarpana dokumacılığının önemi, mezarlara hediye eşya olarak konan çarpana dokumaya ait araç gereçlerden ve dokunmuş bantlardan anlaşılmaktadır.*

*Günümüzde Anadolu'da çarpana dokumacılığı çok az bölgede, çok az kişi tarafından yapılmaktadır. Çarpana dokuma bantların kullanımı azaldığı ve genç kuşaklara aktarılmadığından giderek unutulmaktadır. Ancak bu dokuma sanatı, güzel sanatlar eğitimi veren birkaç kurumda öğretilmektedir. Çarpana dokumalarda farklı desen üretilmesinin yanında; farklı teknikler, farklı malzeme ve farklı kalınlıklarda çözgü ve atkı ipliklerinin kullanılmasıyla farklı görünümler elde edilir. Çarpana dokuma bantlar çok çeşitlilikte kullanılabilir. Giyimde aksesuar (kravat, kemer, kuşak ve benzeri), çanta sapı,*

\* Prof. Dr. Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul, atlihanserife@gmail.com Orcid0000-0002-3286-3893

---

*çeşitli eşyalarda askı ve dekoratif sanat nesnesi olarak kullanılabilir. Geçmişten gelen bu sanat kendine bir yol bulmalı ve yaşmalıdır. Bu yol da sanattır.*

**Anahtar Kelimeler:** Çarpana, Bant, Dokuma, Desen, Renk

## ARTISTIC FEATURES OF TABLET WEAVING

### Abstract

*Tablets for weaving are called in Turkish “çarpana”. They are generally in square form and their sizes about 5x5 – 7x7cm and 1-3 mm dick. Their surface both sides must be smooth and used materials like stiff leather, ivory, carton, play cards and etc. There is one hole in each corner of tablet. Tablet weaving is warp face and designs are made with colored warp threads in tablet weaving. One warp threads goes through in one hole according to designs on the weaving plan.*

*It is not exactly known when tablet weaving is started. There are some tablets as archeological finds. The oldesttablets are dated 3th millennium BC underneathof Susa temple. Tablet weaving from history until today is applied only with hands. Tablet weaving techniques make possible to use different material and creating new designs on one weaving set. Therefore it is possible to make different functionally and artistry objects with this technique. Tablet woven bands were used in different functions depending needs of societies. Beside of physically function they were also used as decorative art object. Therefore their designs are created with very strong and bright colors. There are different designs on one tablet woven band. Weaver likes to create different designs on one weaving set. Tablet weaving must be very important work in old time. Because, some tablet weaving tools and bands fragments have been found as gift in graves.*

*Today tablet weaving is applied in very few parts in Anatolia by very few people. Their usages are very little and not transferred to new generation and getting slowly forgotten. But this weaving art has been still taught in some Fine Arts Education institutes today. Besides creating different designs on tablet weaving it is also possible to give different effects with using different materials for warp and weft threads for warp and wefts in tablet weaving.*

*Tablet woven bands can be used in different areas. For example in fashion it can be used as ties, belt, bag bands and different decorative objects. This very old and traditional weaving art must find a way and be alive. This way is an art.*

**Keywords:** Tablet, Band, Weaving, Design, Color

### Giriş

Çarpana; Anadolu’da “kolan”, “kuşak”, “kemer”, “kulp”, “bağ”, “ip” denilen ensiz dokumaların yapımında kullanılan levhaların adıdır. Bazı bölgelerde buna “pine” de denir. Bu iki sözcük Farsçada “çarpare”dir (Atlıhan 2017). Bu sözcük Türkçede “çarpana” olarak söylenmektedir. Çarpana denilen levhalar; yüzeyi düzgün, 1-3 mm kalınlığında sert olan deri, ahşap, fildişi, karton, iskambil kartları ve benzeri malzemelerden yapılır. Çarpanalar üçgen, kare, altıgen ve sekizgen şekillerindedir. Kare şeklinde olanların kenarları 5 -7 cm ölçülerindedir. Diğer şekillerdeki çarpana kenarı, bir avucun kavrayabileceği ölçülerdedir. Anadolu’da genellikle kare levhaların kullanıldığı görülmektedir. Levhanın her köşesinde bir delik bulunur. Dokuması planlanan desenleme yöntemine göre bu deliklerin her birinden bir çözümlü teli geçirilir (Aytaç 1982). Çözümü yüzölçümlü bir dokuma olduğundan desenler çözümlüden oluşur. Çarpana dokumada en önemli iki alet çarpanalar ve kılıçtır (Resim 1). Kılıç, dokumada atkı ipliklerinin dokuma içine yerleştirilmesinde kullanılır. Resim 1’de görülen kılıcın orta kısmında atkıyı vurmaktan dolayı yıpranmış bir iz görülmektedir.

Çarpana dokumaların başlangıcı bilinmemekle birlikte, arkeolojik bulgulardan bu dokumaların M.Ö. 3. binlerde yapıldığı anlaşılmaktadır. Birçok yerde kazılarda çıkarılan çeşitli malzemelerle yapılmış çarpanalar bulunmuştur. Ama bunların en eskisi İran’da Susa mabedinin temelinde bulunan kırık bir çarpana bant bulunanların en eskisidir ve M.Ö. 3. Bin yıla tarihlenmiştir (Kosswig 1969.)



Res: 1-Çarpanalar ve kılıç (Foto: Atlıhan, 1996, Balıkesir)

Dokuma makinelerinden önce, el tezgâhları kullanılmaktaydı. Çarpana ile bant dokuma ise özel dokuma araçlarıyla yapılmaktaydı. Günümüzde dokumalar makinelerle yapıldığı halde çarpana ile dokuma eskiden olduğu gibi elde yapılmaktadır. Çünkü bu dokumanın aletleri ve tekniği diğerlerinden farklıdır. Günümüzde halen bu teknik henüz makineleştirilmemiştir.

Çarpana ile dokuma yapanlar yaratıcı, zeki, becerikli kişilerdir. Mezar hediyeleri içinde çarpana ile dokunmuş bant parçaları ve çarpana dokuma setlerinin bulunması çarpana dokumanın önemli bir iş olduğunu gösterir. Dokumada kullanılan eğirme ve dokuma aletlerin özel bir değer katmak için üzerlerine çeşitli tekniklerle desenler yapılmıştır. Eskiden bu aletler evlenecek kızlara erkek akrabaları tarafından üzeri nakışlanarak yapıp düğün hediyesi olarak verilirmiş (Atlıhan 1999).

Anadolu'da geleneksel olarak çarpana dokuma yere çakılan iki kazık arasına gerilen çözümlü iplikleriyle yapılır (Resim 2). Bu yöntem çadıra yaşandığı zamanlardan kalmış olmalıdır. Evin içinde dokunduğunda çözümler, ahşap zemine çakılan “mıh” denilen iki büyük çivinin arasına gerilir. Çarpana dokuma bantlar birçok alanda kullanılır. Bununla birlikte yanında herkes çarpana ile dokuma yapamaz. 1988 yılında yaptığımız araştırmada birbirine komşu 10 köy içinde çarpana dokuma yapan sadece Resim 2'deki kadındı. Kendisi bunu annesinden öğrendiğini belirtti.

Çarpana dokuma bant eğer bele dolanıyorsa adına “bağ” denir. Kadınlar bu bağı evlendiklerinden itibaren bellerine dolarlar. Hamile kaldıklarında bu bağı karınlarının sarkmaması için kullanırlar. Bebekleri nazar olmasın diye de bağı orta kısmına nazarlık dikerler. Bazı yerlerde bu nazarlığa “ayna” derler. Bebek doğunca da bir başka bağ ile bebeklerini arkalarında taşırlar. Bu defa bu bantta “çocuk kolanı” denir (Atlıhan 2017).



**Res: 2-**Dışarıda çarpana dokuma işlemi (Foto: Atlıhan, 1988)



**Res:3-**Çengel motifli ve nazarlıklı bel bağı (Foto: Atlıhan, 1988, Çanakkale)

Bel bağlarında sık kullanılan motiflerden biri de “çengel” ya da “kıvrım”dır (Resim 3). Bu motifin bantlar üzerinde tek sıra ya da simetrik yerleştirilmiş çeşitlemeleri vardır (Resim 5). Motiften türetilen bir desene başka bir isim verilir. Baş ve bitişteki uçlar özel bir teknik ve desenle bitirilir. Bel bağı bele üç defa dolanıp, arkada bağlandığında uçlar serbest bırakılarak arkada sallandırılır. Kadınlar yürürken bu uçlar yürüyüşe bir ahenk katar. Bağ uçlarını her dokuyucu kendi estetik anlayışına göre yapar. Bunları dokuyanlar sanat okullarında ya da kurslarda eğitim almamışlardır. Kendi bel bağlarına değer katmak ve yaratıcılıklarını göstermek için malzeme ve şekilleri içlerinden geldiği gibi seçerler.

Bel bağını sadece kadınlar kullanmaz. Erkekler de bel bağı kullanırlar ve bunlara “kemer” denir (Resim 4). Erkek kemeri üzerinde farklı motifler ve farklı uç bitirme tekniği görülmektedir. Bir çarpana dokuma setinde çarpana

konumları, döndürme, geçirme yönleri ve deliklerin konumları değiştirilerek farklı desenler yapılabilir. Dokuyucular yaratıcılıklarını gösterirler. Erkek kemeri ucunun bitirilmesinde seçilen teknik ve desenleme estetik açıdan kemerin bütünü ile uyumludur.



**Res: 4** Erkek kemeri, özel koleksiyon (Foto: Atlıhan, 1996) **Res: 5** Ala çuvalda kulp, öze lkoleksiyon (Foto: Atlıhan, 2004)

Anadolu'nun diğer bölgelerinde de erkekler için kemerler dokunmuştur. Balıkesir bölgesinde erkek kemerleri evlenecekleri kızlar tarafından dokunur, damatlık giyiminde kullanılır (Resim 4). Gaziantep'te damat kemerleri kız evinden gönderilir ama bunların nişanlı kızlar tarafından değil, profesyonel dokuyucularadokutulduğu belirtilmiştir (Sözlü görüşme: Ahmet Cengiz Kalemci, 2001, G. Antep).

Dervişlerde bağlı oldukları tarikatlara göre farklı renkte kemerler kullanmışlardır. Bu kemerler arasında çarpana ile dokunanlar da vardır (Resim 6). Bunların bazılarının zemini tek renkte, bazıları desenlidir. Bazıları da kılıptan ipliklerle desenlenmiştir. Resim 6'daki derviş kemerinin desenleme tekniği yukarıda gösterilenlerden farklıdır. Desenler zemin çözgüleriyle değil, ayrı bir metal desen ipliği ile dokumanın yüzeyinde oluşturulmuştur. Bu teknikle çok serbest desenler üretilebilir.



**Res: 6-**Derviş kemeri (İstanbul Belediyesi Şehir Müzesi, Env. Num. 4526), (Foto: Atlıhan, 2007)

Yörüklerin göçebe yaşamlarındaki en önemli eşyalarından biri de çuvallardır. Çarpana ya da gücü ile dokunan bantlar çuvalları taşımak için çuvalın her iki tarafına dikilir ve bu bantlara “çuval kulpu” denir (Resim 5). Çuvalların kullanıldıkları yere göre dokumalarında kullanılan malzeme, desen ve renkler farklıdır. Değerli eşyaların bulunduğu “ala çuval” denilen çuvalların adından da anlaşıldığı gibi üzerlerindeki ve kulplarındaki desenler ve renkler daha gösterişlidir. Bazen çuval kulplarının altında daha enli, tek renkte astar bant bulunur. Bu astar bant, üstteki çuval kulpunun desenini çuvalın deseninden ayırmak ve daha görünür kılmak için dikilir. Bundan başka kulpların çuvallara dikildiği yerlerdeki dikişlerde güzel görünmeleri için özel dikiş teknikleri uygulanır.

Toplumlar yaşam biçimlerine göre kendilerine gerekli olan eşyaları üretirler. Çarpana bantlar da farklı yaşam biçimlerinde kullanım alanları, malzemeleri, desenleri, renkleri ve dokuma teknikleri bakımından farklıdır (Foitl 1993). Anadolu’da Yörüklerde ve köylerde dokunan ve kullanılan bantların; malzeme, desen ve renkleri şehir ve saray yaşamında kullanılanlardan farklıdır. Topkapı sarayı Müzesinde koleksiyonunda yer alan bantların kullanım alanları çok çeşitlidir (Atlıhan 2002). Bunun yanında malzemeleri, desenleri, renkleri ve dokuma teknikleri halk dokumalarından çok farklıdır. Anadolu’da dört delikli çarpana ile dokuma yapıldığı halde sarayda dört, altı ve sekiz delikli çarpanalarla bantlar dokunmuştur (Atlıhan 2017).

Resim 7’deki Topkapı Saray Müzesinde yer alan yay askısında desen ve yazılar görülür. Bu askı altı delikli çarpana ile dokunmuştur. Askının ucundaki halka dokuma sırasında yapılmıştır.



Resim 8’deki Kur’an bağında Bakara suresi diğer adıyla “AyeteL Kürsi” suresinin tamamının dokunarak yazıldığı görülmektedir. Bu bağı başlangıç kısmında, dokuyucunun ismi “Amel-i Muhammed Bakır”, tarih “20 Recep 1234 (1818)” ve her iki uçta “mübarek bad” yani “mübarek olsun” yazısı yer almaktadır (Atlıhan 2017). Üzerinde yazı olan bantlar sadece Anadolu’da değil, diğer ülkelerde dokunan çarpana bantlarda da görülmektedir (Collingwood 1982).



**Res: 7-** Yay askısı (Topkapı Sarayı Müzesi, Env. Num. 1/10410),(Foto: Atlıhan, 1998)



**Res: 8-** Kur’an bağı (Topkapı Sarayı Müzesi, Env. Num. 13/1592),(Foto: Atlıhan, 1998)

Üzerine yazı dokunmuş bantlar birçok ülkede görülür. Almanya’nın Münster şehrindeki Kilise Müzesinde bulunan rahip giysilerine ait bir bandın üzerinde yazılar yer almaktadır. Bant üzerinde yazılardan başka çeşitli teknikler ve parlak desen iplikleriyle çeşitli desenler yapılmıştır. Bu bandın bir rahip mezarında bulunduğu 1740 yılında dokunduğu kayıtlıdır.



**Res: 9-**Bir çarpana bantta desen çeşitlemesi,Tasarım ve dokuma: GabrieleLauble (Almanya, özel koleksiyon.), (Foto: Atlıhan, 2014)

Günümüzde birçok ülkede bantlar; kemer, kuşak, şal, kravat, çanta sapı, gitar sapı ve hediyelik eşya olarak dokunurlar. Bunun yanında bantlar sanat objesi olarak da dokunmaktadır. Çarpana dokuyanlar eskiden beri dokuma sırasında çeşitli desenler yapmayı denerler. Bu tutum tüm kültürlerde karşımıza çıkar. Resim 9'daki bantta da desen çeşitlemesi yapılmıştır. Dokuyucu bant üzerinde yarattığı desenlerle dokumadaki ustalığını ve yeteneğini sergilemiştir.

Çarpana ile dokumada, çarpana yönleri, konumları değiştirilerek, çarpana deliklerinin bazıları çözümsüz (boş) bırakılarak çok çeşitli desenler ve dokular oluşturulabilir. Bunun yanında çarpana dokumada farklı kalınlıkta atkı ve çözgü iplikleriyle, iplik dışında eğrilmemiş lifler ya da çeşitli malzemelerden ince çubuklar atkı olarak atılarak da farklı dekoratif objeler yapılabilir. Bundan başka atkı ipliklerine boncuklar dizilerek çeşitli takılar yapılabilir.

Resim 10'daki bant da Alman sanatçı Gabriele Lauble tarafından yeni dokunmuştur. Bu bantta hem dokusal, hem de desen açısından yeni düzenlemeler görülmektedir. Bu çeşitlemeler bir çarpana dokuma setinde kolayca yapılabilir. Bu bant dekoratif bir obje, ya da bel ya da boyun bağı olarak kullanılabilir.



**Res: 10-** Teknik denemelerle dokunmuş bir bant, GabrieleLauble (Almanya),  
(Foto: Atlıhan, 2014)



**Res: 11-** Çarpana ile dokunmuş bir banttan üç en yan yana birleştirilerek yapılmış şal, GabrieleLauble (Almanya), (Foto: Atlıhan, 2014)

Çarpana ile dokunan bantlarla çeşitli aksesuarlar yapılabilir. Resim 11’de şal yapmak amacıyla tasarlanarak dokunmuş bantlar yan yana dikilerek birleştirilmiştir. Bu şalda da desen çeşitlemesi yapılmıştır.

Çarpana ile dokunan bantlardan farklı boyutlarda parçalar kesilerek yapılan kompozisyonlarda görülmektedir (Resim 12).



**Res: 12-**Çarpana dokuma bantlardan kompozisyon, Sanatçı: GabrieleLauble, Almanya, (Foto: Atlıhan, 2019)

### Sonuç

Çarpana ile dokuma, ilk uygulandığı zamanlardan günümüze kadar sürdürülebilmiş bir dokuma sanatıdır. Elde dokunması nedeniyle; serbest teknik, desenleme, malzeme kullanılarak çeşitli işlevsel ve sanatsal yapılar oluşturulabilir. Çarpana dokuma bantlar eskiden beri toplumların ihtiyaçlarına göre çeşitli alanlarda kullanılmış, kullanıldıkları yere göre farklı ebatlarda dokunmuş ve isimlendirilmişlerdir. Fiziksel işlevlerinin yanında dekoratif işlevleri de önemli olduğundan desenlerde canlı renkler kullanılmıştır. Çarpana dokuma bantlara bakıldığında bir çözümlü seti üzerinde çok çeşitli desenlerin oluşturulduğu görülür. Dokumacı bir deseni yaparken, yaratma dürtüsü ile farklı desenler oluşturmaya yönelir, yaratıcı gücünü harekete geçirir. Çarpana dokumacılığının önemli bir iş olduğu, mezarlara hediye eşya olarak konulan çarpana dokuma bantlardan, dokumaya ilişkin araç gereçlerden anlaşılmaktadır.

Günümüzde Anadolu'da çarpana dokuma çok az bölgede, çok az kişi tarafından az miktarda üretilmektedir. Yörük yaşamından yerleşikliğe geçildikçe, çarpana dokumalara duyulan ihtiyaç da azalmıştır. Motorlu araçların yaygınlaşmasıyla hayvanlar taşımacılıkta az kullanılmaya başlandı. Bunun sonucu eyer, semer kolanları, yular dizginleri ve benzerleri dokunmaz oldu. Genç kuşaklar çarpana dokumayı öğrenmemektedir. Bu sanat da diğer birçok el sanatı gibi unutulmakla karşı karşıyadır. Ancak bu dokuma sanatı, güzel sanatlar eğitimi veren birkaç kurumda ders olarak konmuş ve öğretilmektedir.

Günümüzde çarpana ile dokunan bantlar çok çeşitli alanda kullanılabilir. Örneğin: Giyimde aksesuar (kravat, kemer, kuşak ve benzeri), çanta sapı, çeşitli eşyaların askısı gibi işlevlerde ve dekoratif dokuma pano olarak kullanılabilir. Geçmişten gelen bu sanat kendine bir yol bulmalı ve yaşmalıdır. Bu yol da sanattır.

## KAYNAKLAR

- Atlıhan, Ş. (2017). *Anadolu ve Topkapı Sarayı'ndan ÇARPANA Dokumalar*, Marmara Üniversitesi Yayınları, ISBN: 978-975-400-403-8.
- \_\_\_\_\_ (2002). Sultan Kaftanlarında Yer Alan Dokuma Bantlar, *Antik&Dekor*. 70. 106-112, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1999). NomadBand-Waavingsfrom Western Turkey. *OrinetalCarpetandTextileStudies*. 5. 149-152, California.
- Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı Temel Ders Kitabı*, M. E. B. Mesleki ve Teknik Eğitim Kitapları, İstanbul.
- Collingwood, P. (1982). *TheTechniques of Tablet Weaving*, London.
- Foiti, G. (1993), *DieTürkischenBrettchenweberei* (EinText im Buch YAYLA) s. 239-254, MuseumfürKunsth Handwerk, Frankfurt am Main.
- Kosswig, L. (1969). Çarpanacılık ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Çarpana Dokumaları. *Türk Etnografya Dergisi*, Cilt XII. Ankara.

### Kaynak Kişiler:

- KK-1 Kalemci, Ahmet Cengiz, (2001), Antika Satıcısı, görüşme yılı 2001 Gaziantep.
- KK-2 Lauble, G. (2014). Tekstil Sanatçısı, Almanya.

---

Kaya, R. (2020). Çankırı, Ilgaz Geleneksel Kadın Kıyafetleri Üzerine Bir Çalışma. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 202 – 216.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 13.11.2020

Kabul / Accepted: 18.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## ÇANKIRI, ILGAZ GELENEKSEL KADIN KIYAFETLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Rukiye KAYA\*

### Öz

Anadolu'da geleneksel dokumadaki değişim, giyim şeklinin değişimiyle paralellik göstermektedir. Geçmişten günümüze kadar giyim ister geleneksel ister de modern biçimde olsun içerdiği detayları, çeşitliliği ve zenginliğiyle en çok kadın giysilerinde ön plana çıkmaktadır. Kadının varoluşundan gelen estetik ve güzel giyinme arzusunun yanı sıra, kadının toplum içerisindeki statüsü, zevki, inancı giyimine de yansımış ve yaşamının her evresinde giyiminin çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu durumu en iyi Anadolu kadınının geleneksel giyiminde gözlemek mümkün olmaktadır. Çünkü geleneksel giyimde kadın; sokakta, evde, bekâr, sözlü, nişanlı, evli, çocuklu, çocuksuz, dul, genç, yaşlı gibi sıfatlarla toplum içerisinde kendine ait olan konumunu giyimine taşımıştır. Gerek giyiminde gerekse başlıklarında kullandığı renkler, süslemeler ve kuşamı kadının giyimindeki bedensel söylemi olmuş, kadın nerede ne giyeceğini, nasıl giyeceğini ananevi aktarımlarla öğrenerek topluma vermek istediği sosyal iletiyi giyim kuşamı vasıtasıyla üzerinde taşımıştır. Bu durumda geleneksel giyim kuşamı sadece maddi bir kültür mirası olarak görmek yanlış olmaktadır çünkü kadın geleneksel giyimine mana da yüklemiştir.

Moda anlayışının değişmesi ve teknolojik gelişmelerle zamanla kaybolmakta olan geleneksel giyim kuşamı anlayışı Çankırı Ilgaz yöresi geleneksel kadın kıyafetlerinde de görülmektedir. Bu çalışma ile yörede kaybolmaya yüz tutan geleneksel kadın giyim kuşamı unsurlarının kayıt altına alınması amaçlanmıştır. Literatür taramasına ek olarak alan araştırması ve kaynak kişiler ile mülakatlar yapılarak geleneksel kadın kıyafetleri incelenmiştir. Geleneksel kıyafetlerin günümüzde özel günlerde orta yaşlı kişilerce giyildiği, pek çok kıyafetin sökülerek minder yüzü ev donatılarında kullanılmaya başlandığı, az sayıda saklanan kıyafetin de sandıklarda yıpranmış durumda olduğu tespit edilmiştir. Toplumların

---

\* Öğr. Gör., Dicle Üniversitesi, Diyarbakır Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Orcid: 0000-0001-8397-9063  
rukiye.kaya@dicle.edu.tr

---

ve ulusların en önemli birleştirici öğelerinden biri olan kültürel mirasları kapsamında; neredeyse Türklerin Orta Asya'dan göç ettiklerinden beri neredeyse değişmeyen bir kültüre sahip olan Çankırı ili Ilgaz yöresi geleneksel kadın giysilerini tanıtan çalışma ile kültürel mirasa ve yapılacak araştırmalara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Geleneksel, Kadın Giyimi, Çankırı, Ilgaz

## ÇANKIRI, ILGAZ A STUDY ON TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHES

### Abstract

*The change in traditional weaving in Anatolia is in parallel with its change. From past to present, clothing comes to the fore mostly in women's clothing with its details, diversity and richness, whether in traditional or modern form. In addition to the aesthetic and beautiful dressing desire that comes from the existence of women, the status, taste and belief of women in society have also been reflected in their clothing and caused the diversity of their clothing in every stage of their life. It is best to observe this situation in the traditional clothing of Anatolian women. Because in traditional clothing women; He has carried his own position in the society to his clothing with adjectives such as street, home, single, oral, engaged, married, with children, without children, widow, young and old. The colors, ornaments and clothing used in both her clothing and headdresses were the bodily discourse of the woman in her clothing, and the woman learned where to wear what and how to wear it through traditional transfers and carried the social message she wanted to convey to the society through her clothing. In this case, it would be wrong to see traditional dress only as a material cultural heritage, because women also attribute meaning to traditional clothing.*

*With the change of fashion understanding and technological developments, the traditional dressing concept is also seen in the traditional women's clothing of the Çankırı Ilgaz region. With this study, it is aimed to record the traditional women's clothing elements that are about to disappear in the region. In addition to the literature review, traditional women's clothing was examined by conducting field research and interviews with resource persons. It has been determined that traditional clothes are worn by middle-aged people on special occasions, many clothes have been removed and started to be used in home equipment with mattresses face, and a small number of stored clothes are also worn in chests. Within the scope of their cultural heritage, which is one of the most important unifying elements of societies and nations; It is thought that Çankırı province Ilgaz region, which has an almost unchanged culture since the Turks emigrated from Central Asia, can help cultural heritage and future research with the study introducing traditional women's clothing.*

**Keywords:** Traditional, Women's Clothing, Çankırı, Ilgaz

## GİRİŞ

İnsanlık tarihinin ne zaman ve nerede başladığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak var olduğundan beri çok zorlu koşullarla karşılaştığı bilinen bir gerçektir. Geçmişte insanlar; beslenme, korunma ve barınma ihtiyaçlarının yanı sıra iklim koşullarından korunmasını sağlayacak giysi ihtiyacını da karşılamak zorunda kalmışlardır. Bitkilerden, avladıkları hayvanların postlarından yararlanmışlar ve elde ettikleri bu materyal ve malzemeleri birbirine tutturmayı başararak giysiler üretmişlerdir. İlerleyen zaman içerisinde iğneyi bulan ve giysi için çeşitli kumaşlar üretmeyi başaran insanlar ihtiyaçları kadar zevklerine ve buldukları konuma uygun giysiler üretmeye başlamışlardır. Kumaş üretiminde ve dikiş tekniklerinde olan gelişmeler sonucu her türlü kumaşın üretilebilmesi ve giysi haline getirilmesi ile ilk önce sınıfsal ayrıcalıkları, daha sonra ise bölgesel farklılıkları yansıtan giysiler üretilmiştir.

Genelde uzak coğrafyada yaşayan insanlar, buldukları iklimsel koşullara ve oluşturdukları geleneklere uygun elbiseler giymişlerdir. Yüzyıllar boyunca toplumların kullandıkları diğer materyallerle birlikte gelenekselleşmiş olan bu giysiler toplumların kültürünü oluşturmaktadır. Çeşitli coğrafi bölgeler, yörelerde farklı etnik kökenli uluslarca yapılmakta olan ürünlere, önceden yapılmış ürünler başka bir deyişle tarih boyutu da eklenince kültür varlıklarının ne kadar zengin olduğu gözler önüne serilmektedir (Koca, Koç, Vural, 2007, s. 795).

Giysiler yüzyıllar boyunca kişilerin toplumdaki aynası olmuş, varsıl, yoksul, tüccar, çiftçi, zanaatkâr, memur, soylu, rahip veya asker olduğunu elbiselerinden anlamak mümkün olmuştur. Giysi, her bireyi sosyal matris içine yerleştiren diğer davranışların yanı sıra ayrı bir davranıştır. Aynı zamanda kültürel cinsiyet, kimlik, roller, ayrıcalıklar ve görevler hakkındaki inançları ve toplumsal beklentiyi belirleyen bir koddur (Bolich, 2006:146).

Tarihsel süreçte çağa, coğrafi koşullara, iklimsel değişimlere, değişik kumaş çeşitlerine, ticari ilişkilere, zevklere ve kullanım tercihlerine göre değişebilen giysi çeşitleri daha çok kişilerin kendi inisiyatifinde iken 19.yüzyıldan itibaren toplumu yönlendiren trendler ve tasarımcıların inisiyatifine geçmiştir denilebilir. Giysi ile özdeşleşen modanın giysi tercihlerinde önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Modanın geçici ve



dönemsel özelliğine rağmen kitleleri etkisi altına almasının nedeni, içinde yenilik barındırması ve sosyal olgu niteliğinden kaynaklanmaktadır (Koca vd., 2013: 56).

Sürekli değişim gösteren moda kapsamı içerisinde kültürel değerlerin temel taşlarından olan giysilerin de yok olmaya ve unutulmaya başladığını görülmektedir. Kültürel miraslar denilen materyaller toplumları birleştiren unsurlardır ve geleneksel giysiler bu kültürel mirasların içerisinde önemli yer tutmaktadır. Kadim Anadolu toprakları misafir ettiği medeniyetlerin gelenek görenek inançlarıyla yoğrulmuş adet töreleri ve ananeleri ile kaynaşmıştır. Bu kültürel birikimle Anadolu da yöreden yöreye değişiklik gösteren geleneksel giyim kuşam biçim renk olarak da toplumların ifade dili olmuştur. Anadolu coğrafyasının bir parçası olan Ilgaz ve çevresinde kullanılan geleneksel giyim kuşam ve donatıları;

1-Baş giysileri: Yemeni/ çember, fes, taç, erkeklerde poşu,

2-Üst Giysiler: Harmani, salta, çuha, hırka, fermane, erkeklerde Cepken, yelek, içlik/mintan,

3-Alt Giysiler: Şalvar, don, erkeklerde; zıvka, çakşır,

4-Bütün Giysiler: Çarşaf, üç etek, kaftan, bindallı, entari, cübbe feraca,

5-Ayak Giysileri: sarı pabuç, çedik yemeni, çarık, mest, çepik, lapçin, merkap ve çorap,

6-Takılar: Kemer, elmas iğne, kremise, küpe, yüzük, bilezik, beşbirlik şeklindedir (<https://cankiri.ktb.gov.tr/TR-70610/giyim.html>) .

Bu çalışmada; Çankırı ili Ilgaz ilçesinde kaybolmaya yüz tutan geleneksel kadın giyim kuşam geleneğinin kayıt altına alınması amaçlanmıştır. Literatür taraması ile bölgenin yaşam kültürü hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Saha araştırması kapsamında geleneksel kıyafetlere ulaşılarak ve kaynak kişiler ile görüşmeler yapılmış geleneksel giyim kuşam kültürü ve giyiliş biçimleri hakkında bilgiler elde edilmiştir. Ulaşılan giysilerin örnekleme oluşturduğu çalışmada evreni; Çankırı ili Ilgaz yöresi geleneksel kadın kıyafetleri oluşturmaktadır. Kaynak kişilerden ulaşılan giysiler biçimsel özellikleri ve dikiş teknikleri açısından incelenmiştir.

## 1. ÇANKIRI İLİ ILGAZ İLÇESİ

Çankırı il merkezi İç Anadolu'da olmasına rağmen topraklarının büyük kısmı Batı Karadeniz bölgesinde yer almaktadır. Tarım en önemli gelir kaynağıdır. Büyük ölçüde göç veren illerimizden bir tanesidir. Son zamanlarda çeşitli sanayi yatırımları gerçekleştirilmiştir. Çankırı'ya bağlı bir ilçe merkezi olan Ilgaz il merkezinin kuzeyinde, Karadeniz Bölgesi'nin Batı Karadeniz Bölümü'nde, Devrez Çayı oluğunda, Batı Karadeniz dağlarının bir uzantısı olan Ilgaz dağının eteklerinde kurulmuştur. İlçe'nin arazisi doğu batı uzantılı vadi tabanından itibaren yamaçlara doğru ilerleyen aşınmış düzlükler ve bunları dikine parçalamış yan derelerin açtığı vadilerin yamaçları ve birbirine paralel uzanan sırtlar üzerine yerleşmiştir. Ayrıca kurtuluş savaşı sırasında cephane sevkiyatında kullanılan ve istiklal yolu olarak adlandırılan yol bu ilçe sınırlarından geçmekte her yıl çeşitli etkinlikler düzenlenmektedir. İlçenin başlıca geçim kaynakları tarım, hayvancılık, orman ürünleri ve hizmet sektörü ile ilgili iş kollarından sağlanır (Özür, 2016, s. 417). Nahiye belediyeleri içinde ilk kurulan Koçhisar (Ilgaz) Belediyesi'dir (1873) (Bingöl, 1997, s. 34). Son yıllarda turizm alanında büyük yatırımlar yapılmış, özellikle kış turizmine hizmet eden tesisler kurulmuştur. Bu tesislerin yaz turizmine de hizmet etmesi spor kulüplerinin kamp alanları olarak kullanabilmesi için çaba sarf edilmektedir.

Ilgaz ilçesi, Çankırı merkez ile aynı kültürel özelliklere sahiptir. Bu duruma Orta Asya'dan göç sonucu aynı boydan olanların aynı bölgeyi tercih etmeleri ve Çankırı ile çevre ilçelerinin bir daha başka kültürlerden daha az etkilenmeleri neden olabilir. Yaren kültürünün etkileri ve ahilik geleneğinin yansımalarını Ilgaz ilçesinde de görmek mümkündür. Toplumların geleneksel kültürünü incelemek aynı zamanda o toplumun tarihine ışık tutmaktadır.

Türklerin göçlerinden itibaren bir Türk yurdu olan Anadolu Türk kültürünün daha önce var olan diğer kültürlerle kaynaşması ve sürekli olan göçlerin etkisi ile birçok yerde görülemeyecek bir kültürel mozaik oluşturmaktadır. Bu mozağin içerisinde önemli bir yere sahip olan Çankırı da zengin bir halk kültürüne sahiptir. Kökeni ahiliğe dayanmaktadır. Kayseri civarında ilk ciddi teşkilatlanması yapılan Ahilerin, 1262 yılındaki Moğol istilası nedeniyle dağılması ve Ahi şeyhlerinin Ankara, Çankırı civarında yerleşerek bu geleneği devam ettirmeleri nedeniyle ahilik kültürü Çankırı'ya egemen olmuştur. Türküleri, evlenme adetleri, el sanatları, geleneksel

giysileri, zaman içinde kısmen kaybolmasına rağmen büyük kısmı günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktarılmıştır (Akpınarlı, Başaran, 2018, s. 24). Çankırı Ilgaz ve çevresinde kullanılan kadın giyim kuşam geleneğinde de Türklerin Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya göçle devam eden tarihsel süreçlerinde giyim kuşam geleneğinin izlerini görmek mümkündür.

## 2. ILGAZ VE ÇEVRESİNDE KULLANILAN GELENEKSEL KADIN KIYAFETLERİ

Toplumların uzun süreli birlikteliğinin sonucu olarak, toplumu oluşturan bireylerin geliştirdikleri yaşamsal alışkanlıklar ve uymak zorunda oldukları kuralları vardır. Gelenek ve görenek denilen ve o toplumun kültürel yapısını oluşturan bu alışkanlık ve kuralları nesiller boyunca aktarırlar. Savaş, ticaret, göç gibi çeşitli nedenlerle bu kültürel aktarımda bölgelere göre bazı farklılıkların oluşması doğaldır. Bu da ulusların kültürleri içerisinde ayrı bir zenginlik oluşturmaktadır. Bu zenginliklerin izlerini geleneksel giysilerde de görmek mümkündür.

Ilgaz ilçesinde belediye 1873 yılında kurulmuştur (Bingöl, 1997, s. 34). Bu nedenle Osmanlı Dönemi'nde özellikle giyim kuşam ve ticari ilişkiler konusunda ayrı ve detaylı kayıt tutulmamıştır. Ancak Çankırı hakkında tutulan kayıtlar Ilgaz ilçesi hakkında kısmen de olsa bilgi sağlanmasına imkân vermektedir. Çankırı merkeze sadece 51 km mesafede bulunması ve aynı tarihi geçmişi paylaşması nedeniyle Çankırı ile hemen hemen aynı kültürel özellikleri taşımaktadır. Çok eski çağlardan beri ticaret yolları üzerinde önemli bir merkez olan Çankırı ve ilçeleri çeşitli panayır ve pazarlara ev sahipliği yapmıştır. Geleneksel kadın kıyafetlerinde bu pazarlara getirilen ve satılan ürünlerin izleri de görülebilir.

Sosyal bir müessese olan ve Ahi geleneğini yansıtan yaren evleri, Çankırı evlerinin mimari özelliğini taşımaktadır, sohbet odalarına “sevai-kutnu” minderler yerleştirilmekte ve yaren giyimleri titizlikle korunmaktadır. Geleneksel kadın ve erkek giyimleri halen düğün törenlerinde ve yaren sohbetlerinde kullanılmaktadır (Akpınarlı, Başaran, 2018, s. 24).

Çankırı ve ilçelerinde kullanılan geleneksel materyaller cinsiyete göre göz önüne alındığında, kadınlara ait terekelerde çeşitli kumaş ve türlerde entariler (etekler), yemeniler, gömlekler ile çeşitli renk ve desenlerde kumaşları görülmektedir. Küpe, yüzük, tarak, ayna gibi süs ve ziynet eşyaları

da kadın terekelerinde sık görülen ve miras olarak bırakılan eşyalardır. Erkek terekelerinde ise gömlek, kuşak, fes, börk, kavuk, gibi giyim eşyaları ile kılıç, tüfek gibi savaş ve av eşyaları diyebileceğimiz eşyalar bulunmaktadır. Ayrıca geldiği yerin adını alan kumaşlar da çeşitli giyim-kuşam eşyası olarak hem erkek hem kadınların terekelerinde rastlanmaktadır (Dede, 2020, s. 90-91). Çankırı'nın ve ilçelerinin 19. yüzyıl sonralarında oldukça gelişmiş bir ticari yaşamı olduğu anlaşılmaktadır. Panayırlara ve pazar yerlerine getirilen çeşitli kumaşlar, süs eşyaları ve takılar kadın giysilerinde etkilerini göstermiştir.

Geçmişte Çankırı Sancağında küçükbaş hayvan olarak umumiyetle tiftik keçisi yetiştirildiğinden buna paralel yünlü dokumacılıkta bir hayli gelişmiştir. Sancak halkının tiftik keçisi beslediğini Kâtip Çelebi de zikretmektedir. Elde edilen tiftik “muhayyer” denilen yünlü kumaşın dokunmasında kullanıldığı gibi işlenmemiş halde de ihraç edilmiştir. Özer Ergenç ise, sicillere dayanarak gerek Ankara gerekse Tosya Kal' acık ve Çankırı'da dokunan dokumalardan sof diye bahsetmektedir (Kankal, 1993, s. 194).

XIX. asır başlarında Çankırı halkının günlük hayatta kullandıkları bazı eşya ve giyecekleri Şer'iyeye Sicillerindeki tereke kayıtlarında görülebilmektedir. Buna göre tereke kayıtlarında rastlanan bazı eşyalar, giyecek, takı ve kitaplar; Alaca Entari, Alaca Şalvar, Altun Kiraz Küpe, Altun Kopça, Altun Küpe, Ankara Şalisi Ferace, Aynı, Beyaz Güğüm, Beyaz Hamam İhramı, Çiçekli Gülpenbe, Diyarbekir Alacası İçlik, Divit, Dizbezi, Döşek Yüzü, Eğer, Et Satırı, Evani-İ Nuhassiyye, Gülabdan, Halep Kuşağı, Hamam Leğeni, Hamam Peştamalı, İçlik İnci Gerdanlık, İpek İşlemeli Boğça, Kahve Yedeği, Kapı Perdese, Kebir, Beyaz Kabzalı Bıçak, Kebir Şamdan, kehribar imameli çubuk, keser, keten gömlek, kılca seccade, kilim, Mavi çuka cübbe, minder içi, münakkaş kilim, ocak demiri, ocak maşası, pabuç, sacayak, sağır el kevgiri, hatyi döşek yüzü, heybe, Şam'dan Şal kuşak, tahta sandık, tekne, tiftik miyarı, tiftik tarağı, tülü seccade, yastık içi, yorgan, sağır, tencere, sarık, sarılı çiçekli döşek yüzü, seccade, sepet, serce kaşlı sim mühür, sim yüzük, tülü şukka, ustura, yemeni şeklindedir (Elibol, 1995, s. 101-12).

Çankırı Ilgaz ilçesi ve çevresinde unutulmaya yüz tutmuş geleneksel kadın giyim kuşamının incelenmesi amaçlanan çalışmada kaynak kişilerden elde edilen bilgiler ve görseller ışığında giyim kuşam geleneği incelenmiştir.

Yörede günlük kullanılan giyim kuşamda pamuklu ve yünlü kumaşların tercih edildiği tesbit edilmiştir. Kullanılan kumaşlar genelde Sümerbank baskası ve pazeninden dikilmekteydi. (Resim 1) giysiler mahalle terzileri ya da evde dikiş bilen kadınlar tarafından şal yakalı, ön ortası patlı, takma uzun kollu belden dikişli, belde büzgülü olup boyu ayak bileklerine kadar olan elbiseler dikilirdi. Elbisenin içi kollar dâhil ince Amerikan bezi ile astarlanmıştır. Elbisenin ön ortasındaki bele kadar olan pat üzerinde altı cm aralıklar ile ilik düğme çalışılmıştır. Kol ucunda dar manşet uygulanmıştır.



**Resim 1:** Günlük Elbise (KK1).



**Resim 2:** Gerilik Elbise (KK2)

Yörede “Telli” olarak ifade edilen (Resim 2) çiçek desenli ipek kumaştan dikilen elbise, bebe yakalı, robalı, takma uzun kollu, belden dikişlidir. Elbisenin etek boyu maxi boydadır ve Elbisede belden etek ucuna açılımlı (evaze) kesim uygulanmıştır. Yaka ucu, roba kenarları, kol ucu, manşet ucu, kol dirsek hattı iki sıra pamuklu dantel harç geçirilerek süslenmiştir. Ön ortasında tek sıra ilik düğmeli kapama uygulanmıştır. Elbisenin üst bedeni beyaz ince pamuklu kumaş ile astar astarlanmış etek ucunda pembe pamuklu kumaş kullanılarak astarlama yapılmıştır. Bu giysi, özel günlerden olan nişanlarda gelinler tarafından giyilmiştir (KK1).



**Resim 3.** Bindallı Örneği (Ön ve Arka)

Mor kadife kumaştan dikilen bindallı (Resim 3) sıfır yakalı, takma uzun kolludur. Basit yırtmaç tekniğiyle çalışılmış olan ön ortasında yaka açıklığı bel hattına kadardır. Bindallının tüm yüzeyi işlemelidir. Vazodan çıkan stilize bitkisel çiçekler ve kıvrımlı dallar kompozisyonu ön ve arka bedende uygulanmıştır. Ön yaka çevresinde sarkan püskül motifi kıvrım dallarla kompozisyon olarak elde yapılan Maraş (dival) işi ile işlenmiştir. Etek boyu maksî olan bindallının etek ucunda su deseni işleme vardır. Yaka çevresi ve ön ortasına beyaz renkli hazır dantel geçirilmiştir. Bindallının iç kısmı amerikan bezi ile astarlıdır ve tulumlama tekniği ile bedene elde tutturulmuştur.



**Resim 4.** Bindallı (Ön) **Resim 5.** Bindallı (Arka) **Resim 6.** Bindallı Arka Yaka **Resim 7.** Bindallı Ön Yaka (KK4)

Lacivert renkli kadife kumaştan dikilen bindallı(Resim 4, 5, 6, 7) sıfır yakalı düz takma kolludur. Ön yaka göğüs hizasına kadar açıktır. Bindallının tüm yüzeyi işlemelidir. Taç yaprakların yan yana gelmesiyle oluşan ve yanlara doğru açılan kıvrık dallar yaprak ve çiçeklerden oluşan süsleme ön ve arka bedende üç sıra olarak yapılmıştır. Yaka kenarlarında zincir püskül ve mine çiçekleriyle oluşturulan kompozisyon elde yapılan dival tekniği (Maraş işi) nakış işlenmiştir. Maksî etek boyunda olan bindallının etek ucunda su deseni vardır. Bindallının iç kısmı amerikan bezi ile astarlıdır ve tulumlama tekniği ile bedene elde tutturulmuştur. Yaka ve ön ortası beyaz renkli dantel geçirilmiştir.



**Resim 8.** Bindallı Ön(KK5) **Resim 9.** Bindallı Arka **Resim 10.** Bindallı Arka Yaka **Resim11.** Bindallı Ön Yaka

Bordo renkli kadife kumaştan dikilen bindallı (Resim 8, 9, 10, 11) sıfır yakalıdır ve ön beden arka bedenden uzundur. Ön yaka göğüs hizasına kadar açıktır. Düz takma kolludur. Bindallının tüm yüzeyi işlemelidir. Fiyonklarla bağlı dallar yaprak ve rozet çiçeklerinden oluşan süsleme ön ve arka bedende üç sıra olarak yapılmıştır. Ön bedende çiçekten çıkan zincir motifinin ucunda püskül motifi yapılmıştır. Bindallının iç kısmı amerikan bezi ile astarlıdır ve tulumlama tekniği ile bedene elde tutturulmuştur. Yaka, ön ortası, kol kenarlarına beyaz renkli dantel geçirilmiştir.



**Resim 12.** Buzlu Çar(KK6) **Resim 13.** Buzlu Çar **Resim 14.** Buzlu Çar **Resim 15.** Buzlu Çar



Yörede “Buzlu Çar” olarak ifade edilen (Resim 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19) ipekli dokumadan dikilmiş bu üst giyim kumaşın eninin tamamı kullanılarak iki parça halinde kesilmiştir. Altta etek parçası olarak kullanılacak kumaş arka ortasında düz dikiş çekilerek kapatılmış, üst beden parçasının kumaş kenarları ön ortasına gelecek şekilde alt parça ile birleştirilmiştir. Buradaki birleşim yerine uçkur yolu açılarak beli tutacak şekilde büzülerek kullanılmıştır. Buzlu çarın etek ucu pamuklu, renkli kumaşlarla pervaz geçirilerek temizlenmiştir. Üst bedende alına gelen kısımda 20\*25 cm genişliğinde renkli pamuklu kumaştan parça geçirilerek başta düzgün durması sağlanmıştır. Alın parçasının iki yanına ip geçirilmiş, buradaki ip çene altından bağlanarak baştan kayması engellenmiştir.



**Resim 16.** Buzlu Çar(KK7) **Resim 17.** Buzlu Çar **Resim 18.** Buzlu Çar **Resim 19.**Buzlu Çar

Kemer; bele dolanarak toka ile tutturulan kumaş, deri veya metalden yapılan bel bağıdır. Yörede geleneksel kemer; gümüşten, hasır örgülü, tokalı bindallı, kaftan üzerine takılan giyim aksesuarıdır (Beğiç, Öz, 2018, s. 641).



**Resim 20.** Gümüş Kemer

Pamuklu kumaştan düz ya da çizgili olarak dokunan önlük (Resim 21) kumaşın ortadan katlanıp bele bir kemer ile tutturularak iş yaparken kullanılmaktadır. Beyaz pamuklu kalın tülbentlik kumaş üzerine tahta baskı yapılmış Çar (Resim 22, 23) mahalle arasında kısa mesafelerde evden çıkarken başa örtülerek kullanılmaktadır.



**Resim 21.** Önlük (KK1) **Resim 22.** Çar (KK1) **Resim 23.** Çar (KK1)

## SONUÇ

Anadolu ilk çağlardan beri sürekli bir yerleşim yeri olmuştur. Çeşitli uygarlıklar kurulmuş, her uygarlık bir iz bırakarak tarih sahnesinden çekilmiştir. Her yeni gelen uygarlık bir öncekinden etkilenmiş ve onun izlerini taşımıştır. Türkler de göç ederken Orta Asya'dan kendi öz kültürleriyle birlikte İslami kültürle birleştirerek getirmişler ve kendilerinden önce Anadolu'da var olan tüm kültürlerden etkilenmişlerdir.

Çankırı İlgez ve çevresinde geleneksel kadın kıyafetlerinin geçmişte günlük, yabancı ve özel günlerde giyilirken zamanla kullanımının azaldığı, ve günümüzde sadece başörtülerinin kullanıldığı tesbit edilmiştir. Özel günlerde kullanılan giysilerin de günümüzde yalnızca yaşlılar tarafından giyildiği bilgisine erişilmiştir. Sandıklardan çıkarılarak incelenen giysilerin çoğunluğu oldukça yıpranmıştır. Kaynak kişilerden elde edilen bilgilere göre geleneksel kıyafetler bozularak ev donatılarında kullanılmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda Anadolu geleneksel giyim kuşam geleneğine sahip çıkmak ve korumak gelecek kuşaklara aktarımın yapılması önemlidir. Geleneksel kıyafetlerin kayıt altına alınarak sergilenmesinde yerel yöneticilerin desteği önemlidir.

## KAYNAKLAR

- Akpınarlı, F., Başaran, F. (2018). "Geleneksel Kumaşların Özellikleri ve Kullanım Alanları: Çankırı Örneği." *Multidisciplinary Studies-4 (Fine Arts) Bildirileri Kitabı*. 21-39.
- Begiç, H., N., Öz, C. (2018). Çankırı'da Yapılan Kız Kınası ve Şenlik Ritüellerinde Giyilen Gelin Giysileri. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(13), 632-644.
- Begiç, N. (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Bingöl, C. (1997). *Çankırı'nın İdari, Nüfus ve Sosyal Yapısı (1893-1903) (Doktora Tezi)*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bolich, G., G. (2006). *Dress & Gender: Crossdressing in Context, Vol. 1: Dress, Gender, Transgender, and Crossdressing*, North Carolina:Psyche's Press.
- Dede, M. (2020). Osmanlı'da Taşra'nın Sosyo- Ekonomik Yapısına Bir Örnek: Terekeler Işığında XIX. Yüzyılın Başlarında Çankırı. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 44(1): 83-100.
- Elibol, A. (1995). *Şer'iyeye Sicillerine Göre XIX. Yüzyıl Başlarında Çankırı'nın İdari ve Sosyal Durumu (Yüksek Lisans Tezi)*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Kankal, A. (1993). Tapu-Tahrir Defterlerine Göre, 16. Yüzyılda Çankırı Sancağı (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Koca, E. & Vural, T. & Koç, F. (2013). "Evaluation Of The Tendency Of Consumers To Hedonic Clothing Shopping", International Association of Social Science Research- IASSRn, I. 2, p. 54-64.
- Koca, E., Koç, F., Vural, T. (2007). Kültürlerarası Etkileşimde Giyim Kuşam. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı, 2, 793-808.
- Özür, N., K., (2016). Şehirleşme Sürecinde Olan Kasabalarda Nüfus Gelişimi ve Yaş Yapısı İlişkisi: Ilgaz (Çankırı). Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 20 (2), 409-435.
- <https://cankiri.ktb.gov.tr/TR-70610/giyim.html> (Erişim Tarihi:10.10.2020)

#### **KAYNAK KİŞİLER**

- KK1. Satı ESKİ (1947), Ilgaz.
- KK2. Leyla GÖNÜL (1979), Ilgaz.
- KK3. Pakize OLGUN (1955), Ilgaz.
- KK4. Pakize SANCAKTAR(1945), Ilgaz.
- KK5. Satı BAŞER(1946), Ilgaz.
- KK6. Emine SARI(1935), Ilgaz.
- KK7. Hamdiye TÜTER (1952), Ilgaz.

---

Ayrıksa, A.& Etikan, S. (2020). Amasra’da Yaşayan El Sanatlarından Çekicilik. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 217 – 234.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.11.2020

Kabul / Accepted: 25.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## AMASRA’DA YAŞAYAN EL SANATLARINDAN ÇEKİCİLİK<sup>1</sup>

Asuman AYRIKSA\* & Sema ETİKAN\*\*

### Öz

Çekicilik Amasra’da uzun yıllardır sürdürülen bir ahşap oyma el sanatıdır. Ancak zamanla diğer el sanatlarında olduğu gibi Çekicilik Sanatının da geçmiş yıllara oranla giderek azaldığı görülmektedir. Bu çalışmada yok olmaya yüz tutmuş el sanatlarımızdan Amasra Çekicilik Sanatının sayıları azalan temsilcilerinin konuyla ilgili bilgi, tecrübe, duygu ve düşüncelerini derlemek, bu sanatı kalkındırmak ve geleceğe taşımak adına yapılan çalışmalara katkıda bulunabilmek amaçlanmıştır. Öncelikle Amasra İlçesi Ahatlar Köyü ile burada faaliyet gösteren atölyeler ve Amasra Çekiciler Çarşısı’nda incelemeler yapılmış, üretilen ürünler hammadde ve üretim tekniği yönünden incelenmiş, pazarlama koşulları tespit edilmiştir. Atölyelerde çalışan kişilerle görüşülmüş, yapılan ürünler ve yapım aşamaları fotoğrafla belgelenmiştir. Çalışma sonucunda yörede en çok mutfak araç gereçlerinden; şekerlik, kâse, çatal, kaşık, kepçe gibi servis araçları, çerez takımları, fındık kıracakları, baharatlık, havan, hediyelik ve dekoratif amaçlı ürünlerden; vazo, çeşitli biblolar, anahtarlık, magnet, portre, günlük kullanım amaçlı ürünlerden; rahle, sandık, isimlik-kalemlik, oyuncak, deniz feneri ve küllük üretildiği belirlenmiştir. Bu ürünlerin büyük bir kısmı, ilçe merkezinde yer alan Çekiciler Çarşısı’nda satılmakta, bir kısmı ise sipariş üzerine Türkiye’nin her yerine, online satış siteleri aracılığı ile pazarlanmaktadır. Çalışma sonucunda, uğraşan kişi sayısının ve üretiminin zamanla azaldığı tespit edilen Çekicilik Sanatının bu durumda olmasına neden olan öncelikli sebebinin ise maliyeti düşük Çin kaynaklı ürünlerin tezgâhlarda giderek daha fazla yer almasının olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Amasra, Ahşap işleme, Çekicilik sanatı

---

1 Bu çalışma Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde tamamlanan “Amasra’da Yaşayan El Sanatlarından Çekicilik” isimli Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

\* Kırşehir Cacabey Ortaokulu, Görsel Sanatlar Öğretmeni, ressamasu05@hotmail.com

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

---

## ÇEKİCİLİK, ONE OF THE HANDICRAFTS LIVING IN AMASRA

### **Abstract**

*“Çekicilik” is a wood carving handicraft that has been maintained in Amasra for many years. However, as in other handicrafts, it is seen that the Art of Çekicilik has gradually decreased compared to the previous years. In this study, it is aimed to compile the knowledge, experience, feelings and thoughts of the representatives of Amasra Çekicilik Art, which is about to disappear, and to contribute to the works carried out to develop this art and carry it to the future. First of all, examinations have been carried out in Ahatlar Village of Amasra District, workshops and Amasra Çekiciler Bazaar, the products were examined in terms of raw materials and production techniques, and the marketing conditions have been determined. The people working in the workshops have been interviewed, the products and the production stages have been documented with photographs. As a result of the study, it has been determined that serving tools such as sugar bowls, forks, spoons, ladles, snack sets, hazelnuts, spice, pestles as the kitchen tools; vases, various trinkets, key rings, magnets, portraits as gift and decorative products; litter, chest, name-holder, toy, lighthouse and ashtray as items for daily use are mostly produced in the region. A large part of these products are sold at Çekiciler Bazaar located in the center of district, some of these products are marketed through online sales sites anywhere in Turkey. As a result of the study, it has been seen that the number of people working and its production decreased over time, and that the primary reason for the Art of Çekicilik to be in this situation is the increasing presence of low-cost Chinese origin products on the looms.*

**Keywords:** Amasra, Woodworking, Art of Çekicilik

## 1. Giriş

Tarih boyunca dünya üzerinde var olmuş her toplumun kültürünün bir aynası olan el sanatları, ilk örneklerini örtünme ve korunma amacıyla ortaya koymuştur. Zaman içerisinde gelişen ve değişen el sanatları günlük yaşam içerisinde aldığı yeri giderek arttırmış ve geleneksel özelliğini de kazanmıştır. İnsanoğlu eliyle üretilen ve gelenekselleşen her ürün de toplumun kimliği olmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

El sanatları, geçmişten günümüze bir milletin veya topluluğun yaşanmışlığı yani kültürü, tarihi, inanışları gibi tüm değerlerinin birikimidir ve ait oldukları toplumun bu değerlerini geleceğe yansıtır.

Ölmez ve Etikan (2008), “el sanatı” kavramının başındaki “el” kelimesine dikkat çekerek, el maharetiyle yapılan bir sanat olması ve nitelendirmelerin bu doğrultuda yapılması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu durumda el sanatını; *geçmiş, orijinali olan, kuşaktan kuşağa öğrenilerek gelen, günümüzde de eğitimi verilip devam eden, hem görsel hem sanatsal değere sahip, ticari ya da bireysel amaçlı belli bir teknikle el ile yapılan, turistik veya kullanım eşyası üretimine dayalı uğraşların adı* olarak tanımlamaktadırlar. Bu tanımlar ışığında el sanatlarını şu şekilde sınıflandırmaktadırlar:

Üretim amacına göre: Ticari amaçlı yapılan el sanatları (bez bebek, yapma çiçek...), ticari amaçlı olmayan yani bireysel olan el sanatları (çeyiz işleri, el örgüsü, oyacılık...).

Orijinaline göre: Türk el sanatları (halıcılık), Anadolu el sanatları (dokumacılık), İslam sanatları (minyatür, tezhip, hat, mimari süslemeler, alçı, taş, ahşap oymacılığı).

Üretim yapısına göre: Fason el sanatları (dericilik, mobilya), özgün üretimli el sanatları (ağaç oymacılığı).

Teknolojik gelişmelerle endüstrileşme sürecinde el sanatları da eski değerini yitirmiş hatta ihtiyaçlardaki değişimle de nalbantlık gibi kimi el sanatları meslekleri de kaybolmuştur. El sanatları ustalarının, ilgisizlik ve geçim sıkıntıları gibi sebeplerle de sayıları azalmış durumdadır.

Bu el sanatlarından biri de Bartın ili Amasra ilçesinde uzun yıllardır uğraşılan Çekicilik Sanatıdır. Çekicilik, Amasra'da uzun yıllardır sürdürülen bir ahşap oyma el sanatıdır. Ancak zamanla diğer el sanatlarında olduğu gibi Çekicilik Sanatının da geçmiş yıllara oranla giderek azaldığı görülmektedir.

Batı Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Bartın ilinin kuzeyinde, 6600 nüfuslu bir ilçe olan Amasra, dik yamaçları Karadeniz'le buluşturan bir yarımada ve iki ada üzerine kurulmuştur. Yüzölçümü 120 km karedir (URL-1).

3000 yıllık tarihi geçmişe sahip olan Amasra, Sesamos, Amastris, Samastro ve en son Amasra isimlerini almıştır. Amazonlar tarafından kurulduğu düşünülen kent; bazen bağımsız bir site, bazen müstemleke, bazen küçük bir krallık, bazen de eyalet merkezi olmuştur. En az 11 büyük medeniyete ev sahipliği yapmış olan kent zengin bir kültür birikimine sahiptir. Bu antik kentin görünen yüzü dışındaki büyük bölümünün toprak altında ve 1,5-4,5 m derinliklerinde saklı kaldığı araştırmalar sonucu anlaşılmaktadır (Anonim, 2011:13). Zengin bir tarihe sahip olan Amasra, adını Kraliçe Amastris'den almıştır. 1460 yılında ise Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilip Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına dâhil edilmiştir. Fetihden önce Ceneviz yönetimindeki şehirden günümüze canlı bir ticari hayatı yansıtan pek çok sanat eseri ulaşmıştır. Cenovalıların “Çiçekli Kale”, Plinius'un “Zarif ve Güzel” dediği Amasra'yı; Niketas “Dünyanın Gözü”ne, Diojen ise “Bir Denge ”ye benzetmiştir. Rivayetlere göre Amasra'nın Osmanlılarca fethi öncesinde şehre tepeden bakan Fatih, “Lala Lala, acep Çeşm-i Cihan bu m'ola?” diyerek hayranlığını ifade etmiştir. Tarih boyunca askeri bakımdan önemli bir üs olan Amasra aynı zamanda esir ticareti yapılan, kereste, şimşir, ton balığı ve kürk ihraç eden ticari bir liman kenti olmuştur (Anonim, 2013:4).

1940'lardan beri ev pansiyonculuğu ve çadır kampçılığının öncü kenti ve “ülkemizde turizmin başladığı ilk yer” olarak bilinen kentte, bugün de kültür ve deniz turizmi faaliyetleri sürdürülmektedir (Anonim, 2013:4).

Yöre, el sanatları bakımından da zengindir. Bartın ve Amasra'da Tel Kırma, Hasır Örucülük, Taş Saç Yapımı, Çekicilik, Minyatür Ahşap Tekne ve Yat Yapımı gibi birçok el sanatıyla uğraşmıştır.

Bu çalışmada yörenin önemli bir el sanatı uğraşısı olan Çekicilik Sanatı incelenmiştir. Çalışma kapsamında çekicilik sanatıyla geçimini



sağlayan Ahatlar Köyü sakinleriyle görüşülerek konuyla ilgili bilgiler alınmış ve üretilen ürünler fotoğrafları çekilerek tespit edilmiştir. Çekiciler Çarşısı gezilerek çarşı içerisinde bulunan atölyeler ziyaret edilmiş, ustalarla görüşülerek bilgi alınmıştır. Kullanılan hammadde, araçlar ve hammadde dışındaki gereçler, üretim tekniği ve ürünler ayrıntılı şekilde analiz edilmiş, ürünlerin pazarlama koşulları ve günümüzdeki sorunları incelenmiş, bu el sanatının geçmiş ve günümüzdeki durumu değerlendirilmiştir.

## **2. Çekicilik Sanatı**

Çekicilik Sanatının geçmişi 17. yüzyıla dayandırılmaktadır. Bir tür oymacılık olan bu sanatın, M.Ö. 1200 yıllarında yaşayan Fenikelilere kadar uzandığı konusunda bir rivayet de bulunmaktadır. Fenikeliler tarafından Mısır'dan bu bölgeye taşındığı ve bölgenin ıhlamur ağacı yönünden zengin bitki yapısına sahip olmasının da çekicilik sanatının burada gelişmesine katkı sağladığı söylenmektedir. Bu sanat Osmanlılar zamanında da sürdürülmüş ve imalat yerleri açılmış ve zaman içerisinde de çekicilik sanatının merkezi, imalat ve satış yerleri ile Çekiciler Çarşısı olmuştur. Tarihten günümüze uzanan çekicilik sanatınınbugün üretilen örnekleri de Amasra'da Çekiciler Çarşısı'nda üretilmekte ve sergilenmektedir. Çoğunlukla hediyelik eşya ve beraberinde mutfak eşyaları başta olmak üzere günlük kullanım eşyası olarak da üretilen ve talep gören bu ürünler, dünyanın dört bir yanına gönderilmektedir (Anonim, 2013:49, URL-2).

Yöredeki Çekici ustalarından edinilen bilgilere göre; ahşap, el ve ayak yardımıyla çekilen düzeneklerle oyulduğu için bu sanata Amasra'da "çekmek" fiilinden türemiş "Çekicilik Sanatı" denilmiştir ve hala bu isimle anılmaktadır. Fakat artık bu düzenekler kullanılmamaktadır. Bugün ahşabın şekillendirilmesi daha çok torna makinesi kullanılarak yapılmaktadır.

Üretim bir süre sonra Ahatlar köyüne kaymış ve köy zamanla Çekicilik sanatının üretim merkezi olmuştur. Ahatlar Köyü Amasra'ya 4 km. uzaklıkta, Amasra'nın güneydoğusunda ve ilçeyi tamamen gören yüksek bir noktada yer almaktadır. Göç oranı düşük olan bu köyde turizm faaliyetleri kapsamında, özellikle çekicilik ürünleri ve pansiyona dönüştürülen evlerden elde edilen gelir, köy halkının en önemli ekonomik kaynağını oluşturmaktadır. Mekânsal yetersizlikler nedeniyle üretilen ahşap ürünler köyde satılamamakta, Amasra ve yakın çevresindeki turistik merkezlere gönderilmektedir. Ahatlar Köyü'nün en önemli özellikleri; köyün yakınında

bulunan Ahatlar Tabiat Parkı, Amasra manzarasına hâkim alanları, ahşap el sanatları ve üretim atölyeleri ile yöresel pazar ürünleridir (Açıksöz vd, 2017:42). Ahatlar Köyü 73 haneli bir köydür ve 32 hanede aktif bir şekilde ahşap oymacılığı yapılmaktadır. Çekicilik Sanatı bu köyde baba mesleğidir. 1979 yılına kadar bu sanat Amasra merkezde yapılırken 38 sene önce bu köye elektrik geldiğinde, Ahatlar Köyü çekicilik sanatının merkezi konumuna gelmiştir.

Günümüzde Amasra'da bu sanatla uğraşanlar Ahatlar Köyü'nde evini atölye olarak kullanan köy halkı, Çekiciler Çarşısı'nda satış mağazası ile birlikte atölyesi olan bazı ustalar ve Amasra Halk Eğitim Merkezi'nin açmış olduğu kurslarda ahşap oymacılığı öğrenen kursiyerlerdir. İlçede çekicilik sanatı ile toplam 37 kişi uğraşmaktadır. Yörede, mutfak araç gereçlerinden; şekerlik, kâse, çatal, kaşık, kepçe gibi servis araçları, çerez takımları, fındık kıracakları, baharatlık, havan, hediyelik ve dekoratif amaçlı ürünlerden; vazolar, çeşitli biblolar, anahtarlık, magnet, portre, günlük kullanım amaçlı ürünlerden; rahle, sandık, isimlik-kalemlik, oyuncak, deniz feneri ve küllük gibi ürünler çok üretilen ürünlerdir.

### **2.1. Çekicilik Sanatında Kullanılan Hammadde ile Araçlar ve Diğer Gereçler**

Çekicilik sanatının en temel hammaddesi; yöreden sağlanan ve başka illerden getirilen, ağaçlardır. Ağaç çeşidi yapılacak ürüne uygunluğuna göre seçilmektedir. Bu ağaçların en çok kullanılanı; kolay şekillenmesi sebebiyle çok tercih edilen ve ülkemizde de bol bulunan çınar yani dişbudak (*Fraxinus excelsior* L.) ağacıdır. Kayın-Gürgen (*Fagus*), Kayacık (*Ostrya*), Ihlamur (*Tilia grandifolia* Ehrh), Şimşir (*Buxus sempervirens* L.), Kiraz (*Cerasus*), Ceviz (*Juglans regia* L.), Ardiç (*Juniperus* sp.), Kestane (*Castanea sativa* Mill.), Kelebek (*Buddleia*), Dut (*Morus*), Kızılağaç (*Alnus glutinosa* Gaertn.), Hurma (*Phoenix*) ve Zeytin (*Olea*) ağacı çekicilik sanatında kullanılan diğer ağaçlardır (Anonim, 2009:18, 26, 36,38, Mamikoğlu, 2017:148, 350, 378, 532, 568, 574, 595, 598, 616).

Çekicilik sanatında kullanılan araçlar ise lazer kesim makinesi, kompresör, torna makinesi, şerit testere, sütunlu matkap tezgâhı, zımpara makinesi, vernik tabancası, dekupaj testeresi, lifti, eydi (ucu eğimli bıçak), gerdengeç (oval uçlu oyma aleti), yakı kalemi ve keserdir (Şekil 1, 2).



Şekil 1: Eydi(Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 2. Gerdengez (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayırksa, 2018)

Çekicilik sanatında kullanılan gereçler vernik, gomalak ve zeytinyağıdır. İçerisine yiyecek konulacak ürünlerde zeytinyağı veya gomalak vernik olarak kullanılmaktadır. İspirtonun içine reçine benzeri bir malzeme konularak yapılan gomalığın hammaddesi Hindistan'dan gelmektedir.

## 2.2. Üretim Aşamaları

Çekicilik sanatında ürünlerin büyük bir kısmı bugün tornada şekillendirilmektedir. Diğerleri ise lazer makinesi veya dekupaj testere ile yapılmakta, leylek gibi bazı figürler ise elle oyulmaktadır.

Daha çok kaba yapılı, ayrıntısı az olan ürünler tornada şekillendirilmekte, ince işçilik isteyen ürünlerde ise elde oyma tercih edilmektedir. Üretilen ürünler arasında bir kısmının doğal yapısını koruması açısından kabuğu soyulmadan bırakılmakta ve aynı zamanda bu şekilde bir desen de oluşturulmaktadır. Son olarak şekillenen ahşaplar zımparalanıp verniklenerek kullanıma hazır hale getirilmektedir.

Ürünlerde kullanılan ağaçlar çoğunlukla dişbudak yani çınar ağacıdır. Bu ağaç beyaz olup çatlamayan bir ağaçtır ve Sakarya-Adapazarı'ndan temin edilmektedir. Şarköy, Bartın, Düzce, Hendek, Adapazarı Yeşilyurt Beldesi Süleyman Ormanı, Kastamonu ve Karabük hammadde olarak kullanılan ağaçların temin edildiği merkezlerdir. Kayın ve Kayacık ağacı yörede yetişmektedir. Kayın ağacı kahverengi, Kayacık ağacı ise beyaz olup işlemeşi düzgün olmaktadır. Meyve ağaçları da yine yöreden temin edilmektedir.

Ağaçlar öncelikle şerit testere ile parçalanmaktadır. Parçalanmış ağaçların tornaya takılabilmesi için sütunlu matkap tezgâhında merkezleme deliği açılmaktadır. Ardından kabuğu soyulmak üzere tornaya bağlanmaktadır. Kabuğu soyulan ağaçlar dönen tornada şekil vermeye yarayan bıçaklar yardımıyla şekillendirilmektedir. Bu işlem basamaklarından geçen ahşap, tornadan çıkarılarak zımparalanmakta ve vernik tabancası ya da fırça ile daha büyük parçalarda ise kompresör ile verniği sürülmektedir. Kuruduktan sonra ahşap ürün kullanılmaya hazırdır.

Ürünlerin bir kısmında eskitme boya kullanılmaktadır. Bu boya ziftten yapıldığı için yiyecek konulacak ürünlere uygulanmamakta, daha çok dekoratif amaçlı ürünlere sürülmektedir. Yiyecek konulan ürünlerde vernik amacıyla zeytinyağı veya gomalak kullanılmaktadır. Diğer ürünlerde ise selülozik ve sentetik vernik kullanılmaktadır. Bu çalışmada örnek olarak Ahatlar Köyü'nde en çok yapılan ürünlerden olan şekerlik yapım aşamaları fotoğraflarla açıklanmıştır;

İlk önce şekerlik için kullanılacak olan dişbudak yani çınar ağacının kütükleri 12 cm. boyutlarında şerit testeresi ile parçalanmaktadır ( Şekil 3).



Şekil 3. Ağacın şeritli testere ile kesilmesi (Ahatlar Köyü/Amasra)  
(Ayrıkça, 2018)

Ağacın tornaya bağlanabilmesi için merkezleme deliği sütunlu matkap tezgâhındadelinmektedir ( Şekil 4).



Şekil. 4. Sütunlu matkap tezgâhında merkezleme deliği açma  
(Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayrıkça, 2018)

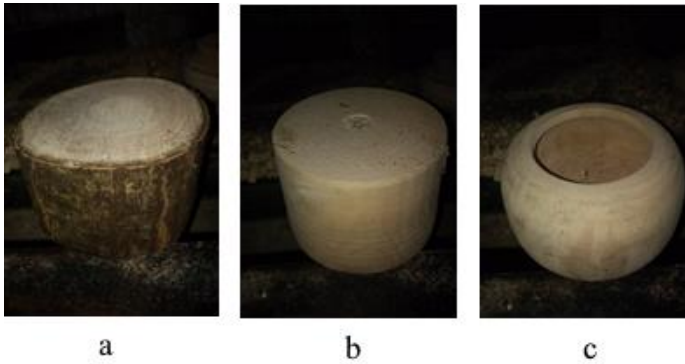
Merkezleme deliği ağacı tornaya bağlamak için tam ortasına açılan deliktir. Tornanın ucumerkezleme deliğine yerleştirilmekte ve bu şekilde ahşap tornaya sabitlenmektedir. Sabitlenme ahşabın daha kolay şekillendirilmesini sağlamaktadır.

Tornada ahşap dönerken yan tarafta sabit duran bıçak ahşabın kabuğunu soyarak silindirik şeklini almasını sağlamaktadır. Kabukları soyulan ağaçlar zımparalanmakta ve tekrar tornaya takılmaya hazır hale getirilmektedir. Ardından şekillendirme işlemine geçilmektedir. Oval olan uçları ile oval yerlerin ve iç kısımların oyulmasında kullanılan gerdengez, ahşabın dışını şekillendiren lifti, ucu eğimli olan ve ahşabın eğimli kısımlarının oyulmasını sağlayaneydi bu aşamada şekillendirmeye yardımcı olan araçlardır (Şekil 5).



Şekil 5. Tornaya ahşabın bağlanması ve oyularak şekillendirilmesi (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayrıksa, 2018)

Şekil 6'da ağacın ham halden üretilen ürüne göre şekillendirilmesine kadar geçen aşamaları görülmektedir.



Şekil 6. Parçalanmış ağaç, b:Kabuğu soyulmuş ağaç, c:Tornada şekillenmiş ağaç, (Ahatlar Köyü/Amasra)Ayrıksa, 2018)

Tornada şekerlik formu alan ahşap daha sonra zımparalanmaktadır. Zımparalama işlemi pürüzsüz yüzey elde etmek için yapılmaktadır. Zımparalanan şekerliğin astar verniği sürülmekte bu işlem, torna üzerinde ya da fırçayla sürülerek yapılabildiği gibi vernik tabancası ile de yapılmaktadır. Astar vernik kuruduktan sonra esas vernik sürülmektedir. Şekil 7’de tamamlanmış şekerliklere örnekler görülmektedir.



Şekil 7. Kabuksuz şekerlik, b: Kabuklu şekerlik, c: Eski boyalı şekerlik, d: Boyanmış şekerlik (Ahatlar Köyü/Amasra )Ayırksa, 2018)

### 2.3. Üretilen Ürünler

Yörede üretilen ürünler kullanım alanlarına göre 2 ana başlık altında toplanmaktadır. Bunlar:

*Hediyelik ve dekoratif amaçlı üretilmiş ürünler:* Magnetler, ayna çerçeveleri, kitap ayraçları, ahşap bloklara yapılmış portreler, anahtarlıklar, deniz fenerleri, hayvan ve insan figürleri, biblolar, tekneler, yelkenliler,

yatlar, lamba ve abajurlar, gaz lambaları, ahşap evler, vazolar, mumluklar, şamdanlar, sandıklar.

*Günlük kullanım amaçlı üretilmiş ürünler:* Küllükler, rahleler, gazetelikler, kalemlik-isimlikler, ahşap kalemler, oyuncaklar, defter kapları, tokmaklar, sırt kaşiyıcısı, müzik aletleri, taraklar, kâğıt havluluklar, kaşıklar, çatalar, maşalar, tabaklar, kepeçler, baharatlıklar, bal kavanozları ve kaşıkları, şekerlikler, lokumluklar, kâseler, havanlar, elekler, çerez takımları, kupalar, tepsiler, fındık kıracakları, tencere altlıkları, limon sıkacakları, peçetelikler, kadehler.

Aşağıda bu ürünlerden bazılarına örnekler görülmektedir (Şekil 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).



Şekil 8. Leylek figürü (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 9. Savaş Topu biblosu (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayrıkça, 2018)





Şekil 10. Vazolar (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 11. Tekneler (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 12. Oymalı sandık (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 13. Çerezlik(Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 14. Limon sıkacakları (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 15. Kupa (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 16. Havan (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 17. Fındık kıracağı (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 18. Bal kavanozu (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayırksa, 2018)



Şekil 19. Baharatlık (Ahatlar Köyü/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 20. Oyuncak çingirak (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayrıkça, 2018)



Şekil 21. Oyuncak kamyon (Çekiciler Çarşısı/Amasra) (Ayrıkça, 2018)

### 3. Sonuç

Çekicilik sanatı bugün Amasra ilçe merkezinde yer alan Çekiciler Çarşısı ile Ahatlar Köyü'nde toplam 37 usta tarafından yaşatılmaya çalışılmaktadır. Ahşap önceleri el ve ayak yardımı ile çekilerek işleme tabi tutulduğu için "Çekicilik" adını alan bu sanat, artık torna makinası kullanılarak yapılmaktadır. Bu durum az zamanda daha fazla ürün elde edilmesini sağlamakta, ancak üretimi geleneksellikten uzaklaştırmaktadır. Bunun yanı sıra ucuz maliyetli daha fazla ürün üretebilmek pazarlama olanağını arttırdığı için de torna kullanımı bir avantaj olarak görülmektedir.

Çekicilik sanatında en yaygın kullanılan ağaç türü kolay şekillenmesi sebebiyle çınar yani dişbudak ağacıdır. Kullanılan diğer ağaçlar ise kayın, kayacık, ıhlamur, şimşir, kiraz, ceviz, ardıç, kestane, kelebek, dut, kızılğaç, hurma ve zeytin ağaçlarıdır. Şekerlik, kâse, çatal, kaşık, kepçe gibi servis araçları, çerez takımları, fındık kıracakları, baharatlık, havan, vazo, çeşitli biblolar, anahtarlık, magnet, portre, rahle, sandık, isimlik-kalemlik, oyuncak, deniz feneri ve küllük yörede en çok üretilen ürünlerdir. Üretilen ürünler Çekiciler Çarşısı'nda satılmakta, online satış imkanlarıylada Türkiye'nin her yerine pazarlanmaktadır.

Ancak zamanla yörede bu el sanatı ile uğraşan kişi sayısı ve üretim azalmaya başlamıştır. Çekicilik Sanatının bu durumda olmasına neden olan öncelikli sebep ise maliyeti düşük Çin kaynaklı ürünlerin tezgâhlarda giderek daha fazla yer almasıdır. Bu, yörede üretilen ürünün pazar payını düşürmüştür. Ayrıca yaşam koşullarının değişmesi, gençlerin bu uğraşıya ilgi göstermemesi ve gelecek kaygısı ile farklı alanlara yönelmeleri alanda çirak yetişmesini de engellemektedir. Bu durum nesilden nesle aktarmada sorun oluşturmakta ve Çekicilik sanatının kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya olduğunun sinyallerini vermektedir. Ayrıca bu ürünlerin ambalajlama ve sunumu da çağın çok gerisinde kalmıştır.

Çekicilik sanatının geç olmadan kapsamlı bir tanıtımı yapılmadı. Fuar, şenlik vb. gibi etkinlikler düzenlenmeli, yörede kırsal turizm geliştirilmeli, atölye ve satış merkezlerinde turizm amaçlı gösteriler yapılmalı, görsel medya tarafından yöre ve el sanatlarını tanıtan belgesel ve benzeri programların yayınına ağırlık verilmelidir. Pazarlamada en önemli sorun olan ambalaj konusunda çağdaş ve yaratıcı çözümler üretilmelidir. Bu ürünü daha cazip hale getirecektir. Çekicilik sanatını icra eden ustalar geçim

kaygısı taşımayacak şekilde istihdam edilmeli ve gençlerin mesleğe özendirilmesi için projeler üretilmelidir. Yapılacak her türlü geliştirme çalışması bu el sanatının sürdürülebilirliğine önemli katkı sağlayacaktır.

## **KAYNAKLAR**

- AÇIKSÖZ, S., BOLLUKCU, P., CENGİZ GÖKÇE, G., (2017). Amasra-Ahatlar Köyü İçin Ekoturizme İlişkin Öneriler. *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*. 19(2), 40-49.
- ANONİM, (2009). *Ormanlarımızda Yayılış Gösteren Asli Ağaç Türleri*. Ankara: Orman Genel Müdürlüğü Yayınları.
- ANONİM, (2011). *Kültür Envanteri Bartın*. Bartın: Bartın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- ANONİM, (2013). *Bartın Turizm Rehberi*. Bartın: Bartın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- URL-1: "Bartın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü-Genel Bilgiler". (Erişim: 10-10-2018)
- URL-2: "Bartın'ın İlçeleri Amasra". (Erişim: 19-11-2020)
- MAMIKOĞLU, N.G., (2017). *Türkiye'nin Ağaçları ve Çalıları*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- ÖLMEZ, F.N., ETİKAN, S., (2005). Kavramsal Açıdan El Sanatları Sorunsalı, *Gazi Üniversitesi 1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları

---

Çolak, A. & Çolak, M. D. (2020). Konya – Karapınar İlçesi Geleneksel Çorap Örücülüğü.  
*Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 235 – 243.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 30.10.2020*

*Kabul / Accepted: 17.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## KONYA – KARAPINAR İLÇESİ GELENEKSEL ÇORAP ÖRÜCÜLÜĞÜ

Adem ÇOLAK\* & Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK\*\*

### Öz

*Şehir, kasaba ve köylerde yapılan yöresel desenlere sahip el örgüsü çorapların en önemli özelliği, çorap ören kişilerin düşüncelerini ve duygularını yansıtmadır. Maddi kültürümüzün en güzel örneklerinden biri olan el örgüsü çoraplar geleneksel giyimin bir parçası olmakla birlikte, geleneksel yaşam biçiminin de kuşaktan kuşağa aktarılmasında rol oynamaktadır. El örgüsü çoraplar üzerindeki Türk kültürünü yansıtan ve halkın duyu, düşünce ve yaşadıkları olayları anlatan motifler gelenek, görenek ve yaşam biçiminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında, geliştirilmesinde ve devam ettirilmesinde de en büyük rolü oynamaktadır.*

*Çorap örücülüğü, gelenek ve göreneklere bağlı olarak günlük kullanımın yanında kız çeyizlerinde de hediyelik eşya olarak önemli bir yer tutmaktadır. Konya ili Karapınar ilçesinde yapılan alan araştırmasında, yöreye ait 31 adet çorap örnekleri üzerinde çalışılmıştır.*

*İç Anadolu bölgesinin geleneksel kültürümüzü yaşatan illerinden biri olan Konya Karapınar'da üretilmiş ve üretilmekte olan el örgüsü çoraplar teknik, motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Karapınar, Örücülük, Çorap, Motif, Gelenek

---

\* Öğretim Görevlisi, İskenderun Teknik Üniversitesi, İskenderun Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, İskenderun adem.colak@iste.edu.trOrcid: 0000-0002-1743-9760

\*\* Öğretim Görevlisi, İskenderun Teknik Üniversitesi, İskenderun Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, İskenderunmerve.duzagaccolak@iste.edu.trOrcid: 0000-0001-7708-401X

---

## KONYA -KARAPINAR DISTRICT TRADITIONAL SOCKS KNITTING

### **Abstract**

*The art of knitting; living in rural areas individuals spend their leisure time, the labor force activation, achieved acquired products manufacturer needs are met and at the same time marketing provide income in terms of individuals, families and countries contributing to the art. The most important feature of hand-knitted socks with local patterns made in cities, towns and villages is that the socks reflect the thoughts and feelings of the manufacturer. Hand knitted socks, which are one of the most beautiful samples of our material culture, play a role in handing life style down from generation to generation as well as being a part of traditional clothing. The motifs reflecting the Turkish culture on hand-knitted socks and describing the feelings, thoughts and events of the people play the biggest role in the transfer, development and continuation of the tradition, tradition and life style from generation to generation. Socks knitting has an important place as a gift for girls' dowry as well as daily use depending on tradition and customs. In the field study conducted in Konyaprovince Karapınar district, 31 samples of socks belonging to the region were found. Hand knitted socks produced and produced in Konya Karapınar, one of the provinces that keep our traditional culture alive in the Central Anatolia region, were examined in terms of their technical, motif and composition features.*

**Keywords:** Karapınar, knitting, socks, patterns, tradition



## Giriş

Örücülük sanatı, kırsal alanda yaşayan bireylerin tarımla uğraşmadıkları boş zamanlarının değerlendirilmesi, insan gücünün hareketlendirilmesi, elde edilen ürünlerle ören kişilerin kendisinin ve ailesinin ihtiyaçlarının karşılanması ve aynı zamanda pazarlanarak gelir sağlaması yönünden bireye, aileye ve ülkeye katkıda bulunan el sanatımızdır.

El örücülüğü, kullanılan araca göre şiş, tığ, iğne, mekik, firkete örücülüğü olarak sınıflandırılmaktadır. Şiş örücülüğü ile üretilen ve geleneksel nitelik taşıyan çorap örücülüğünün başlangıcı çok eskilere dayanmaktadır. En eski çorap örneklerinden biri Yale Üniversitesi'nin Suriye'de yaptığı araştırmalarda Araplara ait konçlu çoraptır (Akpınarlı,1995). Türklere ait ilk belgeler ise; Orta Asya'da yapılan kazılarda; M.Ö. VII.,VIII. yüzyıllar arasında Orta Asya'da yaşayan Hunlara ait 2. kurganda bulunan konç kısmı koç boynuzu motifli çoraplardır (Diyarbakırlı, 1972;Özbel,1981; Akpınarlı,1995).

Çorap ayağa giyilen, baldırın yarısına ya da dize kadar çıkarılan, ayağı dış etkenlerden korunmak, aynı zamanda giysiyi tamamlamak amacıyla kullanılan örgü giyeceklerdir.

Çorap örücülüğü, pamuk, yün, sentetik vb. elyaflardan elde edilen ipliklerin şiş aracı yardımıyla oluşturduğu ilmeklerin birbiri içerisinden geçerek meydana getirdikleri dokulardır. Anadolu'da sosyal bir nitelik taşıyan çorap örücülüğü her yaştaki bireyler tarafından uygulanmaktadır. Ülkemizde tarım ve hayvancılığın yaygın olmasından dolayı ham maddesinin kolay temin edilmesi ve örmeye kullanılan araç özelliğinin de taşınabilir olması çorap örücülüğünün her yerde ve her zaman yapılabilmesini sağlamaktadır.

Özbel (1975) çorapları, ak çoraplar, kara çoraplar, alaca çoraplar, kınalı çoraplar, tüylü çoraplar, nakışlı çoraplar olarak; Kuzucular (1976), ökçelerine ve burunlarına göre (gündelik çoraplar, çeyiz çorapları, asker çorapları, oynaş çorapları, töre çorapları, yol çorapları, damat çorapları, gelin çorapları, güreş çorapları, tüylü çoraplar); Doğruol (1995). "Ayaş'ta Çorapçılık ve Testicilik" adlı kitabında topuklarına göre (düz topuk, tahta topuk), boyutlarına göre (erkek, kadın, çocuk çorabı), ipliklerine göre (tek katlı ve çift katlı), desenlerine göre (düz renk-yüz ilmek, düz örgülü, renkli

desenli, düz renk, ajurlu çoraplar), başlama şekline göre (boğazdan başlama, burundan başlama), lastiklerine göre ve kullanım amaçlarına göre (günlük çoraplar, çeyiz çorapları, damat çorabı, gelin çorabı, dürü çorapları, asker çorabı ve satış amaçlı örülen çoraplar) olarak gruplandırmıştır.

Akpınarlı (1995) ise; el örgüsü çorapların burun, taban, topuk, bilek, konç ve başlık bölümlerinden oluştuğunu belirtmekte ve özelliklerine göre şöyle sınıflandırmaktadır;

**Kullanım amacına göre;** gündelik çoraplar (kadın, erkek ve çocuk ), tören çorapları, çeyiz çorapları, gelin ve damat çorapları, yol çorapları, asker oynaş, güreş çorapları vb.dir.

**Kullanılan araca göre;** beş şiş ve iki şiş ile yapılan çoraplar.

**Kullanılan gerece göre;** tiftik (tüylü çoraplar), yün, pamuk, sentetik iplikli çoraplar ve keçe çoraplardır.

**Kullanılan örgü tekniğine göre;** düz örgü, ajurlu, desenli ve renkli desenli çoraplardır.

**Kullanılan bezeme türüne göre;** Geometrik, bitkisel, figürlü, nesneli, sembolik ve bitkisel bezemeler.

**Kullanılan kompozisyon şekline göre;** Yatay, dikey, verrev, bütün yüzeye yayılan kompozisyonlu çoraplar (Akpınarlı, 1995; Akpınarlı, 2010:148).

El örgüsü çoraplarda kullanılan ipliklerin elyaf özellikleri de yörelerin iklim şartlarına göre farklılık göstermektedir. Karadeniz ve Ege Bölgelerinde pamuk, İç Anadolu’da yün ve tiftik, Akdeniz Bölgesinin doğusu ile Doğu Anadolu’da yün ve tiftik kullanılmaktadır.

## **Yöntem**

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Çalışma evreni olarak Konya Karapınar ilçesi ve köyleri alınmıştır. Çorap örücülüğünün yoğun yapıldığı ilçe ve köylerde yapılan araştırma sonucunda farklı motif özelliğinde olan çoraplar incelemeye alınmıştır. Evreni temsil edecek şekilde 31adet çorap örnekleri üzerinde çalışılmış ve değerlendirilmiştir.

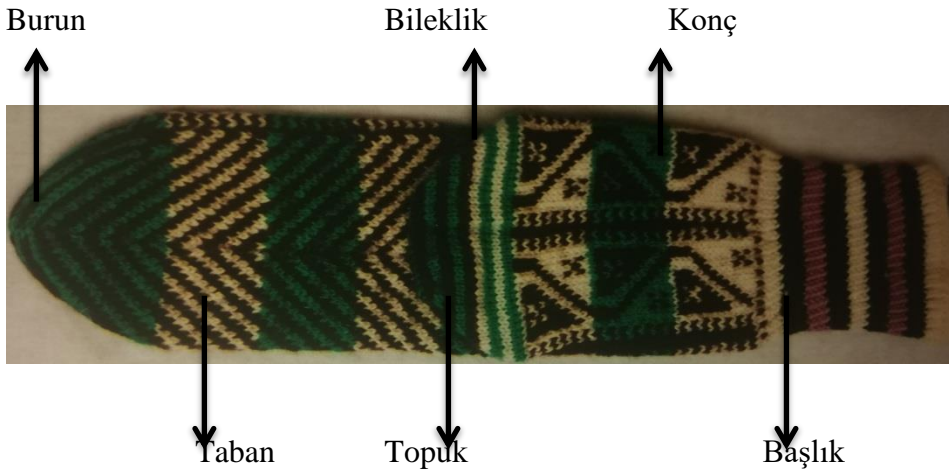
## Karapınar Çoraplarının Özellikleri

Hemen hemen her genç kızın çeyizinde oya ve danteller gibi geleneksel el örgüsü çoraplara da ulaşmak mümkündür. Bu yüzden Anadolu'nun çeşitli yörelerinde olduğu gibi Karapınar ilçesinde de geleneksel el örgüsü çoraplar çeyiz geleneğinin en önemli ürünlerinden birisidir. Yapılan incelemelerde çorap örücülüğünün genellikle orta yaşlı bireyler tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda genç kızlara da temel beceri olarak çorap örücülüğü öğretilmektedir. Çorap örülmesinde araç olarak beş şiş denilen iki ucu sivri veya bir ucu çengel diğeri düz olan şişler kullanılmaktadır.



**Fotoğraf 1.** Çorap örmeye beş şiş kullanımı(Bahar, 2013; 162)

Yörede çorap örmeye burun kısmından başlanmakta taban ve topuk kısmı örüldükten sonra konç kısmına geçilmektedir. Çorap örücülüğünü biçimlendirmede, ilmek atma, ilmek kapatma, eksiltme, arttırma olarak adlandırılan temel teknikler kullanılmaktadır. Çorapların başlanmasındaki ilmek sayıları iplik kalınlığına, çorabın şekline, motifin özelliğine, bireyin örme sıklığına göre değişmektedir. Örgü tekniği olarak ise, düz, desenli, renkli desenli örgüler çorabın burun, topuk, konç, taban ve başlık kısımlarında bir veya birden çok teknik bir arada uygulanmaktadır.



Karapınar yöresinde yapılan araştırmada örneklem alınan 31 çorap örneğine göre; % 83,87 bayan ve % 13,13'ünde erkek çorapları olduğu tespit edilmiştir. Genellikle bayan çoraplarının yoğun olmasının sebebi çeyizlerde yer alması ve el örgüsü çorapların bayanlar tarafından kullanılmasıdır.



Kadın

Erkek

**Fotoğraf 2.**Karapınar kadın ve erkekçorap örnekleri

Karapınar çorapları incelendiğinde genellikle gereç olarak % 60 yün, % 40 ise sentetik iplik kullanıldığı tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında ulaşılan eski örneklerdeçorapların zemin ve desen ipliklerinin yün olduğu

görülmektedir. Günümüze yakın tarihli örneklerin çoğunluğunda zemin ipliklerinde yün, renkli desen ipliklerinde ise yün görünümlü fabrikasyon iplikler kullanılmaktadır. Bunun nedeni, sentetik ipliklerin daha ucuz olması ve renkli kısımlarda çok fazla renk seçeneği bulunan fabrikasyon ipliklerin tercih edilmesidir.



Eski

Yeni

**Fotoğraf 3.**Karapınar eskive yeniçorap örnekleri

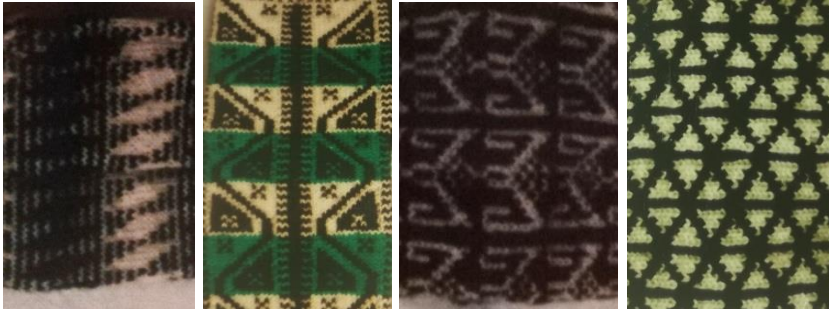
Araştırma kapsamında çorapların teknik özellikleri incelendiğinde Karapınar el örgüsü çorapların % 41,38'inde düz örgü, % 36,21'inde renkli desenli örgü ve % 22,41'inde desenli örgü tekniklerinin kullanılarak çorapların örüldüğü tespit edilmiştir. Böylece yöre çoraplarında çoğunlukla düz ve renkli desenli örgüler kullanılmaktadır. Düz örgüler taban, burun ve başlık kısımlarında yoğun görülmekte, renkli desenli örgüler ise konç, ayaküstü kısımlarında yoğun kullanılmıştır.



**Fotoğraf 4.**Düz ve Renkli Desenliörgü

Yörede yapılmakta olan çoraplar tek renkli ve renkli olmak üzere iki farklı şekilde görülmektedir. Karapınar ilçesindeki renkli çoraplarda krem, siyah, kahverengi başta olmak üzere sarı, mavi, yeşil, pembe, kırmızı ve eflatun oldukça çok kullanılmıştır.

Karapınar çoraplarında kullanılan bezeme türleri incelendiğinde geometrik, figürlü ve sembolik bezemeler kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda Karapınar çoraplarında baklava, yengeç, yıldız, Merdiven, yarım baklava, eli belinde, küpeli, çam ağacı, verev, çizgi vs. kullanılan motif isimleri olarak yöre halkı tarafından belirtilmiştir.



**Fotoğraf 4.** Baklava (Geometrik Bezeme), Merdiven (Sembolik Bezeme), Yengeç (Figürlü Bezeme) ve Yıldız (Geometrik bezeme) motifleri

Ayrıca kullanılan bu motifler hayatın doğum, ölüm, evlenme gibi çeşitli devrelerini yansıtmakta ve doğada görülen hayvan, bitki ve olayları sembolize etmektedir. Bütün bunların yanı sıra, el örgüsü çoraplarda kullanılan motif ve semboller yörenin kültürel birçok görevini üstlenmiştir. Örneğin giyen kişinin çorabından yaşadığı toplum ve bağlı olduğu yöre anlaşılmaktadır (Akpınarlı, vd., 2014, s.297).

## **Sonuç**

El örgüsü çorap sadece geçmişten günümüze gelen el sanatı ürünü değil aynı zamanda bir kültür mirasıdır. Geleneksel el örgüsü çoraplar gelin-damat, asker, çoban gibi çeşitleri ve kullanılan motifleri ile toplumun hayat tarzını, kültür zenginliğini ortaya koymaktadır.Halk kültürümüzün önemli bir parçası olan çoraplarımız Karapınar yöresinde de gelişen teknoloji nedeniyle kullanım alanının azalması ve insanların farklı alanlardaki meşguliyetlerinden dolayı eski önemini yitirmeye başlamıştır. Günümüzde el örgüsü çoraplar kırsal ve kentlerin

geleneksel hayat süren kesimlerinde az da olsa kullanılmaktadır. Ancak eskiye değer verilmemesi, hayvancılık faaliyetlerinin azalması, iplik eğirmedeki güçlükler ve yün malzemenin güve gibi zararlılara karşı korunmasının, saklanması zorluğu nedeniyle günümüze çok az örnek ulaşmıştır.

Geçmişten günümüze gelen ve günümüzde yapılmakta olan bu sanat dalımız ile ilgili eserlere sahip çıkmak onları belgelemek ve yörelerde mümkün olduğu kadar önemini kavramak milli ve maddi kültürümüze sahip çıkmak açısından gereklidir.

Geleneksel çoraplarımızda ve diğer el sanatlarımızda teknik ve motif özelliklerinin kaybolmasını önlemek, tanıtmak için belgeleme işlemlerinin yapılması gerekmektedir. Geleneksel sanatlar ağırlıklı yaşayan müzeler kurularak geleneksel ürünler sergilenmeli ve satışa sunulmalıdır. Bu üretimde kalite ön planda olmalı eski örneklerin desenleri, doğal malzeme kullanılarak güncel ihtiyaçlara cevap veren örneklerin tanıtımında pazarlama uzmanları ile çalışılmalıdır. Halkımıza eğitimler verilerek el örgüsü çorapların yaşatılması ve üretilmesi teşvik edilmeli, aile ekonomilerine katkıda bulunmaları da yerel yönetimlerce desteklenmelidir.

## **KAYNAKLAR**

- Akpınarlı, H.F. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik, Desen, Renk ve Kullanım Özellikleri. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Akpınarlı, H.F. (2010) "Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi" 1. Uluslar arası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi ve Sanat Etkinlikleri Akşehir, 20-21 Kasım 2008. Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü yayını:192,147-156
- Akpınarlı, H.F., Baykasoğlu, N., Kurt, G., Yılmazoğlu, İ.H., Yıldız, E. (2014). *Kahramanmaraş El Sanatları, Cilt I*. Ankara: Hangar Marka İletişim Reklam Hizmetleri Yayıncılık Ltd. Şti.
- Bahar, T. (2010). *Göynük El Sanatları*. Ankara: Sistem Ofset.
- Diyarbakırlı, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Doğruoğlu, H. (1995). *Ayaş'ta Çorapçılık ve Testicilik*. Ankara: Özkan Matbaacılık.
- Kuzucular, E. (1976). "Şarkışla'da Çorap ve Çorapçılık", Sivas Folkloru. 12-14 Mayıs, Sivas.
- Özbel, K. (1975). *Türk Köylü Çorapları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özbel, K. (1981). *Knitted Stockings From Turkish Village*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

---

Gürcüm, B. H. & Öztürk, Ö. (2020). Tekstil ve Moda Tasarımında Gelenekselin Yaşatılması.  
*Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 244 – 264.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 21.09.2020

Kabul / Accepted: 15.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA GELENEKSELİN YAŞATILMASI

Banu Hatice GÜRCÜM\* & Özge ÖZTÜRK\*\*

### Öz

*Geleneksel sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan geleneksel tekstil sanatları diğer el zanaatları gibi yok olma tehdidi ile yüz yüzedir. Etno-kültürel yapısıyla sözsüz bir iletişim aracı olan ve yöresel olarak farklı özelliklere sahip olan geleneksel tekstillerimiz, değerlerimize ve geçmişimize sahip çıkmak ve unutulup yok olmalarına engel olarak onları günümüze taşımak için tekstil alanında tasarım yapan kişiler için önemlidir. Tekstil ve moda tasarımcıları için geleneksel farkındalık ve kültürel sürdürülebilirlik bilinci önemlidir. Bu nedenle yazının konusu, hızlı bir yozlaşma sürecine giren geleneklerin yok olmasına karşı çıkan önemli tasarım ekolleri gibi tekstil üretim geleneklerimizin ehil olmayan ellerde yozlaştırılmasına ve yok edilmesine karşı çıkmak, küreselleşmenin karşısında yerleşme ile durabilmek, moda sektöründe tasarım öğrencilerine geleneksel kumaşları tanıtmak olarak belirlenmiştir. Belgesel tarama yöntemi kullanılarak hazırlanan çalışmada, ülkemizden ve yurtdışından koleksiyonlar örneklenmiş ve kültürel farklılık ile yerellik vurgusuna dikkat çekilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Kültür, Geleneksel, Tekstil ve Moda Tasarımı, Sürdürülebilirlik*

---

\* Prof. Dr.; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, orcid:0000-0001-9687-9598 ; banu.gurcum@hbv.edu.tr

\*\* Tekstil Tasarımcısı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Lisansüstü Enst. Tekstil Tasarım ABD. mezunu.orcid: 0000-0003-1707-9184



---

## LIVING THE TRADITION IN TEXTILE AND FASHION DESIGN

### **Abstract**

*Textile handicrafts, which acquire a prominent place amongst other traditional arts, face the danger of extinction just like the other handicrafts. Our traditional textiles, which are taciturn means of communication through their etno-cultural identity and which entail regionally different characteristics, are important for textile and fashion designers in order to advocate our values and history and to convey these into present day by preventing them from extinction, It is important that a textile or a fashion designer should have awareness of traditions and recognition of cultural sustainability. Thus the aim of this study is to withstand against the degeneration of textile production traditions at the hands of incompetent manufacturers and to inform designers working in the fashion sector about the traditional materials and applications For this, collections both inside and outside our country have been sampled and the focus of cultural diversity and locality has been pointed out.*

**Anahtar Kelimeler:** *Culture, Traditional, Textile and Fashion design, sustainability*

## 1. Giriş

Kültür, bir milletin kendine özgü değerler bütünü ve milli kimliğini ortaya koyan önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram, tarihi süreç içerisinde her ulusun, kendisine ait inançlarını, geleneklerini, göreneklerini, yaşam tarzını, anlayışını ve sanatını kendi içinde sürdürmesi ve nesilden nesile aktarması sonucunda günümüze kadar ulaşabilmiştir. “Özellikle Türk kültürü, sanat anlayışı açısından yüzyıllar boyunca göçebe toplulukların buldukları bölgelerde kültürlerini yaşatması ve mevcut kültürlerden etkilenerek yeni sentezler oluşturması bakımından önemlidir” (Akpınarlı, Arslan ve Öztürk, 2018: 601). “Kültür mirası korunması gereken olumlu değerleri içermelidir. Bu unsurlar bir toplumun geçmişini gösteren, hikâyesini anlatan değerler sistemidir” (Gürcüm, Baykasoğlu ve Yerdenova, 2018: 374). Bir milletin kültürünü koruyarak geleceğe aktaran ve yeni kültürel sentezler oluşturmaya yardımcı olan belgelerden biri de geleneksel sanatlardır. Tekstil ürünlerinden bazıları gelenekselleşmiş, ulusal kimlik oluşturmuş, çok azı ise evrenselleşerek dünya kültür alanında yerini almıştır. “Geleneksel tekstiller, zanaatkarların el becerilerine dayalı olarak ortaya çıkmış ve zamana bağlı gelişimler göstererek kültür varlığı halini almıştır” (Akpınarlı ve Üner, 2019: 135).

Anadolu'nun bağrında yüzlerce yıldan beri yaşatılan, gelenekselleşerek kültür varlığı halini alan tekstil ürünlerinden biri olan dokumacılık sanatı, dokuyucunun sessiz dilini motiflere aktardığı sembolik bir ifade biçimidir aslında. Bunun dışında geleneksel tekstil ürünleri giysi, örtü, yaygı olarak ihtiyaçların karşılanması için, ev, oda süsleme, çeyizlik olarak ya da hediye verme gibi amaçlarla üretilmektedir. Yöresel olarak farklı özelliklerde dokunan bu kumaşlar, geleneksel değerlerimize ve geçmişimize sahip çıkma ve kültür değerlerini günümüze ulaştırma açısından etno-kültürel, sözsüz iletişim aracı olma açısından da semiyotik olarak önem taşımaktadır. Gürcüm vd. (2018: 374)'ne göre “günümüzde gelinen noktada yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik farklılaşma sonucunda ihtiyaçlar ve kullanım alışkanlıkları değişmekte, geleneksel el sanatlarımız ise bu değişime ayak uyduramayarak yok olmaktadır”. Geleneksel sanatlarımızın yok olmasının önlenmesi için, tekstil tasarımcılarına bir ürünü tasarlarken, ürünün materyali, işlevi ve formu konusunda kültürel ve ekolojik sürdürülebilirliği

dikkat etmek, toplumda geleneksel sanatlarla ya da geleneksel ürünlerin üretimi ile ilgilenen diğer bireylere ise geleneğimizin sonraki nesillere aktarılması prensibiyle bu ürünlerin kalite, materyal ve yapım süreçlerini özünü bozmadan korumak gibi sorumluluklar düşmektedir. Bu doğrultuda tasarımcılar özgün koleksiyonlarında kültürümüze ait unsurları yozlaştırmadan kullanarak bunları küresel düzeye taşınmalı ve yok olmalarını önlemeli, hatta dünya genelinde kabul görmelerini sağlamalıdır. Özdeş prensip ve yaklaşımları, Sanayi Devrimi'nin getirdiği hızlı makineleşmeye, ucuz ve kalitesiz seri üretime karşı çıkarak İngiliz estetiğini oluşturan sanatlı üretimi ve el sanatlarında estetik fabrikasyon üretimi savunan *Arts and Crafts* hareketinde; Alman ekolüyle tasarım alanında yeni bir modernist stil ortaya koyan Bauhaus tasarım okulunda ve Japon kültürü ile minimalizm gibi iki konsepti bir arada sunarak Batı'da sanat ve tasarım dünyasını etkilemekle kalmayıp kültür dünyasında da bu kavramların yer edinmesini sağlayan Japonizm akımında görmek mümkündür. Bu nedenle çalışmanın konusu, hızlı bir yozlaşma sürecine giren geleneklerin yok olmasına karşı çıkan önemli tasarım ekolleri gibi tekstil üretim geleneklerimizin ehil olmayan ellerde yozlaştırılmasına ve yok edilmesine karşı çıkmak, küreselleşmenin karşısında yerelleşme ile durabilmek, moda sektöründe tasarım öğrencilerine geleneksel kumaşları tanıtmak olarak belirlenmiştir. Ayrıca bu çalışma ile tanıtılan kumaşların dünya moda sahnesinde değer bulacak özgün koleksiyonlarda Türk vurgusu olarak kullanılmalari konusunda bir farkındalık oluşturmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda geleneksel kumaşların tekstil ve moda tasarımlarında değerlendirilebilmesi için tasarımcının her şeyden önce derin ve doğru bir geleneksel kumaş bilgisine sahip olması gerekmektedir. Bu sayede geleneksel tekstil sanatlarımız yok olmaktan kurtarılarak tasarım objeleri haline getirilecek ve bir sonraki nesle kültürel aktarım sağlanacaktır.

### **Geleneksel Malzeme Bilgisinin Önemi**

Gündelik hayatın içinde sık rastlanan bir kavram olarak tasarım, hem pratik hem de teorik açıdan insan yaratıcılığı ile ayrılmaz biçimde etkileşimdedir. Bazen bir probleme bulunan yaratıcı bir çözüm, bazen de bir maket, bir eskiz olarak kabul edilen tasarım, Latince “signare” kökünden işaret etmek, belirtmek, planlamak, resmetmek, bir model veya şekil olarak kurmak anlamına gelmektedir (Ur11). Tasarım Ana Brittanica'da “bir ürün

ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci” olarak tanımlanmıştır (Turan,2009:6). Tasarımın en genel tanımını Bayazıt (2008:174) yapmaktadır:

Tasarım kavramı, Türkçede bir yapı veya aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş şekli anlamında kullanılan tasar kökünden türetilmiş olan tasar kavramına dayanmaktadır. Tasarı bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey; olması veya yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak Türkçe’de kullanılmaktadır. Tasarım, tasar kökünden tasarım olarak türetilmiştir.

Tasar tasarlananın zihinde canlanan biçimidir. Arapçada eş anlamlısı tasavvur sözcüğü olarak kabul edilmektedir. Tasavvur etmek göz önünde canlandırmak, zihinde canlandırmak, düşünmek olarak tanımlanmaktadır. Tasarımın bir etkinlik alanı olarak kabul edilmesi yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarına tarihlenmektedir:

Tasarımın doğuşu, kayda değer gelişimi Sanayi Devrimi ile başlamıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte üretimin hızlanması, makinenin üretimde etkin bir rol alması, seri üretimin mümkün hale gelmesi tasarım dünyasının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Yeni sistemde üretilecek malzemelerin estetik, ergonomik olması arayışı, farklı ve tüketicinin ilgisini çekecek formda üretme çabası, üretimde tasarımın etkin bir hale gelmesini sağlamıştır (Çaydere, 2016:50).

Sezgin ve Önlü’ye (1992:84) göre tasarım, “insanların gereksinimlerini karşılamayı hedefleyen, işlev, görünüm gibi her yönden yüksek düzeyde yenilik getiren, yarı karmaşık yarı disiplinli bir olgudur”. Benzer yaklaşımla Sarioğlu, Çağlayan ve Yıldız (2011:19) “tasarım ürününü etkileyen temel iki unsurun, sanatsal yaratma ve diğer dış faktörler olduğu söylenebilir” şeklinde ifade etmektedir. Ona göre “ürünün sanatsal tasarım kimliği kazanması bu unsurların ilişkisinin çok sağlam kurulmasına bağlıdır” (Sarioğlu vd, 2011:19). Ürünün sanatsal kimlik kazanmasında en büyük engel hızlı üretilmesi, ucuz malzemedan imal edilmesi ve sıklıkla işlevselliğinin ön planda tutulması olarak ifade edilebilir. Geleneksel sanatlarımızın tasarlanmasında önemli bir başka faktör de işlevsellik boyutu olarak kabul edilmektedir. Alp (2009:52) “Uygulamalı sanatlarda tasarım aşaması, kullanıma dönük olacak ürünün yapısal özelliklerinin bilinmesi, hangi işlev ile kullanılacağı, zaman ve mekân boyutları, malzeme ve malzemelerin öngördüğü teknikler, bütün bunları bir arada renk, biçim ve kompozisyondaki

estetik kurgulamak gibi bilgi ve araştırma gerektiren uzun bir süreci kapsar” diye özetlemektedir. Bu sürecin zorluğu ve karmaşıklığı genellikle geleneksel sanatlarda sanatsal yaklaşımın tercih edilmemesine ve seri üretim mantığına neden olmaktadır.

Bir ürünün sanatsal değerini artırmak, ürünü sıradanlaşmaktan kurtarmak ve katma değer yüklemek için tasarımcının, tasarım sırasında bilmesi ve dikkat etmesi gereken ölçütler vardır. Bu ölçütlerin başında malzeme bilgisi gelmektedir. Malzeme bilgisinin tasarıma katkısı ve tasarımda ifade biçimlerine etkisi oldukça büyük olmaktadır. Doğru yerde kullanılmış malzeme tasarımı farklı değer katmanlarına taşımaktadır. Öyleyse tasarımın bir sözsüz ifade biçimi olmasında ve tasarımcının kendisini ifade etmesine imkân sağlamasında malzemenin rolü yadsınamaz. Endüstriyel tüm üretimlerde malzeme bilimi geliştikçe malzeme çoğalmış ve üretim farklı mecralara doğru evrilmiştir. Yeni malzemelerin keşfi, yeni teknolojik özelliklerin eklenmesi veya yeni dijital imkânların kazandırılmasıyla malzeme biliminin ürün tasarımının gelişmesine katkısı devrimsel boyutta olmaktadır. “Fikrin form bulmasında başvurulan en önemli tasarım elemanlarından olan malzeme, sanatın çağdaşlaşma sürecinde kimi dönem değersiz, kimi dönem çok önemli addedilse de, o süreçlere günümüz koşullarından bakıldığında değeri daha iyi algılanabilmektedir” (Baklan Önal, 2018:12)

Malzeme bilgisi sanatçıya ve tasarımcıya bazen sınırsız imkânlar sağlarken bazen sınırları belirlemede faydalı olur. “Malzeme bilgisi belirli bir doygunluk düzeyinin üzerinde olan yaratıcı birey, bu yaratıcı birey karşılaşacağı sınırlar ve sahip olduğu imkânlar hakkında daha fazla bilgiye sahiptir” (Soyupak, 2014:3). Sanatçının malzemeye bakışını Baklan Önal (2018:1) şu şekilde açıklamaktadır:

İngesini forma ulaştırma ve ifadesini aktarma amacıyla olan sanatçı, yaratım sürecinde deneyimlediklerini aktarabileceği materyale yönelir. Taş, boya, kumaş, metal, kağıt, kan, atık, çöp, beden, ses olabilen bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak olan malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünün en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır (Baklan Önal,2018:1).

Malzeme bilgisi üretimin olduğu her alanda örneğin mühendislik, mimarlık gibi birçok alanlarda da son derece önemlidir. Demir Güldal ve Beköz Üllen'e (2018:43) göre "malzeme biliminin mevcut disiplinler içinde yeterince ele alınması, mühendislik uygulamalarının başarısı açısından son derece önemlidir". "İç mimarlıkta ise kullanıcı veya müşterinin işlevsel gereksinimlerinin yanında estetiksel kimlik oluşturma beklentisinin... karşılanması malzeme dokusu, rengi, ışığı, sesi, kokusuyla kendini tanıtırken bilincimizde edindiği yer ve psikolojik anlamda kurduğu bağ ile yüzeylerin tanımlanarak mekânın hissedilmesiyle oluşmaktadır" (SunalpGürçınar ve Abbasoğlu Ermiyagil, 2019: 1707-1708).

Hammaddeden ipliğe, kumaştan giysiye kadar geçen tüm süreci içine alan genel bir kavram olan tekstil, bu yapısıyla bilim, teknoloji, zanaat ve sanat alanlarını kapsamaktadır. Endüstri Devrimi ile birlikte zanaat alanlarının yoğunluğu azalmış, teknik alanların yoğunluğu ise artmıştır. Tekstil alanında da diğer yaratım alanlarında olduğu gibi tasarımcıların tasarımlarını somutlaştırma aşamalarında en önemli fonksiyonlardan bir tanesi malzeme bilgisidir. Tekstil söz konusu olduğunda dokuma, örme ve dokusuz yüzeyler ana malzeme olarak tanımlandığından bu malzemelerin teknik özellikleri, fiziksel, kimyasal ve mekanik yapıları tasarımın en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Bu konuyu Sarıoğlu vd. (2011:19) şu şekilde açıklamaktadır:

"Tasarımında hedef malzeme, işlev, üretim teknolojisi, hedef kitle ve çoğu zaman ekonomik faktörlerini de dikkate almak durumundadır. Giysi, aksesuarı ve mekân düzenlemelerinde kullanılan bazı eşya ve aksesuar tasarımlarının temel malzemesi kumaştır. Kumaş bu tasarımlarda en az yaratıcılık ve işlev kadar etken faktördür. Hedef malzeme/kumaş, tasarımcı tarafından, tasarımın anlam ve amacına hizmet edebilme niteliği analiz edilerek, çok çeşitli malzeme arasından seçilir. Malzeme işlev başta olmak üzere tasarımı etkileyen diğer faktörlerle bağlantılı düşünülmelidir." (Sarıoğlu vd., 2011:19).

Tüm tasarımcılar gibi tekstil alanında çalışan tasarımcılar da güncel malzeme bilgisine ve teknolojik gelişmelere hâkim olmalıdır. Aynı zamanda tekstilin neredeyse tüm segmentleri moda trendlerinden sezonluk olarak etkilendiği için tekstil ve moda tasarımcısının trendin gerektirdiği malzeme bilgisine de sahip olması ve sezonun malzeme tercihlerini kavramış olması gereklidir. Tekstil ve moda insan ile temaslı ürünler tasarlanan bir alan olduğu

için malzemelerin fiziksel ve kimyasal özelliklerin yanı sıra kullanım performansları ve bio uyumlulukları da önemli olmaktadır. Bu nedenle büyük miktarlarda üretim emri verilmeden önce tasarımlarda tercih edilecek ana malzemeler için giyim denemeleri veya performans testlerinin yapılması uygun olmaktadır. Geleneksel tekstillerin ve malzemelerin bu açıdan da yüzlerce yıllık kullanılmışlıkları bio-uyumlu yapılarının teminatı olmaktadır.

Tasarımda kullanılacak yere, işleve göre kumaş seçildiği gibi bir kumaştan yola çıkılarak ürün tasarımı da yapılabilmektedir. Kumaş genellikle tasarımcıyla konuşur, yönlendirir. Bu nedenle malzemesini görerek tasarım yapan tasarımcının tasarım sonuçları daha etkin olmaktadır.

Geleneksel kumaşlarımızı genel olarak incelerken Anadolu’da yerel dokumalar ve Saray dokumaları olarak iki kategoride incelemek gereklidir. 12. yüzyıldan sonra Bizans sanatının Selçuklu dokuma geleneğini etkileyerek, Anadolu’nun etnik, tarihsel potasında erimesiyle Osmanlı dokuma sanatının desen, teknik ve malzeme zenginliğiyle 15. yüzyıldan sonra önemli bir ticaret unsuru olduğu görülmektedir. “Osmanlı İmparatorluğu döneminde dünya tekstil pazarı içerisinde kumaş dokumacılığının önemli bir yere sahip olduğu yazılı kaynaklarda görülmektedir. Bu tekstil pazarı daha çok ipekli, pamuklu ve yünlü kumaşlardan, daha az ise keten ve kenevir’den üretilen kumaşlardan oluşmaktadır” (İnalçık, 2008:13; akt. Çatalkaya Gök, 2020:295). Anadolu’da ise hemen hemen her evde el tezgahlarında yapılan el dokuyuculuğunun yanı sıra İstanbul, Bursa gibi bazı kentlerin ticari anlamda dokuma merkezi olarak öne çıktıkları görülmektedir. “Yazılı belgelerden bugüne kadar ulaşan yaklaşık 650 adet kumaş ismi tespit edilmiştir. Bununla birlikte yazılı belgelerde rastladığımız bu kumaş türlerinin birçoğuna günümüzde ulaşmak mümkün olmamaktadır” (Atalayer, 1993: 55; akt. Çatalkaya Gök, 2020:295). Akpınarlı ve Başaran’a (2018: 23) göre “damask, brokar, kadife, kemha, çatma, seraser, zerbaft, hatai, kutnu, atlas, gezi, canfes, serenik, Selimiye ve sevayi Osmanlı döneminin en önemli kumaşlarıdır. Geleneksel dokuma kumaşlarımızın sınıflandırılması şu şekilde olmaktadır:

Ülke, şehir, malzeme ve tekniklerine göre isimlendirilen bu dokumalar; dokunduğu ülkeye göre; Halep kumaşı, Şam kumaşı, yer ve tekniğe göre; Bursa Kadifesi, Üsküdar Çatması, Ankara Sofu, Bilecik Çatması, yer ve kullanım yerine göre; Trabzon Kuşağı, usta ya da bir başkasının adıyla adlandırılanlara göre; Selimiye, Mecidiye, Ahmediye, tekniğine göre; tafta, kutnu, kadife, atlas, tekniğe ve malzemesine göre; kutnu, telli, taraklı atlas,

telli hatayi, renk sayısına göre; Serenk, Hefrenk, desene göre; Benekli, Deve Tabanı, Çınarlı Hatayi olarak sınıflandırılmıştır (Akpınarlı ve Başaran, 2018: 22-23).

Geleneksel tekstil ürünlerinde kullanılan, çeyizlerde, kitaplarda, fotoğraflarda, müzelerde, kültürel ve etnografik olarak kayıt altına alınmış kumaşlardan örnekler (Görsel 1) görülmektedir. Ancak tekstil ve moda tasarımcısının bu konuda yapılmış pek çok araştırmayı bilmesi, bu eserlerin motif, desen, kompozisyon ve renk özelliklerini özümsemesi gerekmektedir.



16.yy Rumi Motifli  
Kemha Kumaş



16.yy Nar Motifli  
Osmanlı Kumaşı



16. yy Lale Motifli  
Çatma Kaftan



17. yy  
Hatayi Motifli  
Seraser Kumaştan  
Şalvar

(Akpınarlı ve Balkanal, 2012)



Çiçekli Mecidiye kutnu



Bağlama darıca kutnu



Bağlama sarı tas  
kutnu



Hindiye kutnu

(Akpınarlı ve Başaran 2018)





Beypazarı ve Burdur Gölhisar-İbecik bezi



Beledi Dokuması



Maraş Abası



Yeşil Üzümlü dastar dokumaları ve  
Karadeniz dasdar dokuma

(Akpınarlı ve Üner, 2019)

### **Görsel.1** Geleneksel kumaş örnekleri

Moda sektöründe tasarımcı, Anadolu dokumacılık, örücülük ve keçecilik gibi geleneksel yüzey oluşturma işlemlerini kullanabileceği gibi bunların dışında ekleme, form verme, süsleme, bezeme ve renklendirme uygulamalarını da birer özgün kültürel malzeme olarak kullanabilir. “Geleneksel tekstiller, dokumacılık, örücülük, keçecilik, işlemecilik, boyama ve baskı gibi alt sanat dallarına ayrılmaktadır”(Akpınarlı ve Üner, 2019:134). Bu alt dallardan araştırmanın kapsamına geleneksel işleme teknikleri alınmıştır.

Geleneksel işleme tekniklerini; Türk işi, hesap işi, tel kırma (Bartın işi), Antep işi, Dival işi (Maraş işi- sırma işi), sarma, kordon tutturma, pul-boncuk tutturma, süzeni (ilme-kasnak işi), kapama (aplike), kırkyama ve kanaviçe olarak sıralamak mümkündür (Özbağı vd., 2010: 80). İncelenen teknikler ile ilgili bilgiler ise kısaca şöyledir:

Türk geleneksel tekstillerinde süsleme olarak kullanıldığını gördüğümüz nakış, işleme ve dikiş işlemleri her yörede başka bir güzellik ve başka bir etki ile farklı ifade biçimleri ve estetik sunumlar ortaya koymaktadır. Yöreye özgü Türk işleme sanatının örneklerinden biri de tel kırma tekniğidir. Yapıldığı yöre ve tekniğe göre Bartın işi, şamaka işi, çakma

gibi isimler ile bilinmektedir(Beğiç ve Öz, 2019: 183). “Bartın işi olarak da bilinen tel kırma tekniği, genellikle ipliği sayılabilen kumaşlar üzerine, kırma tel iğnesi ve yassı tel kullanılarak yapılmaktadır. Tel kırma iğne tekniği, “+” (artı) ve “x”(çarpı) şeklinde tül, tülbent, krep, tafta, saten gibi kumaşlara, motiflerin çevresini süslemek ve zenginleştirmek amacıyla işlenir” (Karaçorlu ve Yetim, 2016:1119).

Bir diğer işleme tekniği olan applike, Köklü’ ye (2002: 166-167) göre uygulama ya da üzerine koyma anlamına gelen, işlenen kumaşın üzerine, düz veya desenli bir kumaştan kesilmiş parçaları ekleme, değişik iğne teknikleri yardımıyla tutturma, yapıştırma, kapamadır. Applike tekniği, fon kumaşı ve kaplama (applique) kumaşı olmak üzere iki farklı kumaşa; kapalı (kaplama), açık (düz) ve enkürüste (araya geçirme) yöntemleri olmak üzere üç farklı şekilde uygulanabilir.

Kanaviçe tekniği ise, Türklerde 16. yüzyıldan itibaren uygulanmış, ancak 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak Anadolu Türk halk işlemleri içerisinde yerini almış ve 20. yüzyılda Anadolu’nun hemen her bölgesinde en yaygın iğne tekniği olarak kullanılmıştır. Anadolu’nun pek çok yerinde çapraz iğne adıyla bilinen kanaviçe, üst üste ve yan yana sıralanmış, birbirini çarpı şeklinde kesen formlardan oluşan bir işleme tekniğidir (Odabaşı ve Kandemir, 2018: 437).

İşleme tekniklerinin yanında geleneksel tekstillerde renklendirme ve desen oluşturmada baskı tekniği de kullanılmaktadır. “Kumaş üzerinde, bölgesel olarak belirlenmiş alanların renklendirilmesi ve desenlendirilmesi işlemine baskı denilmektedir. Geleneksel olarak kumaş üzerinde boya ile desen oluşturma tekniklerinden başlıcaları metal ve ahşap kalıpla baskıcılık, kalem işi tekniği, bağlama batık, mum batık adı verilen rezerve boyama teknikleridir” (Yıldırım ve Özkan Tağı, 2019: 204). Balmumu ise mum batık tekniğinde kullanılan bir rezerve maddesidir. Anadolu’da renklendirme konusunda geleneksel yazmacılık ve basmacılık ve rezerve boyama tarzında da ikat ile kıyaslandığında batık uygulamalarının tarihi oldukça yenidir. Ancak Uzakdoğu, Afrika ülkelerinde daha yaygın olarak görülen kumaş üzeri rezerve boyama teknikleri bugün ülkemizde de pekçok atölyede uygulanmaktadır.

Ayrıca, Teker’e (2015) göre batık uygulamalarından önce bal mumunun heykel, figür ve resim yapımında kullanıldığı bilinmektedir.

“WaxPainting” olarak geçen bal mumu uygulamalarının Asya, Batı ve Orta Afrika ve Akdeniz Kıyı Bölgeleri’nde uygulandığı ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. ... Afrika kıtası Gambiya Cumhuriyet’inde bu desenlendirme tekniği, % 100 pamuklu kumaşlara uygulanmaktadır. 1970’lerden sonra uygulanmaya başlanan damlatma usulü batık tekniğinde ise eriyik içerisine batırılan fırça, kumaş üzerinde istenilen desene uygun olarak gezdirilmekte ve bal mumunun fırçadan kumaşa damlaması sağlanmaktadır. Böylece kumaş üzerinde damlalar ya da noktalar halinde rezerve alanlar oluşmaktadır. Sonrasında kumaş boya banyosuna daldırılmakta ve istenilen renkler doğrultusunda rezerve ve boyama işlemi tekrarlanmaktadır. Geleneksel tekstillerde kullanılan teknikler ve malzemeler ile ilgili elde edilen bu bilgiler, ulaşılabilen kumaşları değerlendirmede oldukça önemlidir.

Geleneksel bilgi yeri geldiğinde kullanılmak üzere bekleyen enstrümanlar gibi kültürel aidiyetin, yerelliğin en güzel belirteçleri olmaktadır. Ayrıca, Begiç ve Öz (2019:183)’ e göre küreselleşen moda endüstrisinde Türk dokunuşları ile tasarlanarak sunulan tasarımlar Türk moda tasarım sektörünün dünya pazarında markalaşması için olanak sağlayacaktır. Bununla beraber tekstil ve moda tasarımcısının geleneği yüceltirken dikkat etmesi gereken bazı prensipler de mevcuttur.

### **Tasarımda Dikkat Edilmesi Gerekenler**

Tasarımcı farkındalık ve duyarlılık bilinci yüksek, gören, yüksek algılama yeteneği ile gördüğünü estetik değerlerle öğütüp soyutlayarak değer üreten kişidir (Sarıoğlu vd., 2011:19). Bu bakış açısıyla tasarımcı, kültürel aktarımın sağlanması geleneksel sanatlarımızın korunması, araştırılması, incelenmesi ve zarar görmeden tanıtılması yönünden üstün bir görevle donatılmış gibidir. Geleneksel sanatlarımızın korunması ve tanıtılması görevini günümüzde müzeler yürütmektedir. Müzelerimizde sergilenmeyen el sanatları ürünlerimizin tanıtımı ise üniversitelerimizin yükseköğretim bölümlerinde yapılan akademik ve yöre çalışmaları sonucunda makale, bildiri hazırlanarak ve tasarlanan yeni ürünlerde incelenen örnekler referans alınarak yapılmaktadır. Tasarımcılar tarafından tasarlanan ürünlerde, incelenen örneklerin iyi analiz edilebilmesi, yorumlanabilmesi ve tasarımlara yenilik katılarak sürdürülebilir hale getirilebilmesi için geleneksel el sanatlarının özellikle kumaşların iyi bilinmesi gerekmektedir. Tüm bu bilgilerin yanında geleneksel değerlerimizin yozlaştırılmadan, katma değer ile yeniden

kullanıma sunulması ve hedef kitle tarafından kabul görmesi amaçlanmalıdır. Bu amaç doğrultusunda tasarımcı, tasarlanan ürünlerin işlevsel, tasarım ve estetik değerini farklı bir gözle değerlendirmeli, geleneksel etkisini dikkat çekecek şekilde sunabilmeli ve kültürel sürdürülebilirliğe katkıda bulunmalıdır. Bunun için tekstil ve moda tasarımcılarının aşağıda sunulan açılardan tasarım problemini irdelemeleri gerekmektedir.

**Hedef Kitleyi Genişletmek:** Geçmişten günümüze bakıldığında gerek Türk toplumu olarak gerekse ülkemizi ziyaret eden turistlerin tercihi, hediyeleşim ürün adı altında satın alınan tekstil ürünleridir. Tekstil ürün tasarımları giderek daha da önem kazanmaktadır. Bu nedenle tekstil tasarımcısının, geleneksel sanatlarımızda mevcut olan ürünlerin yapılarını ve renklerini değiştirmek yerine, ürünlerin arz ve talep dengesini gözeterek, ürünün evrensellik boyutunu düşünerek kültür kimliğine zarar vermeden, sürdürülebilirliği sağlayacak ürünler tasarlaması gerekmektedir. Tasarlanan bu ürünlerle, günümüzde internetin oldukça fazla kullanılması nedeniyle dijital ortamlarda tanıtılıp satışa sunulması ile hedef kitle genişletilebilir ve sosyoekonomik kalkınmaya katkıda bulunulabilir.

**Objenin İşlevsel Değerini Artırmak:** Tekstil ürünü tasarlanırken işlevsel değerinde olması yani bir amaca hizmet etmesi önemlidir. Bir ürünün işlevsel değerini artırmak ya da ürüne yeni değerler kazandırmak tasarım sürecinde belirlenmektedir. Önlü (2004: 88)'ye göre "günümüzde bir ürün tasarlamada genel yaklaşım kullanıcının çok yönlü ihtiyaçlarına cevaplar veren standart ürün tasarlanması şeklindedir". Böyle bir yaklaşım ilk bakışta yaratıcılığı köstekler gibi görünse de, tam tersi yaratıcı sürece daha fazla sorumluluk yükler. Çünkü hem standart bir ürün tasarlanarak seri olarak üretilmeli, hem de kullanıcıya kişisel seçim olanağı verilmelidir. Objenin işlevsel değerini artırmak, hedef kitlenin alışkanlıklarını, ihtiyaçlarını gözeterek ve bu konuda yeni çalışmalar yaparak mümkündür.

**Objenin Tasarım Değerini Artırmak:** Tekstil ürünü işlevsel olarak ihtiyaçları karşılamanın yanında tasarım değerine de sahip olmalıdır. Bir ürünün tasarım değeri, görülen ve kişide yarattığı estetik duygu ile ölçülebilir. Tasarlanan ürünün estetik duygu yaratabilmesi özgün olmasına bağlanabilir. Özgünlüğün yanında tasarım değerini artırmak, tasarlanan ürünün diğer ürünler içerisinde göze çarpması, yenilikçi ve güncel olması, daha önce dikkat edilmeyen detayların üzerinde durularak sunulması ile mümkündür. Tüm bu

ölçütler ile tasarlanan tekstil ürününün tasarım değerinin artırılması, ürünün ticari açıdan da önem kazanmasına ve tercih edilmesine olanak sağlayacaktır.

**Objenin Estetik Değerini Artırmak:** Tasarımda ürünün estetik değerinin artması, objenin kişide yarattığı estetik yargılar ile ortaya çıkan görsel etkinin sonucudur. Tekstil Tasarımcısının, ürünün estetik değerini artırırken toplumun genel geçer estetik değerleri ile ürünün kimliği arasında bağ kurması gerekmektedir. Tasarımcının kurduğu bu bağ ile tasarlanan ürünün kültürel kimliği dışına çıkılmadan ürüne kazandırılan işlevsellik ve görsellik estetik değeri artıracaktır.

Araştırma kapsamında geleneksel tekstillerden işlemecilik tekniklerini kullanan modacı Zeynep Tosun'un ve Afrika'ya özgü balmumu baskılı kumaşların kullanıldığı *African Appreciation In Dior's Latest Cruise 2020 Collection-Dior'* un En Son Cruise 2020 Koleksiyonu Afrika Değerlendirmesi incelenmiştir.

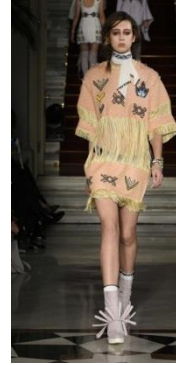
### **Koleksiyon Örnekleri**

Günümüzde geleneksel sanatlardan esinlenerek, özellikle geleneksel kumaşlarımızda yer alan etnik ve kültürel yapıyı tanıtmaya, değerlerini koruma ve bugünüme aktarma amacıyla tasarımcılar tarafından koleksiyonlar hazırlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda koleksiyon hazırlayan moda tasarımcılarından biri de Zeynep Tosun'dur. Kreasyonlarında teknik ve kültürel yapı ile modern birleştiren Tosun'un SS/FW16 ve SS/FW17 koleksiyonları bu açıdan dikkat çekmektedir. Zeynep Tosun'un incelenen koleksiyonlarında genellikle işleme tekniklerinden tel kırma (Görsel 5), kapama (aplike) ve kanaviçe (Görsel 6) gibi tekniklerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

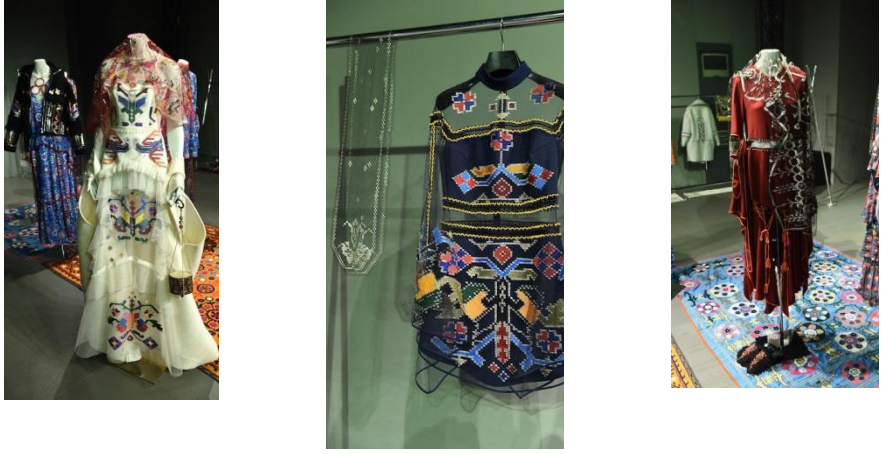
Koleksiyonlarında Anadolu ve Anadolu kadınının sözsüz ifadeleri olan motiflerden esinlenen Tosun, Anadolu'yu tasarladığı kıyafetlerde kullandığı renk ve motiflerle yansıtmaktadır. Anadolu kadınının yaşadıkları dönemde bolluk, bereket, doğurganlık, evlilik hikâyesi gibi duygu ve düşüncelerini aktardığı sözsüz ifadelerini yani motifleri ise stilize edilmiş eşkenar dörtgen, kare, üçgen, tarak çizgi gibi bezemelerle, tel kırma, applike, kanaviçe teknikleriyle aktarmaktadır.



**Görsel 2.** Zeynep Tosun FW16 Koleksiyon Sunumu (URL2)



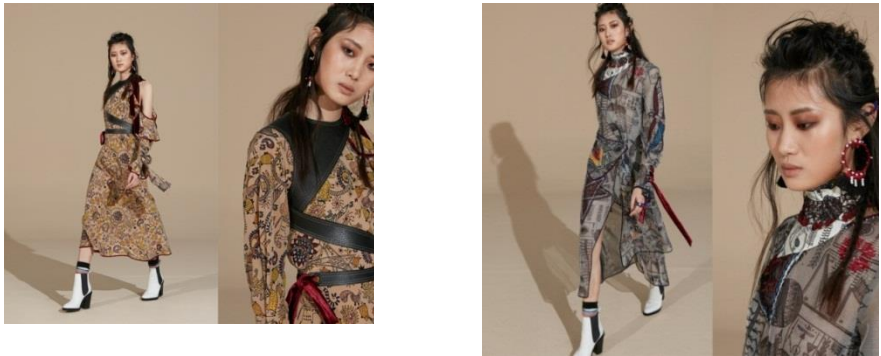
**Görsel 3.** SS 2016 Koleksiyonu (URL3)



**Görsel 4.** FW 2016 Koleksiyonu (URL2)



**Görsel 5.** SS 2017 Koleksiyonu (URL4)

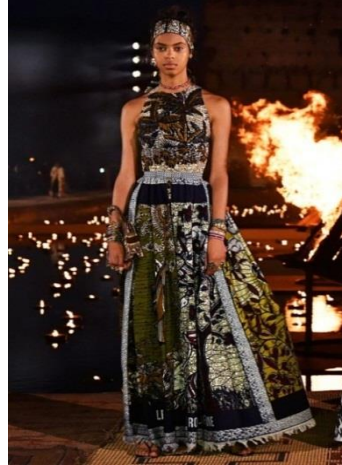


**Görsel 6.** FW 2017 Koleksiyonu (URL5)

Geleneksel kumaşlardan esinlenerek üretilen bir başka koleksiyon ise *African Appreciation In Dior's Latest Cruise 2020 Collection*-Dior' un En Son Cruise 2020 Koleksiyonu Afrika Değerlendirmesi örnek verilebilir. Dior koleksiyonunda Afrika kültürünü kullandığı motif, renk ve teknik ile aktarmıştır. Bu koleksiyonun temasında Afrika'ya özgü balmumu ile hazırlanmış baskılı kumaşlar (Görsel 7-8) tercih edilmiştir.



**Görsel 7.**Christian Dior Couture SS20 Cruise Collection (URL6)



**Görsel 8.**Dior SS20 Cruise Collection (URL8)



Tasarımcı Maria Grazia Chiuri'nin Marakeş'te yapılan defile ile sunulan Dior 2020 Cruise koleksiyonunda tasarımcı, Afrika kıtasından, farklı geçmişlerden ve farklı Afrika kültürlerinden sanatçılar ile çalışılmıştır. Koleksiyonun ilham kaynağını ise Dior, basın açıklamasında görüldüğü gibi "Maria Grazia Chiuri'nin kalbi her zaman Afrika kültürleriyle yaratıcı bir diyalog kurmak istiyordu. Bu koleksiyonla, Akdeniz, Avrupa ve Afrika'nın geçiş yeri olan; sanatçılar, şairler, yazarlar ve sonsuz maceracılar için bir hayal yeri olan Fas'ın gerçek ve gerçeküstü manzarasıyla bir diyalog kurmaya çalıştı" diyerek anlatmıştır (URL7). Tasarımlarında ise Afrika'ya özgü balmumu baskılı kumaşları kullanmak isteyen Dior, bu kumaşları Fildişi Sahili'ndeki bir kumaş fabrikasına ürettirmiştir (URL8).

## **Sonuç**

İncelenen Zeynep Tosun ve Dior Cruise 2020 koleksiyonlarında esinlenen tema, stilize edilerek kullanılan motifler, renk ve teknikler ile kültürel kimlikler ve modern sentezlenerek objelerin işlevsel, tasarım ve estetik değerlerinin artırıldığı görülmüştür. İşlevsel, tasarım ve estetik değerleri artırılarak bir koleksiyon içerisinde sunulan objeler, yapılan sunum ve tanımlarla farkındalık yaratılarak geniş kitlelere ulaştırılmakta ve hedef kitle genişletilerek kültürel sürdürülebilirlik sağlanmaktadır. Günümüzde özellikle yeni yetişen tasarımcılar gelenekselliği yaşatmak için kültürel kimlik ve modern sentezleyerek koleksiyonlarını oluşturmalıdır. Tasarımcılar kreasyonlarını hazırlarken sunulan bu koleksiyonları inceleyerek analiz etmeli ve tasarladıkları objelerin işlevsel ve tasarım değerlerini artırarak hedef kitleyi genişletmelidir. Genişletilen hedef kitle ile tasarımlarda geleneksellik yaşatılırken sosyoekonomik kalkınmaya da katkı sağlanabilir.

Geleneksel el sanatlarımız, gelenek ve göreneklerimiz ile birlikte kültürümüzü günümüze taşıyan kimliklerdir. Bu kimliklerden biri olan geleneksel kumaşlarımız, tasarlanacak ürünün belirlenmesinde esin kaynağı olarak, ürüne kendi kimliğini bozmadan getirecek olan yenilik, işlevsellik ve anlam ile kültürel sürdürülebilirliği sağlamak açısından tekstil tasarımcıları için oldukça önemlidir. Geleneksel ürünlerden esinlenilerek üretilen kültürel tabanlı ürünlerde ihtiyaçların doğru belirlenmesinde geleneksel kumaş bilgisinin yanında malzeme bilgisinin de olması gerekmektedir. İhtiyaçlar

doğrultusunda etnik ve kültürel yapı gözetilerek doğru ve eksiksiz malzeme ile tasarlanan objenin işlevsel, tasarım, estetik değeri artmakta ve böylece hedef kitle genişletilerek kültürel sürdürülebilirlik sağlanabilir.

## **KAYNAKLAR**

- Akpınarlı, H.F. ve Balkanal Z. (2012). "16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi". Motif Akademi Halk Bilim Dergisi, C.5, S.10, 179-209.
- Akpınarlı, H.F., Arslan, P. ve Öztürk, Ö. (20-23 Nisan 2018). "Karadeniz Çorap Motiflerinin Tekstil Yüzeylerinde Kullanılması", Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 3. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu Ve Kültür Sanat Çalıştayı, Antalya.
- Akpınarlı H.F. ve Üner, İ. (2019). "Geleneksel Tekstillerin Özellikleri Ve Çeşitleri". Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.34, 133-145.
- Akpınarlı, F.H. ve Başaran, F.N. (2018). "Geleneksel Kumaşların Özellikleri ve Kullanım Alanları: Çankırı Örneği", Multidisipliner Çalışmalar-4 (Güzel Sanatlar), 21-39, Podgorica, Montenegro.
- Alp, K. Ö. (2009). "Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu". Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. V1(1), 48-59.  
[http://efdergi.yyu.edu.tr/makaleler/cilt\\_VI/haziran/29\\_2009\\_a\\_akgul.pdf](http://efdergi.yyu.edu.tr/makaleler/cilt_VI/haziran/29_2009_a_akgul.pdf) (Erişim Tarihi 20.09.2020).
- Baklan Önal P. (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.  
<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/5584/PINAR%20TEZ%20ONLINE%20VERSION%20k%C3%BC%C3%A7%C3%BCK.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi 20.09.2020).
- Beğiç, H.N. ve Öz, C. (2019). "Geleneksel El Sanatlarımızdan Elazığ 'Palu Çakması'nın Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Çalışma".Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.29, S.2, 181-190.
- Çatalkaya Gök, E. (2020). "Geleneksel Kumaş Örneklerinden Ağabani/Abani/Ağbani". Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, C.13, S.29, 294-307
- Çaydere, O. (2016). "Tasarımdan Çağdaş Tasarıma". FineArts NWSA, C.11, S.1, 46-53.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/186645> , (Erişim:20.09.2020).
- Demir Güldal M. ve Beközülgen N. (12 - 14 Eylül 2018). "Mühendislik Eğitiminde Malzeme Biliminin Yeri", 6. Uluslararası Öğretim Teknolojileri ve Öğretmen Eğitimi Sempozyumu (ITTES 2018), 43-46, Edirne, Türkiye

- Gürcüm, B. H., Baykasoğlu, N. ve Yerdenova, A. (2018). "El Sanatının Sürdürülebilmesinde Tasarımcının Sorumluluğu". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi C.11, S.58, 373-382
- Karaçorlu, H. ve Yetim, F. (2016). "Amasra Müzesinde Bulunan Tel Kırma (Bartın İşi) Ve Hesap İşi İşlemler Üzerine Bir Araştırma". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi C.9, S.43, 1118-1130.
- Köklü, H., ( 2002). El İşlemleri. Ya-Pa. İstanbul.
- Odabaşı, E. ve Kandemir, M. (2018). "Kanaviçe İğne Tekniğinin Günümüz Teknolojisinde Tasarım Ve Uygulama Süreçleri". Motif Akademik Halkbilimi Dergisi C.11, S.24, 435-447.
- Önlü, N. (2004). "Tasarımda Yaratıcılık Ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi C.3, S.1, 85-95.
- Özbaşı, T; Çetintaş, V.; Kasaplı H.; Başaran, Fatma Nur; Ülger N.; Bahar T.; Toktaş P. (2010). Göynük El Sanatları. Gazi Üniversitesi, Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi. Sistem Ofset. Ankara.
- Sarioğlu H., Çağlayan M. ve Yıldız H. (2011). "Kumaş Bilgisi Ve Tasarımdaki Önemi". Akdeniz Sanat Dergisi C.4, S.7, 19-24.
- Sezgin Ş. ve Önlü N. (1992). "Tekstilde Tasarım Olgusu." Tekstil ve Mühendis Dergisi C.6, S.32, 84-89.
- Soyupak, O. (2014). "Sanatçı ve Tasarımcı için Malzemenin Önemi: Endüstri Ürünleri Tasarımında İdeal Malzeme Eğitimi ve Özellikleri", Anadolu USES International Symposium on ArtsEducation, 14-16 Mayıs 2014, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Sunalp Gürçınar C. ve Abbasoğlu Ermiyagil M.S. (2019). "İç Mimarlık Tasarım Eğitiminde Malzeme Kullanımının Değerlendirilmesi". İdil Dergisi C.8, S.64, 1705-1718.
- Teker, M.S. (2015). "Kapatma Maddesi İl Rezerve Boyama Teknikleri". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi C. 3, S. 18, 478-493.
- Turan, B. O. (2009). Dijital Tasarım Sürecinin Geleneksel Tasarım Stüdyosuna Etkileri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, R. ve Özkan Tağı, S.(2019). "Geleneksel Baskı Teknikleri Ve Yeni Tasarımlarda Kullanımı". Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 35, 203-209.
- URL-1-<https://www.etymonline.com/word/design> (Erişim tarihi: 20.09.2020)
- URL-2-<https://zeyneptosun.com/tr/collections/fw16-pret-a-porter/> (Erişim Tarihi 14.09.2020)
- URL-3-<https://zeyneptosun.com/tr/collections/ss16-pret-a-porter/> (Erişim Tarihi 14.09.2020)
- URL-4-<https://zeyneptosun.com/tr/collections/ss17-pret-a-porter/> (Erişim Tarihi 14.09.2020)
- URL-5-<https://zeyneptosun.com/tr/collections/fw17-pret-a-porter/> (Erişim Tarihi 14.09.2020)
- URL-6-<https://www.wantedonline.co.za/voices/column/2019-05-06-african-appreciation-in-diors-latest-cruise-2020-collection/> (Erişim Tarihi 14.09.2020)

## *Tekstil ve Moda Tasarımında Gelenekselin Yaşatılması*

---

URL-7-<https://www.elle.com.tr/moda/moda-haberleri/diorun-2020-cruise-defilesinde-afrika-esintileri>(Erişim Tarihi 14.09.2020)

URL-8-<http://www.brandlifemag.com/dior-afrikayi-selamladi/>(Erişim Tarihi 14.09.2020)

---

Başaran, F. N. & Yarmacı, H. G. (2020). Teknik ve Desen Özellikleri Açısından “Damask”  
*Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 265 – 288.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 31.10.2020*

*Kabul / Accepted: 17.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN “DAMASK”

Fatma Nur BAŞARAN\* & Hanife GÜNEŞ YARMACI\*\*

### Öz

*Dokuma, tekstil dünyasının üretim yöntemlerinden sadece birini oluşturmakla birlikte, kendi içerisinde gösterdiği zenginlikle neredeyse sonsuz bir çeşitliliğe ulaşmıştır. Bu çeşitlilik akademisyen ve uzmanlar tarafından yıllarca incelenmiş ve farklı dillerde bazen ortak, bazen de ayrışan teori ve tanımlarla ortaya konmuştur. Başka bir dilden yapılan çevirilerin terminolojideki bu karmaşayı biraz daha artırabildiği de düşünülmektedir. İyi bir dil bilgisi bazen tek başına yeterli olmamakta, dokuma hakkında teknik bilgi de gerekmektedir. Diğer yandan, tarihi gelişimleri incelendiğinde özellikle bazı kumaş türlerinin araştırmacılar arasında farklı yorumlamalara maruz kaldığı, tek bir terim altında oldukça fazla tekniğin biriktirilmesi nedeniyle bu kavram karmaşasının arttığı ve derin araştırmalar gerektirdiği görülmektedir. Bu kumaş türlerinden biri olan damask/damas, terim olarak pek çok kişinin zihninde ortak bir görüntüye ulaşmakla birlikte, literatür incelemeleri ile elde edilen bilgiler “damask” ile ilgili kesin bir tanımlama yapmanın zorluğunu ortaya koymaktadır. Örneğin basit bir arama motorunda bu terim araştırıldığında çoğunlukla aynı kompozisyon düzenine sahip tekstil ürünlerine ulaşılmakta, hatta bu düzenlemeye duvar kâğıtlarında bile rastlanmaktadır. O halde damask terimi belli bir desen ve kompozisyonu mu ifade etmektedir, yoksa gerçekte dokuma tekniği ile mi açıklanmalıdır?*

*Bu ihtiyaç doğrultusunda ele alınan ve tarama modelinde yürütülen bu çalışmada, tarih boyunca eski desenleme tekniklerinden biri olarak bilinen “damask” terimi irdelenmiş, damask kumaşların tarihi gelişimi, teknik ve desen özellikleri çeşitli kaynaklarda karşılaştırılarak incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar, damask kumaşların tarihi tekstiller içinde önemli bir yere sahip olduğu ve dolayısıyla uluslararası kaynakçada büyük yer tuttuğunu*

---

\* Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, fatma.basaran@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-9746-8456

\*\* Öğr. Gör. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yenice Meslek Yüksekokulu, hanifegunes@comu.edu.tr orcid.org/0000-0003-3574-394X

---

göstermekle birlikte Türkçe kaynaklarda sınırlı özellikleriyle ele alınmaktadır. Dolayısıyla bu makale, yürütülmesi planlanan, detaylı çalışmalar gerektiren, uzun soluklu araştırmalara temel oluşturma niteliği de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Damask, Tarihi Tekstiller, Diaper (çapraz dimi), Dimi Damask, Saten Damask

## "DAMASK" IN TERMS OF TECHNICAL AND PATTERN FEATURES

### **Abstract**

Although weaving constitutes only one of the production methods in the textile world, it has reached an almost infinite variety with the richness it shows in itself. This diversity has been studied by academics and experts for centuries and has been demonstrated by theories and definitions in different languages, sometimes common and sometimes diverging. It is also thought that translations made from another language can add a little more confusion in terminology. A good grammar is sometimes not enough alone, it also requires technical knowledge about weaving. On the other hand, when historical developments are examined, it is seen that especially some types of fabric are subjected to different interpretations among researchers, and this conceptual confusion has increased due to the accumulation of so many techniques under a single term and requires deep research. Although damask / damas, which is one of these fabric types, reaches a common image in the minds of many people as a term, the information obtained through literature reviews reveals the difficulty of making a definite definition about "damask". For example, when this term is searched in a simple search engine, mostly textile products with the same composition order are found, and this arrangement is even found on wallpapers. So, does the term damask refer to a certain pattern and composition, or should it actually be explained with weaving technique?

In this study, which is handled in line with this need and carried out in the scanning model, the term "damask", known as one of the oldest patterning techniques throughout history, has been examined, and the historical development of damask fabrics, technical and pattern features are compared in various sources. The results obtained show that damask fabrics have an important place in historical textiles and therefore have a large place in the international literature, but they are discussed in the Turkish literature with their limited features. Therefore, this article also serves as a basis for long-term studies that are planned to be conducted and require detailed studies.

**Keywords:** Damask, Historical Textiles, Diaper, Twill Damask, Satin Damask.

## Giriş

En eski el sanatları arasında yer alan dokumacılığın başlangıcı hakkında kesin bir tarihlendirme yapılamamakla birlikte, bazı kaynaklarda kumaş üretiminin kanıtı olarak en eski bulguların Çin'deki freskler, taş anıtlar, arşiv belgelerinden elde edildiği ifade edilmektedir (Kovacevic ve Schwarz ,2015: 94). Aynı zamanda geçmişten günümüze ulaşan dokuma örnekleri, etnografik materyallerin kullanıldığı yöntemler, arkeolojik kalıntılarda<sup>1</sup> rastlanan dokuma araçları, geçmiş dönemlerdeki dokumaların incelenmesinden elde edilen bilgiler, çağdaş sanata yansıyan tasvirler ve tarihsel detaylar kumaş üretiminin temellerinin belirlenmesine katkı sağlamaktadır (Geijer, 1982: 19). Birçok tarihi tekstil ve kalıntılar, kültürel malzeme mirasının bir parçası olarak geçmiş zamana tanıklık etmektedir. Değerli kumaşlar özellikle gerçek altın veya gümüş tellerle dokunmuştur<sup>2</sup>. İpek kumaşlar da toplumda yüksek bir statü sembolü olarak kullanılmıştır (Kovacevic ve Schwarz ,2015; 94).

Araştırmalar, yapılan kazılardan çıkarılan tarihi tekstillerin müze arşivlerinde sergilenmesinin yanında, anlatılması, aynı zamanda bu anlatımların daha anlaşılabilir olmasının önemini vurgulamakta, bilimsel terminoloji ile incelenmesine dikkat çekmektedir. Bu ihtiyaçtan hareketle 1954 yılında Alman müze küratörü Prof. Wolfgang Fritz Volbach'ın

1 Anadolu'da, bugüne kadar yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, en erken dokuma izlerine Çayönü'nde (M.Ö. 6650- 6350) karaca boynuzundan şekillendirilmiş orak sapı üzerinde rastlanmıştır. Dokuma kalitesi iyi olan kumaş ketendir. İzler incelendiğinde kumaşın düz, ince ve seyrek dokunduğu görülmektedir. Çatalhöyük'te (yak. M.Ö. 5950-5880) çok sayıda eğrilmiş ip, dokunmuş kumaş ele geçmiştir. Çatalhöyük Tapınak VI.1'de bulunan sıra dışı bir mezarda beyin, kafatasından çıkarılmış ve yerine ince dokunmuş bir kumaş topağı yerleştirilmiştir. Büyük, tek renkli fitilli dokuma parçası üzerinde bir biye parçasına rastlanmıştır. Anadolu'nun M.Ö. 2. Bine tarihlenen kumaş örneklerinden biri Acemhöyük'ten yangın geçirmiş sarayın bir odasının tabanında (M.Ö. 19-18.yy), diğeri Ortaköy'den "B" binasının depo yapısındaki küplerin birisinin omuzunda (M.Ö. 14. yy) ele geçmiştir. Acemhöyük örnekleri küçük parçalar halinde olup beyaz renkte kumaşın bir yüzüne altın iplikte koyu ve açık mavi renkli fayans boncuklar işlenmiştir. Parçaların işli olması ithal edilmiş pahalı kumaşlardan birine ait olduğunu düşündürmektedir. Ortaköy'deki örnek ise hem keten lifi olması hem de dokuma şekli bakımından, Tekeköy'deki kama üzerindeki ipe ve Resuloğlu'ndaki tava üzerindeki ipele benzerliğinden, Eski Tunç Çağı örneklerinin devamı niteliğindedir. Anadolu'da daha sonraki döneme ait kumaş kullanımına ilişkin zengin veriler Frigya - Gordion, Lidya - Sardis ve Geç Hitit - Kargamış kazılarında da belgelenmektedir (Tütüncüler, 2006:141-143). Birçok antropolog dokumacılığın M.Ö. 5000 yıllarına doğru Mezopotamya'da ortaya çıktığına ve buradan Asya ve Avrupa'ya yayıldığına inanmaktadır. Ayrıca, dokumacılıkta kullanılan araçlar ve ilk dokuma kumaşlara ait bulgular doğrultusunda, dokuma tekniğinin Mezopotamya, Mısır, Çin ve Hint uygarlıklarının ilk devirlerinde birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktığı görüşleri de yer almaktadır (Ryall, akt. Başer, 2004:2).

2 Türk kumaşlarında gerçek gümüş tel kullanılmıştır. Gümüş tel beyaz iplik etrafına sarılınca gümüş etkisi, sarı ipek iplik etrafına sarılınca altın etkisi yaratmaktadır. Bazen özellikle seraserlerde altın alışımlı tel, hatta gerçek altın tel kullanılmıştır (Dölen, 1992: 538).

girişimiyle CIETA “Centre International d'Etude des Textiles Anciens” (Uluslararası Antik Tekstil Araştırmaları Merkezi) kurulmuş, 12. yüzyıldan bugüne kadar dokuma türlerinin büyük bölümü bu kurum tarafından incelenmiştir. Tarihi tekstiller ile ilgili ilk Fransızca ve İtalyanca kelimeler 1959'da, İspanyolca kelimeler 1963'de, İngilizce kelimeler ise 1964'de sözlük olarak yayınlanmıştır. CIETA tarafından düzenli olarak 1956'dan itibaren teknik kurslar düzenlenmiştir. Birçok araştırmacı Lyon'da geliştirilen bu yöntemlere göre ipek dokumacılığını araçlarına, yapılarına ve işlemlerine göre incelemiş, analiz etmeyi öğrenmiştir (URL-1).

Türkçe yayınlarda da tarihsel kumaş terimlerinin gün ışığına çıkarılması için başvurulmuş narh defterleri, eski sözlükler, edebiyat metinleri ve folklor araştırmaları çok zengin kaynaklar sağlamaktadır<sup>3</sup>. Ancak tarihi kumaşların o dönemlerde büyük bir sır olarak saklanan üretim yöntemleri, kalitesi, kumaş yapısı, iplik ve boya özellikleri, tezgâh bilgileri ile ilgili sınırlı bilgilere ulaşılmaktadır. Hatta benzer özellikler gösteren bazı dokuma tekniklerinin ulusal ve uluslararası tekstil literatüründe tek bir isim altında birleştirildiği görülmektedir. Tarihi tekstiller arasında önemli bir yere sahip olan ve ilk desenli kumaş tekniklerinden biri olarak bilinen “damask” dokumalar da tarihi tekstiller içinde önemli bir yere sahiptir. Uluslararası kaynaklarda birçok bilim insanı damask dokumalar üzerine araştırmalar yapmıştır. Ancak çalışmaların damask dokumaların bazı çeşitleri ve özellikleri açısından farklı tanımlama ve bakış açıları içerdiği görülmektedir. Bu çalışmada “damask” teriminin yanı sıra damask dokumaların teknik ve desen özellikleri üzerinde durulmuş, bu konu hakkında yürütülecek çok daha detaylı çalışmalara başlangıç oluşturulmuştur.

---

<sup>3</sup> Yatman (1945) Türk kumaşları adlı eserinde Hereke fabrikasının son devirlerin en önemli kumaş imalathanesi olduğunu, aynı zamanda burada Şam usulü çiçekli ipek kumaşların (Damas) dokunduğunu belirtmiştir (Yatman, 1945:47-48). İnalçık (2008) Tekstil Tarihi kitabında İtalya-Lucca'da üretilen hafif ipekli kumaşlar arasında damask kumaş türünün kilise ve saray hazine envanter defterlerinde bulunduğunu; Floransa'daki dokuma atölyelerinde dokunan altın ve gümüşlü kumaş, kadife, kemha (brocade), damask, tafta ve atlasların Türkiye ve Batı-Avrupa ülkelerine ihraç edildiğini belirtmiştir (İnalçık, 2008: 210-211-251). Gürsu (1988) ve Dölen (1992) ise Osmanlı döneminde üretilmiş desenli kumaş tekniklerini damask, brokar, kadife olarak sınıflandırmışlardır ve damask terimini tek çözgü- tek atkı grubu örgü ile desen elde etme yöntemi olarak açıklamışlardır (Gürsu, 1988:27; Dölen, 1992:538).



## **Yöntem**

Damask dokuma tekniği ve desen özelliklerini kapsamlı olarak Türkçe literatüre kazandırmak amacıyla ele alınan bu çalışma, nitel araştırma tekniklerinden tarama modelindedir. Detaylı çalışmalara ihtiyaç olduğu düşünülen damask dokuma tekniğinin ve desen özelliklerinin uluslararası kaynaklarda nasıl ifade edildiğini belirlemek amacıyla tekstil terminolojisi, tarihi tekstiller, dokuma teknikleri ve damask üzerine yazılmış yabancı kaynaklar taranmış, ifade birliği sağlanmaya çalışılarak sınıflandırılmıştır.

## **Tarihi Açından Damask**

Damask, ismini Ortaçağ Avrupa'sında Şam'da üretilen ince, desenli kumaşlardan alan desenli tekstillerdir (Panneerselvam, et al, 2015: 356). Geçmişten günümüze figürlü, desenli tekstilleri dokumak için kullanılmış muhtemelen en eski tekniklerden biridir (Muthesius, 1990: 127; Sunday, 1998: 204). İsmi kendisi damask kumaşın ve dokuma tekniğinin doğudan batıya, Şam üzerinden nasıl gittiğini ifade etmektedir (Sunday, 1998: 204). Tarihi tekstil araştırmacıları tarafından tespit edilen damasklar ipekten yapılmıştır ve "dimi damask" (twill damask) ilk örneklere verilen isimdir (Cizsuk; 2004: 107-108). Ayrıca Cizsuk (2004) çalışmasında Roma'daki yün damasklardan bahsetmiş ve sadece küçük boyutlarda çizgiler ve karelerden oluştuğunu belirtmiştir.

4. yüzyıldan 7. yüzyıla kadar İsviçre, Fransa, Hollanda ve Almanya'da görülen ilk ipekli dokuma örnekleri basit bezayağı ve damask dokumalardır (Muthesius, 1990: 127). 15. yüzyıldan kalma karmaşık desenlerin muhteşem örnekleriyle Kuzey Avrupa'da önemli bir endüstri üretimi olmuştur (Sunday, 1998: 204).

İpek iplikle lampas ve damask teknikleri 1780 yıllarının zarif mobilyaları, duvarlar, yatak örtüleri, perdeler ve döşemeliklerde yaygın olarak kullanılmıştır (Jenkins, 2003: 861). Damask, brokar ve kadifeler, duvar ve mobilyaların dekorasyonu için yapılan dokumalar içinde en seçkinleridir. Bu dokumalar zaman zaman altın ilaveli kaplama iplikler kullanılarak zenginleştirilmiş, daha sonra ihtiyacı karşılayabilmek ve maliyetini düşürebilmek amacıyla malzeme olarak keten ve pamuk iplikler ilave edilmiştir.

Damask tarzı kumaşların dokunmasında daha ucuz malzemeler kullanıldığında genellikle kumaşın görünmeyen yüzeyine gizlenmiştir. Ancak, parlaklık etkisi ve kendilerine has karakterleri ile beğeni kazanan masa örtüsü, peçete gibi ürünler ile keten ipliklerle üretilen damask kumaşlarda bu yöntem kullanılmamıştır. Keten damaskların parlaklık ve zarafetine erişemeyen yünlü damaskların kalitesini arttırmak için kumaşların ağırlıkları ve mukavemetleri ön plana çıkarılmıştır (Hunter, 1918:1).

### **Terim Olarak Damask**

Suriye'nin başkenti Dımaşk'ta üretilen ipekli kumaşlar aynı şehir adı ile kullanılmaktadır. Çiçekli Şam kumaşı anlamına gelen “damas” kelimesi batı dillerine de bu isimle geçmiştir. Damas kelimesinden türetilen “Damasquiner” ve “Damarquinage” kavramlarının da (Damas /Dimeşk) Şam şehrinin isminden türediği belirtilmektedir (Bakır, 2005:134). Marco Polo'nun seyahatnamesinde, Bağdat şehrinde sırmayla işlenmiş “damasko” kumaşlardan bahsedilmektedir (Bakır, 2000: 760). Atasoy ve ark. (2001: 225) Venedik'te değer verilen İtalyan damaskolarından, esinlenerek dokunan güvez üzerine güvezi kumaşların Osmanlılarda dokunmuş gerçek ipek damask örnekleri olduğunu ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilendiklerini ifade etmişlerdir. Türkçe kaynaklarda damas, damasko ve damask<sup>4</sup> olarak tanınan terim, İngilizce “damask”, Fransızca “damasse”, Almanca “damast”, İtalyanca “damascato”, Portekizce ve İspanyolca'da “adamascado” terimleri ile eş anlamlıdır (Burnham, 1964: 34). CIETA tarafından 1964 yılında yayınlanan sözlükte damask, çerçeve sisteminin kontrastı tarafından bir çözgü ve bir atkı sistemiyle oluşturulan desenli kumaşlardır. Klasik modelleri çift yüzlüdür ve kontrast, yani aynı dokuma örgüsünün çözgü ve atkı yönleri kullanılarak üretilmektedir. Ayrıca ilave olarak iki farklı çerçeve sisteminin de kullanılabildiği belirtilmektedir (URL-1). Watson (1913:177; 1921:393), gerçek damask desenli bir kumaşın, zeminde çözgü sateni üzerine atkı sateni desenin yerleştirilmesi ile şekillendiğini veya tam tersi bir uygulamanın da

<sup>4</sup> Başer (2005: 344), kitabında “damask” terimini kullanmış ve çözgü sateni bir temel kumaş üzerine atkı sateniyle motif yapılan tek renkli, genellikle beyaz kumaş tipi olarak tanımlamıştır. Gürsu (1988) ve Dölen (1992) ise Osmanlı döneminde üretilmiş desenli kumaş tekniklerini damask, brokar, kadife olarak sınıflandırmış ve damask terimini tek çözgü- tek atkı grubu örgü ile desen elde etme yöntemi olarak açıklamıştır (Gürsu, 1988:27; Dölen, 1992:538). Damas dokumalar, birbirinin zıt görünümündeki çözgü ve atkı sateni nedeniyle kumaş yüzeyinde yer yer mat ve parlak görünüme sahip olan, çift tarafı kullanılabilen, zengin desen seçenekli kumaşlardır. Genellikle tek katlı basit kumaş dokuları olmakla birlikte, sahip olduğu özellikler nedeniyle kompleks dokuma izlenimi vermektedir. Ağır ve değerli olan ipekli damas kumaşlar, tarih boyunca lüks üretimler olmuş ve dekorasyonda özenle kullanılmıştır (Başaran, 2020:186).

yapılabildiğini ifade etmektedir. Bu yapı çift taraflı olarak tanımlanmaktadır. Terim olarak damask, aynı zamanda saten zemin üzerine çeşitli şekillerde geliştirilmiş desenli kumaşlar için de kullanılmaktadır. Bunlar tek taraflı damask olarak bilinmektedir. CIETA ve Watson damaskı saten dokuma örgüsü ile karakterize etmekle birlikte, Johansson (1984), büyük oranda dimi dokuma örgülerine işaret ederek, çözgü ve atkı vurgusunun değişkenliği ile kendinden desenli kumaş olarak tanımlamış, damask desenlerinin daha özgür, zengin ve geometrik motiflerden oluştuğunu belirtmiştir (Akt. Keasbey, 2000: 10). Emery (1966) ise damask dokumaların karakteristik özelliğinin dokuma örgüsünün her iki yönünün kumaşın yüzünde kullanılması yani “ters çevrilmesi” ile üretilmesi olduğunu belirtmiş, az veya çok ayrıntılı desenli kumaşlar olarak tanımlamıştır. Ayrıca, düzensiz dimi (atkı veya çözgü yüzü) kullanılan kumaşlar, dimi damask olarak adlandırılan desenli kumaş olabileceği de “damask” kelimesinin saten örgünün farklı yüzleri tarafından şekillenmiş kumaşlarla daha çok ilişkili olduğunu, teknik bir terim belirtilmedikçe damask teriminin saten damaska atıfta bulunduğunu ifade etmiştir. En basit tanımıyla, çözgü ve atkı efekti ile desenlendirilen tekstiller de “damask” olarak isimlendirilmektedir (Emery,1966: 112).

Hunter (1918) bu konuda sözlük incelemeleri yapmış ve bir kaynaktan damask kumaşın “kabarık görünüme sahip, ayrıntılı desenler içeren zengin bir ipekli dokuma” olarak tanımlandığını, ancak bu tanımın yanıltıcı olduğunu belirtmiştir. Çünkü brokar kumaşlarla karşılaştırıldığında, damaskın ayırt edici özellikleri düz, tek katlı, basit örgülerin bir araya getirilmesi ve aynı seviyede iplik yüksekliklerinden oluşmasıdır. Desen açısından karşılaştırıldığında ise damask daha basittir. Dolayısıyla, tekstil alanında söz sahibi olan araştırmacılar, temeller üzerinde anlaşmaya varırken, damask, brocatelle ve lampas gibi terimlerin tanımlarında ciddi farklılıklar olduğu görülmektedir. Hunter’a göre damask, zemin çizgileri bir yönde ilerlerken, desen çizgileri farklı yönde ilerleyen figürlü bir kumaştır. Örnek olarak zemin dimi, desenler rips veya zemin dimi, desen saten örgü ile olabilmektedir (Hunter, 1918:1-4).

Damask üzerine yapılan farklı tanımlara dikkat çekmek için Keasbey 2000 yılında akademik bir konferansta (Complex Weavers Seminar) sunduğu “Damask- Pushing The Limits” konulu bildirisinde, alanında söz sahibi 14

uzmanın damask tanımlarına yer vermiştir<sup>5</sup>. Geliştirilen çeşitli tanımlar sonucunda, “genellikle çeşitli renklerde hazırlanmış tasarımlar ve desenler ile dokunmuş pahalı bir ipek kumaş” (The Compact Edition Of The Oxford English Dictionary, 1979; akt. Keasbey, 2000:1) ile “satın dokuma tekniğinde düz ve geleneksel desenler kullanılarak oluşturulmuş sağlam ve parlak bir kumaş” (Webster’s Third New International Dictionary, 1996; akt. Keasbey, 2000:1) ifadeleri, araştırmacıların fikir birliği sağladığı tanımlar olmuştur.

Pikes Peak Weavers Guild (PPWG) dokumacılar birliği ise 2000 yılında çalışma konusu olarak “damask” terimini seçmiş ve “damaskın bir kumaşa verilen isim olduğunu, bir örgü yapısı olmadığını” birlik olarak kabul ettiklerini açıklamıştır (Hutton 2004:1). Tüm bu çelişkili tanımlardan yola çıkan Hutton (2004:2), Kaesbey’in bildirisindeki 14 tanımı kıstas olarak analiz yapmış ve damask dokumalar için;

- Aynı yüzde iki veya daha fazla bölümde yansıma sağlayan,
- Yansıma etkilerinden birini oluşturmak için üç veya daha fazla çerçeve kullanılan herhangi bir örgü yapısı tarafından dokunan,
- Bir veya daha fazla rengi olan,
- Aynı yüzde farklı dokularla sonuçlanan,
- Dengeli ve dengesiz örgü özelliği olan,
- Çerçevesiz veya çekme dokuma tezgâhı kurulumu ile dokunan kumaşlar,

şeklinde altı parametre belirlenmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucu elde edilen bu bilgiler “damask” ile ilgili kesin bir tanımlama yapmanın zorluğunu ortaya koymaktadır. Bu zorluk “damask” teriminin zıt görünümlü dokuma örgülerinin (çözgü ve atkı yönlü) bir araya geliş yöntemi olarak açıklanmasının yanı sıra, aynı terimin farklı dokuma örgüleri ile üretilen ancak damask kumaşlarda çoğunlukla rastlanan yarım raport düzeninde yerleştirilmiş büyük çiçekli desenlere sahip kumaşlar için de kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Hatta bu kompozisyon zamanla çok sevilerek duvar kâğıtlarına da ilham kaynağı olmuştur. Dolayısıyla bu

---

<sup>5</sup> Hutton (2004), Doramay Keasbey’in, Handweavers Guild of America Certificate’de damask dokumalar üzerine yüksek lisans düzeyinde çalışmalar sürdürmesi, birçok dokuma yapısı üzerine yayın kariyeri olması gibi nedenlerle, damask uzmanlarını belirleme yeterliliğine sahip olduğunu belirtmektedir.

çalışmada damask, sadece dokuma tekniği ve desen özelliği bağlamında incelenmiştir.

### **1. Dokuma Tekniği Olarak Damask**

Damask, bir çözgü, bir atkı sisteminde iplik atlamalarına sahip örgülerin kumaş yüzeyinde yüzme alanlarının yer değiştirmesi<sup>6</sup> ile elde edilen farklı yüzey parlaklıkları, aynı zamanda elde edilen yüzeyde doku farklılıkları ile desen oluşturma yöntemidir. Bilindiği gibi uzun iplik yüzmelerine sahip en çok tanınan dokuma örgüleri dimi ile satendir ve damask dokumalarda her iki örgü sıkça kullanılmıştır (Fotoğraf 1).

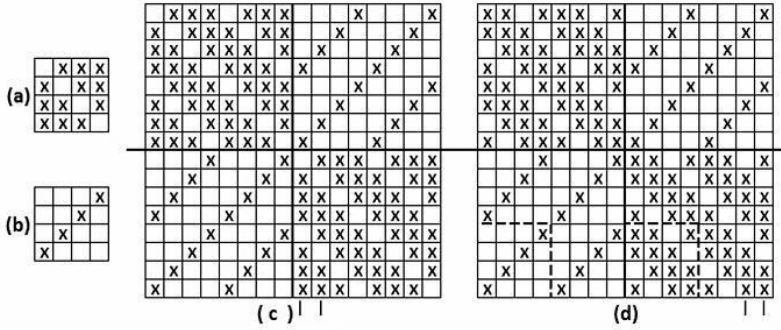


Fotoğraf 1.Çözgü ve atkı yüzü saten simülasyonu (Başaran 2019), damask dokuma aşaması (URL 2)

#### **a.Dimi Damask (Twill Damask)**

Kumaşın aynı yüzünde alternatif alanlarda dimi örgüsünün iki türünün ( $D \frac{3}{1} S$  ve  $D \frac{1}{3} Z$ ) kullanılması ile oluşan dokumalara genel olarak dimi damask adı verilmektedir (Şekil 1).

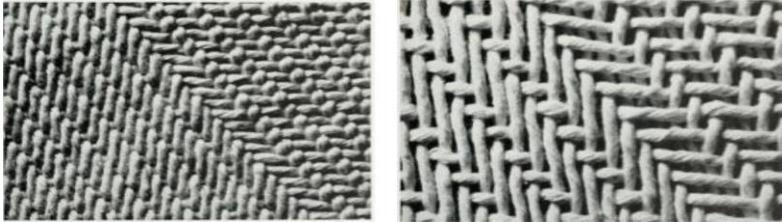
<sup>6</sup> Kumaş yüzeyinde çözgü yüzdürme alanlarının atkı yüzdürme alanları ile yer değiştirmesi, ters çevrilmesi işlemi (Emery,1966:101).



Şekil 1. Dört iplikli dimi (a) 3/1 “S”dimi örgü, (b) 1/3 “Z” dimi örgü, (c) dimi damask, yeniden düzenlenmiş 4 iplikli dimi damask (Panneerselvam; et al, 2015: 358)

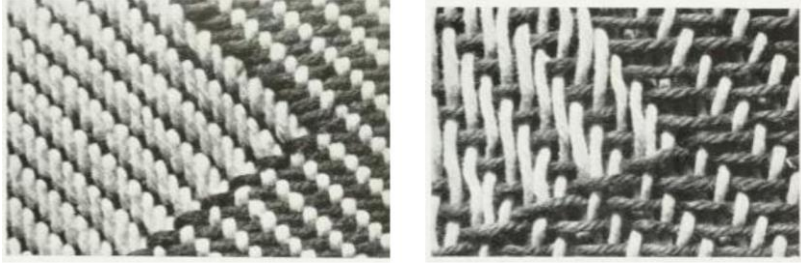
Birinci damask düzenlemesi elmas kare ve kauçuk örgülere<sup>7</sup> benzer şekilde (Başaran, 2019:95,151), çaprazlarında aynı örgü yapısını barındırmakta, yanında ve üstündeki örgü düzenlemesine negatif oluşturduğu gibi, aynı zamanda yön değişikliği de meydana gelmektedir. Son örnek ise sadece “a” örgüsünün başlangıç noktası değiştirilerek yeniden düzenlenmiştir.

Tek renkli damasklarda, çözgü yüzdürme alanının, atkı yüzdürme alanındaki zıtlığı kullanılarak renk varyasyonuna başvurmadan desenlendirme yapılmaktadır. İki yön arasındaki görsel karşıtlık, basit çizgilerden, gerçekçi şekillere kadar birçok desen türünde kullanılmaktadır (Emery, 1966:101).

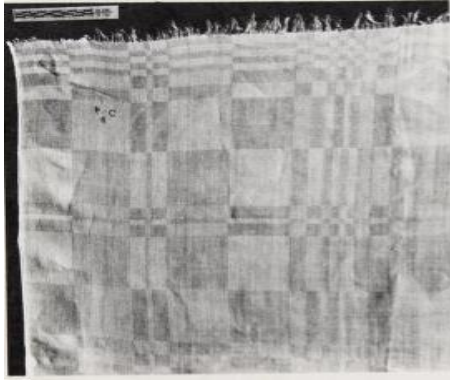


Fotoğraf 2. Bir kumaşın aynı yüzü üzerinde 3/1 dimi örgüsünün, hem çözgü yüzdürmenin hem de atkı yüzdürmenin kullanılması ve detay görüntüsü (Emery, 1966:101)

<sup>7</sup> Hem atkı hem çözgü yönünde kırılan çapraz dimiler, bezayağı türevlerinden kauçuk örgüler gibi optik ilgi oluşturabilen yapılardır. Bazı kaynaklarda *elmas kare* (İmer, 1997: 62) olarak bilinen bu yöntem, 4'e bölünen raporun her alanında negatif yöntemine göre yön değişikliği yapıldığından, parlaklık dereceleri (dimin etkileri) farklı olan kumaşlar elde edilmektedir. Bu parlaklık derecelerinde ipliğin büküm yönü de etkili olmaktadır (Başaran, 2019:151).



Fotoğraf 3. Çözü ve atkı için zıt renklerin kullanılmasından kaynaklanan, 3/1 dimi kumaşın çözü ve atkı yüzdürme yüzleri arasındaki artan kontrast ve detay görüntüsü (Emery, 1966: 101)



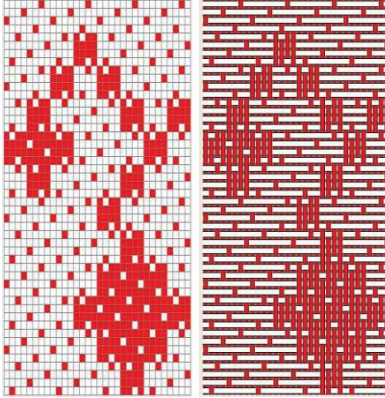
Fotoğraf 4. Dimi damask (twill damask) 18. yüzyıl örneği (Adrosko, 1976: 120)

Damask terimi, genellikle çözü ve atkı yüzdürme alanları arasındaki kontrastı kullanarak desen yapma olarak açıklanmaktadır. Bu kontrast dimi örgüleri ile oluşturulursa “dimi damask” terimi ile ifade edilmektedir (Emery,1966:101). Ayrıca Emery (1966:101) bu yöntem ile yapılan kumaşların “diaper” ismi ile tanındığını da belirtmiştir. Bu terim Türkçe literatürde çözü ve atkı yönünde negatif yöntemine göre geliştirilen çapraz dimi olarak açıklanabilmektedir.

#### **b. Saten Damask (Satin Damask)**

Tek katlı kumaş yapısına sahip dokumaların çözü satenli zemin üzerine atkı sateni desen yerleştirilmesiyle veya atkı satenli zemin üzerine çözü sateni desen yerleştirilmesiyle elde edilen dokumalar “saten damask” olarak bilinmektedir.

Işık, saten örgünün iplik yüzmeleri nedeniyle bezayağı vb. dokuma örgülerindeki kadar çok kırılmamakta ve daha uzun mesafede yansıtılmaktadır. Oldukça parlak dokular oluşturmaya rağmen kayma gösterebilen bir dokuma örgüsüdür. Bu nedenle damas/damask dokumalar söz konusu kayma ve iplik çekilmelerini önlemek amacıyla yüksek sıklıklarda üretildiklerinden, ağır ve maliyeti yüksek kumaşlardır (Başaran, 2020: 187).



Şekil 2. Atkı saten zemin üzerine yerleştirilmiş çözümlenmiş sateni ile hazırlanmış desen ve simülasyonları (Başaran, 2020: 189).



Şekil 3. Beşli saten zemin üzerinde tek taraflı damask olarak bir desen geliştirme yöntemi (Watson,1913; 177)

Saten damask birçok kaynakta gerçek damask olarak kabul edilmiştir (Grosicki, 2004: 83; Watson, 1913: 177; Başaran, 2020: 186). Saten dokuma örgüleri damask dokuma tekniğinde en iyi sonucu vermektedir, ancak en eski örneklerde tezgâh yeterliliklerine bağlı olarak saten dokumalar yerine 3/1 dimi kullanılmıştır (Becker, 2009: 286).

Beş veya sekiz iplikli saten örgü raporlarında ön yüzdeki çözümlenmiş dokumanın tersinde atkı, ön yüzündeki atkı ağırlığı ise tersinde çözümlenmiş görüldüğünden çift taraflı olarak kullanılabilir. Zıt görümlü saten örgü nedeniyle mat ve parlak yüzeyler yer değiştirmekte ve desen oluşturulmaktadır (Başaran, 2020: 188). Tüm damasklarda, görme noktası değiştikçe tonlar da değişmektedir. Bir bakış açısından mat görünen figürler, zemin ters yöne döndürülürken, başka bir açıdan parlaklaşır. Bu durum damaskın karakterini ve çekiciliğini oluşturan, paralel çizgilerin zıt yüzeyi nedeniyle tonların büyüleyici etkileşimidir (Hunter, 1918; 4).



## 2. Desen Özelliklerine Göre Damask

Diaper<sup>8</sup> ve damasklar, 15. Yüzyıldan beri Batı Avrupa'da masa örtüleri ve el havluları için kullanılan, kendinden desenli, ince, beyaz keten örtülerdir. Bu figürlü kumaşlar başlangıçta çeşitli şekillerde tanımlanmıştır, ancak 16. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde İngiltere'de ulaşılan onaylı vesikalarda diaper ve damask ismi ile sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu sınıflandırmalar teknikten çok desen özelliğini açıklayıcı niteliktedir. Diaper ve damask sadece desenin karmaşıklığına bağlı olarak farklılaşmaktadır. Genellikle geometrik küçük tekrarlı desenler diaper, daha uzun tekrarlı, büyük ve figüratif desenler ise damask olarak bilinmektedir.

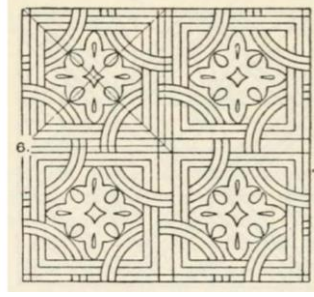
### a. Diaper Damask

Burnham (1964) diaperi, çoğunlukla kafes biçiminde, küçük boyutlarda, bir tam örüntü olarak tanımlamıştır. Burnham'a göre bu terim, dokuma tekniği ile ilişkilendirilmenin yanında daha özel anlamlar da taşımaktadır (Burnham, 1964: 36). Belirli bir alan içinde tasarım yapmak, düz bir yüzeyi süslemektir (Enclosed Ornament). Bu tasarım mantığı iki sınıfa ayrılmaktadır. Birinci süsleme sanatsal kurallara göre, dikdörtgen gibi belirli sınırlı alan içinde tasarlanabilir. Bu durumda tek başına belirgin olmaktadır. Bu tür desenler "panel" ismi ile bilinmektedir. İkinci süsleme, her yöne uzanabilir ve herhangi bir kesin sınıra bakılmaksızın ayrıntılarını tekrarlar. Bu tür desenlere "diaper" denmektedir (Meyer, 1849: 246). Diaper desenleme tekniği tekstilde, duvar kâğıtlarında ve duvar boyamalarında yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Burnham'ın çalışmasında bahsettiği özel anlamın, Meyer'in çalışmasında açıkladığı desen özelliği olduğu düşünülmektedir.

<sup>8</sup> Çözümlü ve atkı yönünde negatif yöntemi ile üretilen çapraz dimi. Bu teknik yüzeyde farklı iplik yoğunluğunda bölgeler oluştururken, aynı zamanda birbirine ters yönde düzenlenmiştir. Zemin sağ, desen sol yönlü veya tam tersi bir uygulama ile kullanılmıştır. Bu terime genellikle geometrik desen tekrarları uygulanan damasklarda rastlanmaktadır



Fotoğraf 5. Panel Desen  
(Meyer, 1849: 266)



Fotoğraf 6. Diaper Desen  
Örneği (Meyer, 1849: 280)



Fotoğraf 7. Damask diaper  
Örneği görüntüsü (Burnham;  
1911: 36)

Burnham kitabında diaperi “damask diaper” ve “dimi diaper” (twill diaper) olarak ikiye ayırmıştır. Çalışmasının, saten örgünün varyasyonları ile elde edilen desenler bölümünde “saten diaper” ve “damask diaper” terimlerini de kullanmıştır. Yapılan tanımlar incelendiğinde damask diaper ile saten diaper tanımlarının aynı şekilde açıklanması nedeniyle bu iki terim eş anlamlı kabul edilmektedir. Damask diaper kendinden desenli bir örtü, saten dokumanın çözü ve atkı yüzlerinin kontrastı ile oluşan, doğrusal desenli basit bir damask formu ifadeleri ile tanımlamıştır. Dimi diaper (twill diaper) ise dimi dokumanın çözü ve atkı yüzlerinin kontrastı, yani yer değiştirmesi ile elde edilen geometrik, baklava desenler için kullanılmıştır (Burnham, 1964: 34-36).

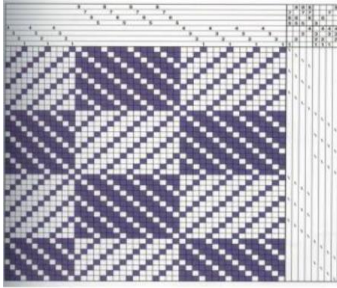
#### **b. Blok Damask (Block Damask)**

Dimi örgüsü ile kumaş, çözü yüzü, atkı yüzü, hem çözü hem de atkı yüzü alanlar ile dokunabilmektedir. Bir kumaşı bu şekilde dokumak daha fazla çerçeve gerekmektedir. Bir alanın 1/3 dokunduğu yerde dört çerçeve gereklidir. Bu alana bitişik çözümler aynı atkıda 3/1 dokunduğunda, bir çerçeve aynı atkıda hem yukarı, hem aşağıda olamayacağından, dört çerçeveye daha ihtiyaç vardır (Alderman, 2004: 29). Bu sebeple çerçeveler gruplanarak desenler uygulanmaktadır.

Dama gibi görünen bir tasarımdan oluşan bu desenlere blok damask (block damask) adı verilmektedir. Yapılan araştırmalar blok desenli kumaşların daha çok tunik<sup>9</sup> tarzı kıyafetlerde kullanıldığını göstermektedir

9 Tunik (tunic), geçmişte Antik Yunan ve Roma’da giyilen bol bir elbise türüdür.

(Cizsuk, 2004: 108). Blok örüntü kavramı 17. Yüzyılın ilk çeyreği ile 18. Yüzyılın ilk on yılı arasında belirginleşmiştir (Hilts, 1986:170). Hilts çalışmasında bu kronolojik bilginin Almanya’da o tarihlerde dokuma teknikleri üzerine yazılmış iki kitap<sup>10</sup> ışığında verildiğini belirtmiştir.



Şekil 4. Blok damask dokuma örgüsü örneği (Alderman, 2004: 29)



Şekil 5. Blok damask 2/1 ve 1/2 diyagonal dimi Z/S (Cizsuk, 2004: 109)

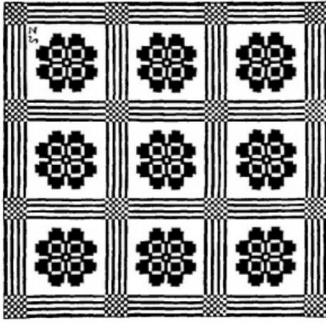


Şekil 6. Blok damask 3/1 ve 1/3 diyagonal dimi S/Z (Cizsuk, 2004: 109).

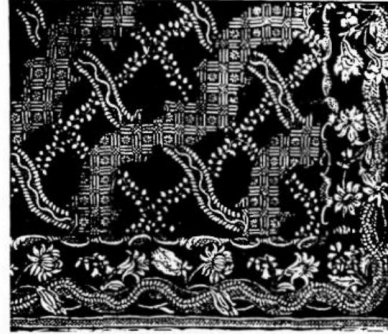
Damask kelimesi, çoğunlukla çiçek, arma gibi motiflerle oluşturulan, desenli, keten bir kumaş görüntüsünü akla getirebilmektedir. Alman dokumacılar blok damaskları “schachwits” (Bauerin Damask, kare bölüntülü) ve Gebilddamask (figür etkili) olmak üzere iki sınıfa ayırmaktadır. Schachwitz çerçevesi dokuma tezgâhlarında, Gebilddamask çekmeli dokuma tezgâhlarında dokunmaktadır. Schachwitz ismi ile bilinen kumaşlar daha çok geometrik formların bir araya getirilmesiyle oluşturulan soyut ve geometrik desenlere sahiptir. Gebilddamask desenleri ise figürlü desenleri içermekte ve ağırlıklı olarak doğadan esinlenmektedir. Dokundukları zaman diliminde blok desenli tekstiller genellikle halk sanatı olarak kabul edilmektedir. Schachwitz dokumacıları çerçevesi dokuma tezgâhlarında soyut geometrik şekillerin estetiğinden yararlanarak resimsel tasarımlar da yaratmışlardır.

18. Yüzyılda Alman schachwits (blok damask) kumaş desenleri tasarım tekniklerini etkilediği gibi Gebilddamask tasarımlarını da etkilemiştir (Hilts, 1986:185-186).

10 Marx Zeigler’s Weber Kunst und Bild Buch ve Nathaniel Lumscher’s Neu Eingerichtetes Weber Kunst und Bild Buch



Fotoğraf 8. Schachwits deseni (Blok Damask)  
(Hilts, 1986:248)



Fotoğraf 9. Schachwits deseninden etkilenecek tasarlanmış Gebilddamask tasarımı (Hilts, 1986:248)

Hilts (1986), blok desenler üzerine yapmış olduğu çalışmada ayrıca, damask dokumalarda blok desen fikrinin ilk olarak Alman keten dokumacıları arasında ortaya çıkmış olabileceğini ileri sürmüştür. Aynı zaman diliminde Amerikan blok desenli örtü tasarımlarında da bu desenlerin kullanıldığını belirtmektedir (Hilts, 1986:187,248).

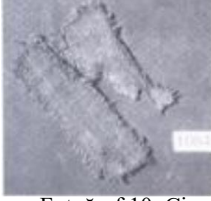
### c. Çizgili Damask (Rippenköper)

Kumaş yüzeyi dar, yatay çubuklardan oluşan desenler “çizgili damask” (barred damask) terimi ile ifade edilmektedir (Cizsuk, 2004:108). Üç veya beş atkı ipliğinden sonra değişen 1/2 - 2/1 (bazen 3/1-1/3) dimi örgü ile yön farklılıkları da eklenerek yapılabilen damask dokumalardır. Desen üzerinde örgüden kaynaklı kıvrımlar meydana gelmektedir. Pile<sup>11</sup> yapma tekniği için kullanılan bir dokuma türüdür<sup>12</sup>. Avrupa’da arkeolojik tekstillerde bu teknik “rippenköper<sup>13</sup> ismi ile anılmaktadır.

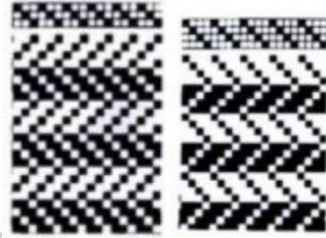
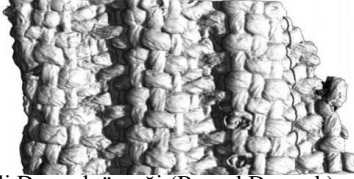
<sup>11</sup> Pile (Plisse), ısı veya basınçla üretimden sonra kıvrılan keten veya yünden yapılmış tekstillerdir (Grömer ve Rast Eicher, 2018: 86). Dokuma aşamasında ise saten veya dimi örgülerin, atkı ve çözgü yüzlü iki raporu bir arada kullanılarak, dikey veya yatay yönde sahte pile etkileri elde edilebilmekte; hatta bu etkiler fantezi ve elastik iplik kullanımı ile artırılabilir. Gerçek pile dokumalar ise çift levent ile tansiyon farklılığı sağlayan tezgâhlarda üretilmektedir (Başaran, 2020:237).

<sup>12</sup> Pileli tekstiller yüzyıllardır bilinmektedir. Üç boyutlu yapılar üretmeye çalışılan bu tür girişimler, Neolitik Dönemin sonlarında tarih öncesinde başlamıştır. Erken orta çağ döneminde pileli dokumalar iki şekilde yapılmaktadır (Grömer ve Rast Eicher, 2018: 83). Bu teknikler dokumadan sonra ve dokuma esnasında yapılmaktadır. Dokuma esnasında özel örgü tekniği kullanılmaktadır. Bu örgü tekniğine çizgili/çubuklu damask (barred damask) (Rippenköper) adı verilmektedir (Grömer ve Rast Eicher, 2018: 84).

<sup>13</sup> Arkeolog Hans Jürgen Hundt, çizgili damask deseni (barred damask) 1960'larda Güney Almanya'da Erken Ortaçağ mezarlarında keşfetmiş ve bu deseni “rippenköper” terimi ile kullanmıştır (Grömer ve Rast Eicher, 2018: 86; Cizsuk, 2004:108)



Fotoğraf 10. Çizgili Damask örneği (Barred Damask)  
(Cizsuk, 2004: 108; Grömer ve Rast Eicher, 2018: 85).



Şekil 4. Çizgili damask 2/1 ve 3/1  
(barred damask) diyagonal dimi sağ  
yollu/sol yollu (Cizsuk, 2004: 108)

#### **d. Büyük Desenli Damask**

Damask dokuma tekniği, karmaşık ve ince kumaş tasarımlarında çiçek, süs eşyaları, manzara resimleri, şekiller ve yazılar gibi büyük desenlerin yapılmasında kullanılmıştır. Bu tasarımlarda genellikle saten dokuma örgüsüne rastlanmaktadır. Geçmişte (19. Yüzyıla kadar) çekmeli tezgâhlarda üretilen bu kumaşların dokunması büyük zaman almış ve ustalık gerektirmiştir (Kinzer ve Walter, 1903:9). Bu kumaşların desenleri incelendiğinde yarım raportlu (soterli) kompozisyon yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Bu kompozisyon biçimi tezgâh kapasitesine göre daha büyük, gösterişli desenler dokumak için damask kumaşların büyük çoğunluğunda kullanılmıştır.



Fotoğraf 11. Yatay yönde yarım raportlu (soterli) ipek damask 17. yüzyıl, İtalya, Cleveland Sanat Müzesi, 1953.291 (URL 3)



Fotoğraf 12. Dikey yönde yarım raportlu (soterli) ipek damask 18.Yüzyıl, İtalya, Cleveland Sanat Müzesi, 1953.489 (URL 3)

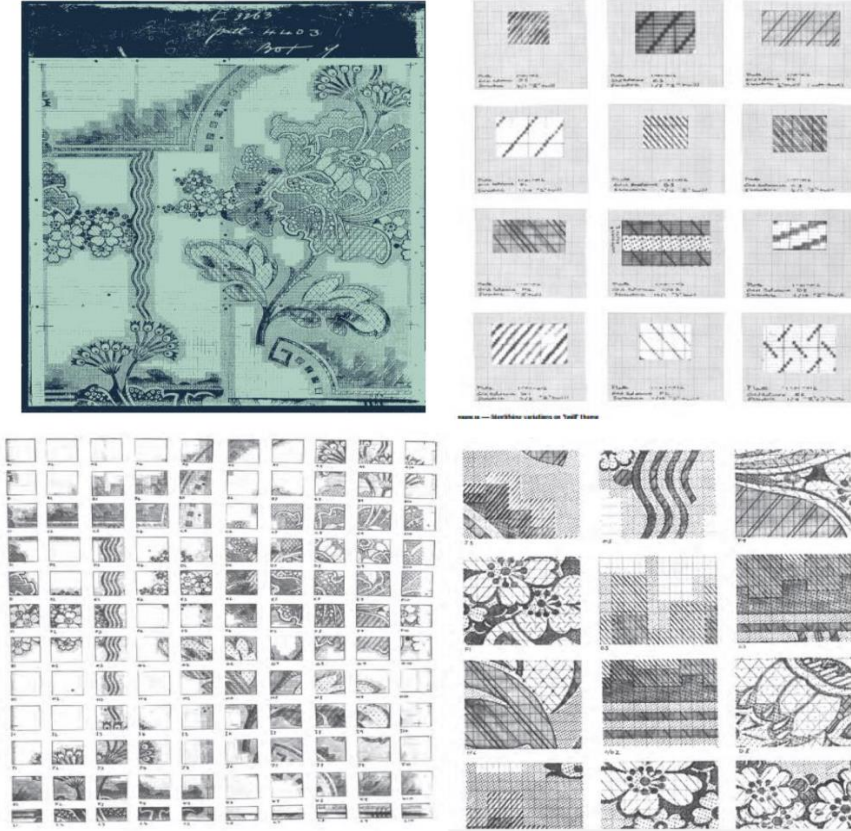
Damask dokumalar, çoğunlukla tek renk ipliğin kumaş yüzeyinde mat ve parlak görünümler oluşturduğu, daha çok kıvrımlı çizgiler, stilize çiçek, yaprak veya bunların birleşimiyle meydana gelen büyük motiflerle üretilen lüks kumaş olarak tanınmaktadır (Başaran, 2020: 187). 19. Yüzyılın başında jakar makinesinin icadından sonra damask desenleri bu mekanizma ile üretilmeye başlanmıştır. Damask dokumalar jakar sayesinde daha kısa zamanda, daha detaylı ve desen kapasitesi nedeniyle daha büyük üretilmişlerdir. Fakat uzun yıllar çekmeli tezgâhlarda dokunan yarım raportlu desenler jakar makinelerinde de dokunmaya devam etmiş ve tasarımlar makine kapasitesine bağlı olarak genişlemiştir. Dolayısıyla bilgisayar destekli dokuma programları ve jakarlı dokuma tezgâhları damask tekniğine yeni bir boyut kazandırmıştır. Desenler daha kısa zamanda geliştirilebilmiş, boyutları büyümüş, bazı örneklerinde kumaş yüzeyinde tekrar sayısı azalmıştır.



Fotoğraf 13. Günümüzde jakar dokuma makinesinde üretilen damask kumaş desenleri (URL 2)

Diğer yandan, The Heritage Lottery tarafından finanse edilen “Reviving William Liddell’s Damask Designs” (William Liddell’in Damask Tasarımlarının Yeniden Canlandırılması)”<sup>14</sup> projesi kapsamında, Kuzey İrlanda’da küçük bir köy olan Donacloney’daki Ewart –Liddell fabrikasının sökülmesi sırasında, 2007 yılında tespit edilen 1600 fotoğraf cam plaka (Dass, Belford, 2019: 46) büyük damask desenlerinin güzel örneklerini içinde barındırmaktadır (URL 4). 20. Yüzyılda jakarlı dokuma tekniğine uygun hazırlanmış bu plakalar damask desenlerine örnek oluşturmaktadır.

14 William Liddell Collection, 2007 yılında Kuzey İrlanda, Donacloney, County Down, Ewart-Liddell dokuma fabrikasının sökülmesi sırasında keşfedilen, 1600 fotoğraf cam plakasının bir arşividir. Bununla birlikte, bu keten ihtişamının izleri, William Liddell Koleksiyonu’nda gizlenmiş İrlanda ketenlerinin hem tasarımında hem de üretiminde ustalık çağının eşsiz ve kapsamlı bir kaydına ulaşılmıştır. Fotoğraf plakalarının keşfi, İrlanda’daki tekstil endüstrilerinin tasarım ofislerinde çalışan bireylerin genellikle az anlaşılan sanatsal, tasarım ve teknik becerilerini ortaya çıkarmak ve kutlamak için nadir bir fırsat sağlamıştır. Fotoğraf plakası, filmden önce yapılmıştır ve cam plakayı kaplayan gümüş tuzların ışığa duyarlı bir emülsiyonunda görüntü yakalamak için kullanılmıştır. Fotoğraf için cam plakaların kullanımı 1910’lardan sonra azalmıştır, ancak bu fotoğraf yöntemi, Liddell tasarım ofisinde yirminci yüzyılın yirmi yılı boyunca üretilen tasarım çalışmalarını kaydetmek için kullanılmış gibi görünmektedir. En erken kaydedilen 1919, son tarih ise 1972’dir. Bu belgesel uygulaması, William Liddell Company’nin 1973 yılında Ewart Liddell’i oluşturmak için William Ewart Company ile birleşmesinden sonra etkili bir şekilde sona ermiştir (URL4)



Fotoğraf 14. William Liddell Koleksiyonu damask desen örneği ve cam plaka üzerinde verilmiş detayları (URL 4)

Ulster Üniversitesi, Belfast Sanat Okulu'ndan görev yapan araştırma görevlisi Trish Belford ve Profesör Barbara Dass'tan oluşan proje ekibi de William Liddell Koleksiyonu üzerine yapmış oldukları araştırmada, keten damask tasarımlarında kullanılan en yaygın dokuma örgü yapılarını dimi ve saten olarak belirtmiştir. Tasarımlarda gölgeleme ve derinlik oluşturmak için artan çözgü ve atkı oranındaki değişiklikler, ince derecelendirmeler ve ton değişiklikleri en belirgin damask özelliğidir. Fotoğraf 14'de verilen damask deseni proje kapsamında detaylı incelenmiş, analizi yapılmış ve 26 basit dokuma yapısına sahip olduğu tespit edilmiştir (URL5).



## SONUÇ

Tarih boyunca, önce basit yöntemlerle geliştirilen dokumacılık, zamanla teknolojik gelişmelerden etkilenmiştir. Günümüz teknolojisi ile üretilen dokuma kumaşlar, insanların birçok alanda ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Sağlık en önemli kumaş özelliğini oluştururken, zamanla zarafet, süsleme/süslenme duyguları ile dokumalara yeni nitelikler kazandırılmıştır. Bu durum, kumaşlarda çeşitli dokuma örgüleri ve malzemelerin kullanımını da beraberinde getirmiş ve dokuma tezgâhlarının geliştirilebildiği oranda üretime yansımıştır. Az sayıda çerçeveye sahip olduğunda büyük zaman ve emek isteyen tasarımların, tezgâh özelliklerini geliştirmek suretiyle daha kısa sürede üretilmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla bu gelişmeler, dokuma kumaşların özellikleri ve desenleme yöntemlerine de yansımıştır. Dünya üzerindeki bölgesel pratikler arasında rastlanan farklı uygulamalar, farklı dillerle yapılan yayım ve açıklamalar, bazı kumaşların tarihi gelişiminin izlenmesine yardımcı olduğu kadar, karşılaştırma ve ortaklıkları belirleme açısından zorlukları da beraberinde getirmektedir. Bu kumaş türlerinden biri olan “damask” kelime olarak en genel şekilde Şam, ipek, saten gibi terimleri hemen hatırlatmanın yanında, tekrar boyutunda yarım raport düzeninde yerleştirilmiş büyük, detaylı desen ve kompozisyonların genel ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Bu doğrultuda incelenen yorumlamalar değerlendirildiğinde, teknik ve desen özelliği açısından damask kumaşların genellikle;

- tek katlı kumaş yapıları olduğu,
- saten veya dimi örgülerin ters görünümünün bir arada kullanılması sonucu kumaşın her iki yüzünde farklı parlaklık etkisinin oluşturulduğu ve bu etkinin örgülerin ters istikamette (Z ve S) düzenlenmesi ile arttırılabildiği,
- çözgü ve atkı hakim bölgelerin birbirine yaklaşık oranda eşit olması durumunda dengeli bir kumaş yapısının oluşturulduğu,
- çoğunlukla tek renkli ve her iki yüzü kullanılabilen, iplik yüzmeleri nedeniyle sıklık ve ağırlığı fazla, lüks görünüm sağlayan zengin kumaşlar olduğu görülmektedir.

Ancak literatürde bu genel özelliklere eklenen daha farklı terim ve açıklamalar da bulunmaktadır. “Double damask, brokar damask” gibi terimler, damaskın en temel özelliklerinden biri olan tek katlı (tek çözgü, tek

atkı) ve düz satırlı kumaş tanımlamalarının yeniden incelenmesi gereğini ortaya koymaktadır. Ayrıca dünya müzelerinde geniş yer tutan damask kumaşların, zengin Türk tekstil tarihi içerisinde teknik özellikleri ve detaylarıyla incelenmesinin önemli olduğu düşünülmekte, bu yönde çalışmalar yapılarak daha sonraki yayınlarda ele alınması planlanmaktadır.

## **KAYNAKLAR**

- ADROSKO, R. J. (1976). “18th Century American Weavers, their Looms and their Products”, *Imported and Domestic Textiles in 18th-Century America: 1975 Proceedings*, 105-125, Washington D. C.
- ALDERMAN, S. D. (2004). *Mastering Weave Structures: Transforming Ideas into Great Cloth*. Interweave Press.
- ATASOY, N.; WALTER B. D.; MACKIE L.W.; TEZCAN, H. (2001). *İpek, Osmanlı Dokuma Sanatı*, İstanbul:TEB İletişim ve Yayıncılık A.Ş.
- BAKIR, A. (2000). Ortaçağ İslam Dünyasında Dokuma Sanayi. *Belleten*, Cilt LXIV, sayı 241, s.749-826.
- BAKIR, A. (2005). *Ortaçağ İslam Dünyasında Tekstil Sanayii Giyim-Kuşam ve Moda*. Bizim Büro Basımevi, Ankara s. 134, 138-139,141.
- BAŞARAN, F. N. (2019). *Basit Yapılı Dokuma Teknikleri*. Ankara: Karınca Yayınları.
- BAŞARAN, F. N. (2020). *Bileşik Yapılı Dokuma Teknikleri*. Ankara: Karınca Yayınları.
- BAŞER, G. (2005). *Dokuma Tekniği Sanatı*. Cilt 2. İzmir: Punto Yayıncılık Ltd. Şti.
- BECKER, J. (2009). *Pattern and Loom: A Practical Study of the Development of Weaving Techniques in China, Western Asia and Europe*. NIAS Press.
- BURNHAM, D. K. (1964). *Warp and Weft: a Textile Terminology*. Royal Ontario Museum.
- CISZUK, M. (2004). “Taqueté And Damask From Mons Claudianus”, *Purpureae Vestes I. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*, 107-113.
- DASS, B., and BELFORD, P. (2019). Reviving the William Liddell Damask Design Collection. *Journal of Textile Design Research and Practice*, 8(1), 46-70.
- DÖLEN, E. (1992). *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye’de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları. No:92/1.
- EMERY, I. (1966). *The Primary Structures of Fabrics, An Illustrated Classification*. London: The Spiral Press.
- GEIJER, A. (1982). *A History of Textile Art*, London: Rizzoli Intl Pubns.

- GROSICKI, Z. (2004). *Watson's Advanced Textile Design: Compound Woven Structures*. England: Woodhead Publishing.
- GRÖMER, K., and RAST-EİCHER, A. (2019). To pleat or not to pleat—an early history of creating three-dimensional linear textile structures. *Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien. Serie A für Mineralogie und Petrographie, Geologie und Paläontologie, Anthropologie und Prähistorie*, 121, 83-112.
- GÜRSU, N. (1988). *The Art of Turkish Weaving Designs Through The Ages*. İstanbul: Redhouse Press.
- HILTS, P. (1986). "Roses and Snowballs: The Development of Block Patterns in the German Linen-weaving Tradition." *Ars Textrina*, 162-248.
- HUNTER, G. L. (1918). *Decorative Textiles: An Illustrated Book on Coverings for Furniture, Walls and Floors, Including Damasks, Brocades and Velvets, Tapestries, Laces, Embroideries, Chintzes, Cretones, Drapery and Furniture Trimmings, Wall Papers, Carpets and Rugs, Tooled and Illuminated Leathers*. JB Lippincott Company.
- HUTTON, S. S. (2004). Damask: An Analysis of Definitions. *Complex Weavers Journal*, 76, 15-21.
- İNALCIK, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- JENKINS, D. (2003). *The Cambridge History of Western Textiles II*. Cambridge University Press, Cambridge.
- KEASBEY, D. (2000). "Damask – Publishing the Limits", *Complex Weavers Seminars*.
- KINZER, H., and WALTER, K. (1903). *Theory and Practice of Damask Weaving*. London: Scott, Greenwood & Son.
- KOVAČEVIĆ, S., and SCHWARZ, I. (2015). Weaving Complex Patterns - From Weaving Looms to Weaving Machines. *Cutting Edge Research in Technologies*. Croatia: In Tech, 93-111.
- MEYER, F. S. (1849). *Handbook of Ornament*. Courier Corporation.
- MUTHESIUS, A. M. (1990). "The Impact of the Mediterranean Silk Trade on Western Europe before 1200 A.D." *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 126-131.
- PANNEERSELVAM, R. G. et al. (2015). Weaving Twill Damask Fabric Using 'Section-scale-stitch'harnessing. *Indian Journal of Fibre & Textile Research*, 40, 356-362.
- SONDAY, M. (1998). "The Timelessness of Damask". *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 206.
- TÜTÜNCÜLER, Ö. (2006). Çorum-Resuloğlu Eski Tunç Çağı Mezarlığı'nda Kumaş Kullanımına İlişkin Yeni Bulgular. *Anadolu/Anatolia Dergisi*, 30.
- WATSON, W. (1913). *Advanced Textile Design*. Longmans, Green and Company.
- WATSON, W. (1921). *Textile Design and Colour Elementary Weaves and Figured Fabrics*, Universal Publishing Corporation; June; Longman, Green and CO. London.
- YATMAN, N. (1945). *Türk Kumaşları*. Ankara: Halkevi Neşriyatı Maarif Matbaası, s. 5. 6.7.10

URL-1: “CIETA” <https://cieta.fr/history-of-the-cieta/> (Erişim: 21.11.2019)

URL-2: “Humphries Weaving” <https://humphriesweaving.co.uk> (Erişim: 10.09.2020)

URL-3: Silk Damask <https://archive.org/search.php?query=damask> (Erişim: 18.10.2020)

URL-4: “Reviving the William Liddell Collection Project”

[https://pure.ulster.ac.uk/files/75949554/S\\_S\\_Project\\_Book\\_SCREEN.pdf](https://pure.ulster.ac.uk/files/75949554/S_S_Project_Book_SCREEN.pdf) (Erişim: 05.09.2019)

URL-5: “Reviving the William Liddell Collection Domestic”

[https://pure.ulster.ac.uk/files/75949554/S\\_S\\_Project\\_Book\\_SCREEN.pdf](https://pure.ulster.ac.uk/files/75949554/S_S_Project_Book_SCREEN.pdf) (Erişim: 07.09.2019)

---

Uğurlu, A. & Uğurlu, S. S. (2020). Tekstil Müzesi Önerisi. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 289 – 310.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 23.11.2020

Kabul / Accepted: 24.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## TEKSTİL MÜZESİ ÖNERİSİ

Aydın UĞURLU\* & Servet Senem UĞURLU\*\*

### Öz

*Yerleşik kültürlerin geçmiş dönemlerdeki maddi kültür objelerinin müzelerde toplanması ve sergilenmesi kolaydır. Ama göçebe kültürleri kullandıkları eşyaların minimalist olması nedeniyle sergilenmesi zordur. Bu nedenle müzelerde genellikle halı ve kilim gibi dokumalar tercih edilmiştir. Müze ve müzecilik üç asırlık bir kavramdır. Müzeler kültür merkezleri ve topluma hizmet eden kurumlardır. Müzecilik bir sacayağı gibi düşünülürse, kimlik, bellek ve devamlılıktan oluştuğu görülür. Ayrıca insanın zaman, enerji, dikkat ve parasını tüketen birimler olduğu için, günümüze uyumlu olmalıdır. Daimî koleksiyon ve periyodik aralıklarla geçici koleksiyon sergilerin yapılması, müzelerin zenginliğini arttırmaktadır. Müzeler ayrıca araştırmalara veri tabanı oluşturan ve çeşitli konularda geçici sergiler yapan merkez haline gelmelidir.*

*Tekstil müzesinde geçmişe saygı, tarih ve geleneklerin çeşitliliği göz önünde bulundurularak koleksiyon ve sergiler hazırlanmalıdır. Müzelerde sergilenen objenin çok yönlü tanıtılması önemlidir. 21. Yüzyıl gençlerine müzelerde üç asırlık yöntemlerle objeler tanıtılamaz ve kültür öğretilemez. Bu nedenle gençler için alternatif müze arayışları yapılmaktadır. Müzelerde kütüphane ve arşiv, konservasyon ve restorasyon atölyeleri, video ve simülasyon odaları, workshop çalışmaları, konferans ve panel salonları, geçici sergi mekanları, web sitesi ve sanal ziyaret hizmetlerinin önemi artmaktadır. Müzede sergilenen objeler kadar müze çalışanlarının da çok yönlü bilgilerinin olması gerekir.*

*Bu makalede; ülkemizde müzelerin neden yaygınlaşmadığı araştırılmıştır. Toplum bütünlüğünü sağlayan göçebe kültürlerindeki bağlantılar belirlenmiştir. Göçebe kültüründeki toplumumuzda geleneksel el dokumacılığının etkisi araştırılmıştır. Dokuma kültürü ile oluşturulan kültürel bütünlük açıklanmıştır. "Tekstil müzesinin amacı nedir?", "Müzelerde kimler için ve hangi koşullar ile hizmet verilir?", "Müzenin sahibi kimlerdir?",*

---

\* Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, aydinmsu@hotmail.com , ORCID 0000-0002-0468-8522

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, senem-ugurlu@windowslive.com , ORCID 0000-0003-2307-9623

---

“Tekstil Müzesinin diğer müzelerden farkı nedir?” gibi sorulara cevaplar verilmiştir. Ayrıca tekstil müzelerinin açılmasında nelere gereksinim olduğu sorgulanmış, müzelerin toplum ve eğitime katkıları vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil Müzesi, Geleneksel Tekstiller, Koleksiyon, Çağdaş Müze, Kültürel Bütünlük.

## PROPOSAL FOR THE TEXTILE MUSEUM

### Abstract

*It is easy to collect and exhibit in museums, the material culture objects of the settled cultures from past periods. But it is difficult for nomadic cultures to display their items because they are minimalist. For this reason, carpets and rugs are generally preferred in museums. Museum and museology are a three-century concept. Museums are cultural centers and institutions that serve society. If museology is thought of as a trivet, it is seen that it consists of identity, memory and continuity. Museums are centres of culture and institutions serving the society. In addition, since they are units that consume human's time, energy, attention, and money, they should be compatible with today. The permanent collection and the temporary collection exhibitions at periodic intervals increase the wealth of museums. Museums should also become centres that build databases for research and hold temporary exhibitions on various topics.*

*In the textile museum, collections and exhibitions should be prepared, considering the respect of the past, history, and diversity of traditions. It is important to introduce the object exhibited in museums in a versatile way. Objects in museums cannot be introduced to 21st century youth with three-century old methods and culture cannot be taught. Therefore, the search for alternative museums is made for young people. In museums, the importance of library and archive, conservation and restoration ateliers, video and simulation rooms, workshop works, conference and panel rooms, temporary exhibition saloons, website and virtual visit services is increasing. Museum staff should have versatile knowledge as well as the objects exhibited in the museum.*

*In this article, it has been investigated why museums are not widespread in our country. The links in nomadic cultures that ensure community integrity have been identified. The effect of traditional hand weaving in our society in nomadic culture has been investigated. The cultural integrity created with the weaving culture is explained. "What is the purpose of the textile museum?", "For whom and under what conditions in the museums are served?", "Who are the owners of the museum?" "How is the Textile Museum different from other museums?" answer to such questions have been given. In addition, what is needed for the opening of textile museums was questioned, and the contributions of museums to society and education were emphasized.*

**Keywords:** Textile Museum, Traditional Textiles, Collection, Contemporary Museum, Cultural Integrity.

## **Giriş**

Müze ve müzecilik, çağdaş yaşamda altyapı gereksinimleri yanı sıra eğitim, yönetim, ticaret, inanç, kültür, sanayi kadar gereklidir. Kimlik, bellek ve devamlılık; müzeciliğin sacayağını oluşturmaktadır. Müzecilik, düşünce, kavram ve söylencelerin tamamına yakınına kapsamaktadır (Ghafouri, 2001: 232-232).

Müze; toplumun geçmişini halka ve genç kuşaklara öğretmek amacıyla kültüre ait her türlü etnografik, sanat eseri, bilimsel nesnelerin korunduğu, saklandığı ve sergilendiği yer ya da yapılarıdır. Müzeler, çağdaş eğitimi desteklemesine ek olarak eğitim dışı kalan halkın kültürünü bütünleyen kurumlardan biridir.

Cumhuriyetin kuruluşunda parasal olanaksızlıklara rağmen, Ankara’da hayvanat bahçesi, park, spor, eğlence yeri, sosyal tesisler yanı sıra toplumun kültürünü oluşturacak ve bütünleyecek müzeler gerekli görülmüştür. Başkent paralelinde birçok kentte müzeler kurulmuş ve toplum çağdaş olanaklarla daha iyi ve sağlıklı şekillendirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Atatürk tarafından bilgi, örnek, tavsiye gibi çok sayıda kültürel yollar gösterilmiştir. Kültür alanında başlatılan olumlu atılımlar Atatürk’ten sonra yavaşlamış, toplum kültürü, parti, kahve, şehir, memur kulübü kapsamında yabancı kültür özentili, akıl hocası niteliğinde entelektüellerce basılı ve sözlü yayınlarla kösteklenmiştir.

İnsanlar çocuğunun daima kendisine benzemesini ister. Toplumlarda da gelecek kuşakları kendilerine benzetmek isteyen büyükleri vardır. Bunlar gelecekte devam etmenin doğal istekleridir. “Ayrıca her kuşak, yaratılışın büyük ereği olan uygarlığı kurup, yükseltebilmek için atalarından daha ileri gitmek, zorundadır” (Acarlar, 1964: 26-27). İnsanların müze düşüncesine gelmesine bu tür doğal isteklerin etkisi vardır.

### **Araştırmanın Amacı**

Araştırma, tekstil müzesinin önemini içermektedir. Araştırmada yurtdışındaki tekstil müzelerinin ne işe yaradığı, müzeciliğin tarihsel süreç

içerisindeki gelişimleri incelenecektir. Müzelerin kültür ve sanat alanları için önemleri açıklanacaktır.

Müzelerin gelişim süreçlerindeki amaç değişimleri sorgulanacak sonuç ve öneriler ile ülkemizdeki ve göçebe kültüründeki taşınabilir kültür varlıklarının tekstil müzelerinde sergilenmesi hakkında sorunları vurgulanacaktır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada, basılı ve dijital kaynaklardan yararlanılarak müzecilik ve tekstil müzesi kapsamında araştırma yapılmıştır. Elde edilen bilgilerden çıkarımlar yapılmıştır. Günümüz ve gelecekteki müzecilik sorunları hakkında açıklamalar yapılmıştır.

### **Bulgular ve Tartışma**

Bu araştırma ile ülkemizde bulunmayan tekstil müzesinin açılmasının önemi vurgulanmıştır. Öncelikle yurtdışı tekstil müzeleri örnekleri incelenmiş ve araştırmada elde edilen bilgiler tartışma ve öneriler doğrultusunda maddeler halinde verilmiştir.

### **Yaşam Ortamı**

Orta Asya Oğuz kültüründeki Yörük ve Türkmen boyları, Anadolu'da yaşamak için göç etmişlerdir. Bu boyların göçebe olduğu ve hayvancılıkla uğraştıkları bilinmektedir. Hayvansal hammadde kullanılarak yapılan el dokumacılığı, göçebe toplum tabanına yaygınlaştırılmış halk sanatı olmuştur.

Oğuz boyları geleneksel yaşantılarını sürdürebilecekleri en güzel koşulları sağlamışlardır. Bu yaşam mekanlarını ve dokumalarını sanatsal ve teknik mükemmellikte dokumuşlardır. Ancak yabancılar tarafından keşfedilinceye kadar, kırsal kesim dokumalarının sanatsal değeri fark edilememiştir. Bu dönemde ülkemiz sanat alanlarında yöresel halk sanatlarından hiç bahsedilmemiş, buna ek olarak geleneksel el dokumaları kırsal bölgelerden ucuza alınıp yabancılar pahalıya satılan ticari mal olarak kabul edilmektedir.





Resim 1. Çanakkale Ayvacık Baharlar Köyünde dokunmuş “Ayı Kulağı Sili (Zili)” örneği ve köy halkı (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2003)

Türk toplumunda eskiden aile sanatı olan geleneksel el dokumacılığı, kültürel ve görsel kimliklerinin baş yapıtları oldukları için yerel, ulusal ve evrensel değerler ile incelenmeleri gerekmektedir. Kısıtlı malzeme ve teknik olanakları ile sonsuz çeşitlilikte dokumanın oluşturulması, yaratıcılık yönünden değerli bir ölçüttür.

Sözel kültür bağlamında göçebelerin minimalist yaşamında kendisine yük sayılacak eşyaları taşımadığı kişisel eşyalarının bir eşek yükü tanımıyla anlatıldığı bilinmektedir. Bu sava göre sözel kültür ağırlığında olan toplumların destan, ozan, baba, dede ve töreleri dışında maddi kültürlerinin baş yapıtları çadır, çuval, torbalar, keçe, halı, kilim, bez tarzı dokumalardır.

“Mektep medrese görmemiş, göçebe Türk kızlarının ibda edercesine meydana getirdikleri motiflerle müzeyyen halı ve kilimler yükte hafiftir; ancak bir çuvalı doldurur. Fakat en modern

bir şehirdeki en mutena bir salonu ziynetlendirecek vasıfta sanat değeridir” (Eröz, 1991: 77).

Anadolu’da kırsal kesimde çeyiz için dokunmuş halı, kilim ve kumaşların köyde sergilenmesi ile güzel sanatlar eğitimi almış kişilerin çalışmalarını bir galeride sergilemesi arasında paralellik vardır. Yörük ve Türkmenlerin halı, kilim, kumaş, keçe, işleme gibi geleneksel tekstil örnekleri farkında olmasalar bile, onların kendilerini ve kültürlerini ifade ettikleri resimleri olmuştur.

### **Sanat**

İnsanın düşünerek yaptığı işlerde güzelliği aramaktır. Kültürel bozulmanın görüldüğü toplumlarda ise bir çok kişi, sanatla ilgilenmeyi soylu bir iş olarak algılar. Bunlar; toplumda, sanattan anlayan, özel yetenekli bir kişi olarak tanınmaya ve bu yolla statü kazanmaya özen gösterirler. Bu tip kişiler için Moritz Geiger Estetik Anlayış adlı kitabında şu bilgileri yazmıştır:

Çevrelerinde, özel estetik yeteneği olan ve sanattan anlayan bir kişi olarak tanınmaya özen gösterirler. Aslında öyledirler de. Kendi yaşamları karşısında estetik bir duyarlılıkları vardır. Fakat sanattan anlamaya gelince, işte bu onlarda yoktur. Çünkü onlar için sanat yapıtı, böyle bir şey olarak, hiçbir anlam taşımaz; sadece onun uyandırdığı duygular önemlidir (Geiger, 1985: 44).

Çok sayıda meslek, başlangıçta olmasa bile sonunda, sanatı kendisine araştırma konusu yapmış ve sanatın ne olduğunu araştırmışlardır. Ressamlar başlangıçta inanç ve doğa konularını görselleştirdikten sonra Platon’un sahtekarlık suçlamaları, aldatmacasız ikon ve minyatüre yönelmeleri fanatik inançtakilerin baskıları Rönesans’taki yenileşmeler fotoğrafın icadı Resim Sanatını yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu nedenle sanat kapsamında farklılık ve çeşitlenmeler görülür.

İlkçağ Sanatı, Rönesans Sanatı, Klasik Sanat, Modern Sanat, Süsleme Sanatları, Geleneksel Sanatlar, Batı Sanatı, Doğu Sanatı, Hıristiyan Sanatı, İslam Sanatı, Ulusal Sanat, Evrensel Sanat gibi sınıflandırmalar yanında Alt Kültür Sanatı, Üst Kültür Sanatı, Saray Sanatı ve Halk Sanatı kavramları her zaman geçerliliklerini korumuşlardır.

Sanat değerlendirilmesinde ölçütler, kişinin ve toplumun kültürü ve yaşam çevresi bağlamında çeşitli ve değişkendir. Sanat alanındaki çeşitlenmeye bağlı olarak sanat müzeleri de çeşitlenmiştir.

Bu sanat çeşitliliğinde ressamın tablolarının müzelere kabul edilmesi onur ve prestij konusu olmuştur. Genelde insanlar müze düşüncesine gelmeden önce vazgeçemedikleri eşyalarını, severek oluşturdukları koleksiyonlarını, genç kuşaklara ve meraklılara tanıtmak isterler bu doğal bir istektir.

Müze düşüncesi, genel olarak 17. yüzyıl ortalarında İngiltere ve Almanya gibi Batı ülkelerinde açılan müze benzeri aydınlatılmış depolar olarak başlamıştır. Bu depolar zamanla gelişen toplama, biriktirme ve koruma diğer ülkelere örnek olmuş üç asırlık kavramdır.

Başlangıçta ülkelerin yönetici ve yakın çevrelerinin yararlanmasına sunulan müzelik eşyalar, kültür bilincinin yaygınlaşması sonucunda halka ve genç kuşakların bilgilendirilmesi amacıyla çeşitlenerek çoğaltılmışlardır. Bu olgu, göçebelikten yerleşik olmaya çalışan ülkemiz için yeni sayılabilecek bir durumdur.

2020 yılı bilgilerine göre, Amerika Birleşik Devletleri 17500, Almanya 6501 (Berlin Müze Adasında 180 müze), İtalya 3790, Avusturya 2400, Brezilya 2000, İngiltere 1850, İspanya 1343 ve Fransa 1207 müze vardır (URL-1).

1891 yılından beri Aya İrini’de depolanan eşyaların sergilenmesi için Osman Hamdi Bey sorumluluğunda 1908 yılında Askeri Müze açılmıştır. Askeri Müze’nin açılışı Türkiye için başlangıç olarak kabul edilirse, Batı örneklerinden 17 yıl sonra başlayan müze serüveni günümüzde 467 müze olarak devam etmiştir. Ülkemizin yüzölçümü ve günümüz nüfus sayısı açısından düşünülürse, diğer ülkelerle karşılaştırıldığında, şu andaki müze sayımız oldukça azdır.



Resim 2. Aya İrini Eski Silah Müzesi (URL-2)

Konuyla ilgili olarak bazı ülkelerde isim yapmış tekstil müzeleri yazılırsa, listenin uzayıp gittiği görülmektedir. The George Washington University Museum and The Textile Museum, Textile Museum of Canada-Toronto, Textile Museum-Tilburg, Fashion and Textile Museum-London, Carpet and Kilim Museum Textile Museum-Jakarta, Mississippi Valley Textile Museum, Newtown Textile Museum, Amano Pre-Columbian and Textile Museum, Historic Costume and Textile Museum Kansas University, Shetland Textile Museum, Southeastern Quilt and Textile Museum, Textilmuseet (The Textile Museum) Herning, Kurdish Textile Museum-Erbil, Kawashima Textile Museum-Kyoto, National Textile Museum, Kuala Lumpur-Malaysia, Helmshore Mills Textile Museum, The Textile Museum-Blönduos-İzlanda, Textile Museum-Thimphu-Butan, Calilo Textile Museum, Krefeld Textile Museum gibi müzeler, tekstil müzesi olarak hizmet vermektedirler. Ulusal müzenin olmadığı ender ülkelerden biri olan Türkiye’de, ulus kimliğini oluşturmuş dokuma geleneğimiz, alanındaki

yenilikleri yurtdışında takip eden modern dokuma endüstrisi ve tüccarları olmasına karşın ne yazık ki tekstil müzesi de bulunmamaktadır. Bursa'daki Merinos Tekstil Sanayi Müzesi, Esat Uluumay Osmanlı Kıyafetleri ve Takıları Müzesi gibi müzeler ise konunun tam karşılığını sağlayamamaktadır.

Koleksiyon ve müzecilik, günümüzde dünyanın bir çok ülkesinde sayısız çeşitleri ile sektörleşmiştir. Müzeciliğin ülkemizde fazla gelişme göstermemesinin nedenleri arasında, halkımızın göçebe kültüründen, yerleşik kültüre geçmeleri kolay olmamıştır. Anadolu Selçukluları ve Osmanlı döneminde, hatta yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Atatürk sonrası döneminde göçebelere yerleşik olmaları için yapılan baskılara rağmen göçebelere yerleşik kültüre pek uyum sağlayamadığı görülmektedir. Ulusal eğitimimizde yabancı danışmanların yönlendirmesinde, okul öncesi eğitiminden üniversite sonuna kadar süren aşamalarında; koleksiyon, müze, sanat, tarih, sosyoloji, mantık ve düşünceyi zenginleştiren kavramların üstünkörü öğretildiği, bu tür kavram ve bilgileri pekiştirecek okullardaki derslerin ve müzelerin yetersizliği, göçebe toplumların minimalist yaşam alışkanlığı ile ilişkili olabilir mi? Bu konuda çözüm getirilmelidir.

İlkçağ'da Sinoplu Diogenes'in (M.Ö. 412-323) yurttaşlarına öğüdü; "Tanrıya yaklaşmak için gereksinimlerinizi mümkün olduğunca azaltın çünkü tanrının hiç bir şeye ihtiyacı yoktur." Tüketim ve vahşi endüstri toplumu karşıtı Alman kökenli düşünür Herbert Marcuse, tabloları sanat müzeleri salonlarında sergileniyor olmasıyla övünenlere müzelerin günümüzde sanat eserleri için bir nevi hapisane olduğunu ve sanatın halka, tabana yaygınlaştırılmadığı düşüncesini savunmuştur.

Fransız düşünür Jean Paul Sartre (1905-1990) varoluşçu yaklaşımıyla modern toplum değerlerinin, endüstrileşmenin, doğaya zarar veren davranışları eleştiren yaklaşımları sonucu Batı gençliği, Anadolu'da günümüzde çok azalmış olan göçebe Yörük ve Türkmen yaşantısı örneğinde, gelişmiş dünyanın tüketim toplumu yaşamına karşıt eleştirilerine müzeleri de dahil etmiştir.

Minimalist yaşam arayışında sanata, süsleme sanatlarına, geleneksel sanatlara yeni yaşam ortamlarına çözümler aranmaktadır. Müzelerdeki objelerin doğal ortamlarında sergilenmesi ve sokağa çıkarılarak halka yayılması amacıyla açık hava müzesi ve yaşayan müzeler gündeme gelmiştir.

Atatürk sonrasında, ülkemizin eğitim modeli için Batı örnekleri göz önünde bulundurulmuş, eğitim Batılı danışmanların tavsiyeleriyle

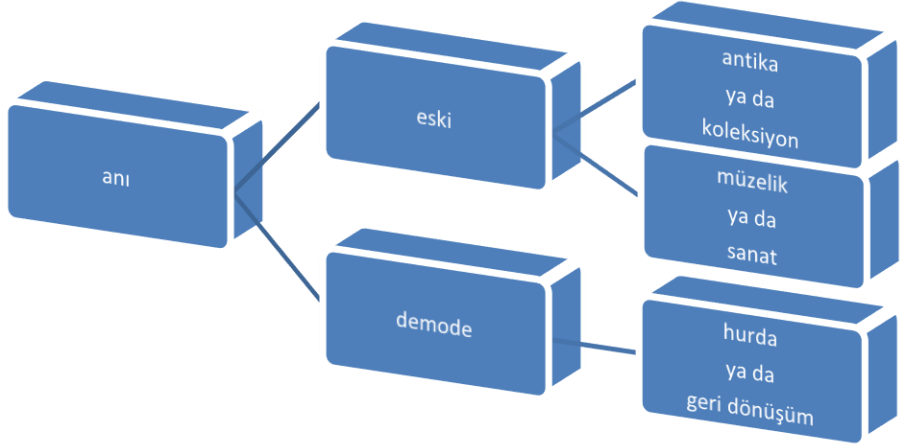
yürütülmüştür. Halk ve sanat eğitiminde, yaşadığımız coğrafyadaki kültürlerin bir çoğu hatta kendi kültürümüzden kalan örneklerin de göz ardı edilmesi sonucunda, toplumda düşünce alışkanlığı, kültür bütünlüğü ve yerleşik kültür oluşturulamadan Orta Asya'dan Batı'ya taşıyabildiğimiz ulusal sözel göçebe kültürümüz de unutulmuştur. Atatürk'ün önemini vurgulamasına karşın halk bilimi, halk sanatı, halk müziği, halk ritüelleri ise ancak yabancıların ilgisini çektikten sonra söz konusu edilmeye başladı. Bunları yabancılara “ülkenin tanıtımı” için gerekli olduğunu algılayan hatalı düşünce ve yaklaşımlar nedeniyle, geçmişten günümüze kalan nadir örneklerin eğitimde bahsedilmesi çok gecikmiştir.

Ülkede ulusal kültür ve yerel geleneksel kültür netleştirilip yaygınlaştırılmadan, elimizde kalan örneklerin müzeler yerine yurtdışı gezi, fuar, panayır gibi etkinliklerde sergilenmesi nedeniyle, tarih, kültür ve sanat alanlarında belge ve örneklerin yıpranması ve yok olma riski tercih edilmiştir. Tekrarı ya da yerine konulması mümkün olmayan nadir örnekler ise farklı kıtalardaki yabancı ülkelere “koleksiyon sergi” olarak gönderilmiştir.

Müze açılmamış ya da müzecilik işlevi yetersiz olan yörelerde ise eskici ve özenti toplayıcı yabancı koleksiyonerler, tarih, kültür ve sanatımızın belgeleri olan örnekleri kendi amaçları için satın alarak ülkelere götürmüşlerdir. Sanayi Devrimi bağlamında zenginleşen toplumlar ise uzun bir süre önce müzelerin önemini anlamışlar, kendi kültür nesnelерinin yanı sıra diğer uygarlıklar hakkında uzmanlaşmaya çalışarak bu örnekleri koleksiyonlarına dahil etmişlerdir.

Canlı bir yapıya sahip olan kültür, çeşitli kurumları ve çalışanları ile hizmetlerini canlı tutmaya çalışırlar. Çağdaş eğitimin en belirgin özelliklerinden biri hafıza ile değil görerek yapılmasıdır. Bu nedenle müzelerin eğitimdeki payı büyüktür. Arkeoloji, tarih, sanat tarihi, sanat, bilim, halk bilimi gibi çok çeşitli uğraşlar beraberliğinde ve yüklü yatırımlar oluşturacak müze kuruluşlarının geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe belgelenmesi ve aktarılması gerekmektedir.

Müzecilik kavramının temeli, toplayıcılık ve koleksiyonculuk olmuştur. Bu kavramın uç noktaları; toplayıcılıkta çöpçülük ve hurdaya kadar giderken koleksiyonculukta ise müze, sergi ve sanata gitmektedir.



Grafik 1. Müzecilikte eski bir örneğin incelenmesi ve değerlendirilmesindeki kavram aşamaları (Servet Senem Uğurlu, 2020)

1800’lü yıllardan beri, ileri toplumların yönetimleri müzelerin önemini anlayarak koleksiyonlarını zenginleştirmiştir. Kendi ülkeleri yanı sıra topladıkları yabancı kültür örnekleri ile kültür okulu konusunda uzmanlaşmış müzeler oluşturmuşlardır.

Başlangıçta “müzelik” kültür değerlerini toplamada birçok zorluklar karşılığında ülke merkezine getirilmesi alkışlanmış, bunların adına ayrı müzeler kurulmuştur. Konusunda tek otorite sayılan kültür eleştirmenleri tarafından yorumlanarak derlenen bilgi ve sanat “kültür tabletleri” halinde kent soylularına verilmiştir.

Ülkemizde de basılan sanat ve kültür alanındaki kitapların çoğu yabancı dillerden çeviri olarak yayınlanmaktadır. Bu kitapları yazan araştırmacı ya da araştırmacıların milliyeti ile ilgili kültür dağarcıklarını ve sanata bakış açılarını içermektedir.

Kültür canlı bir yapıya sahiptir. Kültürü bütünlemeye çalışan kurumlar, hizmetlerini canlı ve taze tutmak zorundadır. Aksi takdirde kültür gelişerek klasikleşir arınıp yenilenmezse hantallaşarak yozlaşır tarih konusu olmaktadır.

Bugünün özgür insanı kültürleri, teknik ve kronolojik bilgiler dışından müzelerde değil yaratıldıkları doğal ortamda incelemeyi ve yorumunu kendisinin yapmasını yeğlemektedir. Bu yüzden çağdaş toplumlarda kültürel

turizm akışı daha çok kültür bütünlüğünü koruyan merkezler yönünde gelişmektedir.

Çağdaş müzeler ise çeşitli yörelerden toplanmış eşyaların vitrinlendiği mekan olarak düşünülemez. Bu müzeler, kültür öğelerinde ortak olan teknikler ve bilimsel örnekler yardımıyla geleneksel özün sergilenerek öğretildiği bir eğitim kurumu niteliğinde görev yapmaktadır. Çağdaş müzelerdeki koleksiyon ve arşivler, ziyaretçiye ilgi duyduğu konuda yeni araştırma ve inceleme alışkanlığı verecek şekilde düzenlenmektedir. Ayrıca müzelerin kuruluşlarındaki kadrolara ek olarak alanlarında uzman ve deneyimli olan kişiler bulunmaktadır.

19. yüzyıl başından beri birçok ülke ve kent müzelerinde başta halı, kilim olmak üzere dokuma bölümleri oluşturulmuştur. Dünyada tekstil müzesi kavramıyla incelendiğinde; Aşkabad Güzel Sanatlar Müzesi, Berlin Staatliche Museen, Hamburg Museen für Kunst und Gewerbe, Jaipur Maharadaş Halı Evi, Kahire İslam Sanatları Müzesi, St Petersburg Hermitage Museum, Londra Victoria and Albert Museum, Munich Bayerisches Nationalmuseum, Residenz Museum, Deutsches Museum, New York Metropolitan Museum, Paris'te Musee des Arts Decoratifs, Musee del Homme, Viyana'da Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Washington Textile Museum, Polonya ve Norveç'teki tekstil müzelerinin olduğu görülür. Bu müzeler, tekstil müzesi olarak uzmanlaşmış isim almakta ya da içerisinde tekstil bölümünün zengin koleksiyonları ile dikkat çekmektedir.

Ülkemizde de Atatürk'ün emriyle Ankara Etnografya Müzesi, İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi kurulmuş, bazı müzelerde de dokuma ile ilgili bölümler oluşturulmuştur. Anadolu'daki cami, tekke, türbe gibi yerlerden toplanan halı ve kilimlerin İstanbul'da Vakıflar Halı Müzesi, askeri ve özel müzelerde de sergilenmektedir.

Günümüzde oldukça azalmış olmasına karşın geleneksel dokuma örneklerimiz yeni moda uyarlanmak için kesilerek bozulmamışsa, yurtdışına çıkarılmamış meraklılarca toplanmamışsa, hala sandık ve bohçalarda saklandığı da göz önünde bulundurulmalıdır.





Resim 3. Penelope tezgahının rekonstrüksiyonu, Deutsches Museum Textil Bölümü, Münih, Almanya (URL-3)

Kültürel yaşantımızda önemli yer kaplayan geleneksel el dokumacılığı, manufakturacı, butik, tekstil eğitimi veren okullar ve ileri tekstil sanayimiz olmasına karşın, bu kuruluşlara kaynaklık etmesi gereken teknik ve sanat yönü ile bütünleşmiş eğitici bir tekstil müzesine gereksinim duyulmaktadır.

Çağdaş müze kavramından uzak gelişigüzel yabancı kataloglar değerlendirmesine göre oluşturulanların ise en azından kime ve nasıl hizmet ettiği belirsizdir. Başlangıçta yapılan hatalar artık görülmemektedir.

Anadolu insanının çok eski zamandan bir çok yönü ilgilendiği el dokumacılığı son yıllara kadar etkinliğini gelenek sınırları içinde koruyabilmiştir. Ancak gelişen kültürel karmaşa içinde bu örneklerin eski yöntemlerle uzun zaman korunması çok zordur.



Resim 4. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin 1983'te İbrahim Paşa Sarayı'na taşındığında Beyazıt ve Sultanahmet meydanlarındaki reklamı için Alman gotik harfleriyle hazırlanmış özensiz tanıtım tabelası (Aydın Uğurlu Arşivi, 1984)

Resim 5. Ankara Etnografya Müzesi'nde vitrin mankenleri üzerine giydirilen etnografik tekstiller ve görünümün gerçekle tezatlığı (URL-4)

Malzemesi, örgütlenmesi, tekniği, sanatı ve kullanımıyla toplumda kültürleşmiş olan geleneksel el dokumacılığımıza yaraşır çağdaş tekstil müzesi kurulduğunda tekstil sanayimiz ülke içinde sanatsal ve bilimsel dayanağını bulacak ve büyük ölçüde özgünleşecektir.

Halen ülkemizdeki tekstil sanayisinin bu düşünce ve görüşe ulaşamamış olması üzücü bir durumdur. Yalnız tekstil sanayimiz ile değil, ilgili eğitim, halk bilimi, sanat, ticaret, turizm gibi çok yönlü sosyokültürel boyutlarda geçmişten günümüze bütünlük sağlanacaktır.

Müze çalışanlarının sergilenen objeler hakkında yanlış bilgi vermemesi ve alanda kullanımını çok iyi bilmesi gerekmektedir. Örneğin Sultanahmet'teki Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin Etnografya bölümündeki ilk düzenlemesinde ıstar tezgahının sergilenmesi oldukça sevindirici bir durum olmasına karşın, tezgahın kurulumunun Amerikalı belgesel fotoğrafçısı Josephine Powell'a yaptırılmış olması utanç vericidir.

Geleneksel tekstiller, insanların yaşamında uyum, beğeni, günlük yaşantı ve ulusal kimliği görselleştiren en belirgin belgelerden biridir. Ortaçağda mest ve çarık, yakınçağda potur ve pantolon, günümüzde spor giyim, resmi giyim ve cübbede odaklaşan örneklerde izleneceği gibi el dokumacılığı gereksinim, üretim ve kullanımı ile her zaman toplumda geçmiş ve geleceğin sentezine açık olmuştur.

Saray giysilerinin sergilendiği Topkapı Sarayı Müzesinde Yörük ve Türkmen giyiminden bahsedilmemiştir. Bir dönem Topkapı Sarayı Müdürlüğü Gülhane Parkı Alay Köşkü'nde sergilenen Kenan Özbel'in Anadolu'dan derlediği "Halk Sanatları Koleksiyonu" günümüzde kaldırılmıştır. Halbuki sarayda çalışanların tüm giysileri de ipekli olanlar hariç halkın giydiğinden farklı olmamıştır.



Resim 6. Osmanlı döneminde Anadolu insanının giyimi (Çizimler Aydın Uğurlu, 1990)

Bugün müzelerimizde yasak savma niteliğinde gösterilen geleneğimizin eski günlük yaşantımızın büyük kısmını belgeleyen dokuma örneklerimizin ideolojik, ekonomik, teknik ve estetik boyutlarda çağdaş

tekstil müzesi kapsamında yeniden derlenmelidir. Bu süreç beraberinde çok sayıda seçenek gerekirse de kültürel bütünleşme için ülkemizde okul yapımı kadar gereklidir.

Dokumacılık günümüzde malzeme, teknik (iplik yapımı, dokuma ön hazırlıkları, dokuma alet ve tezgahları, dokuma örgüleri), renk, yüzey, süslemeleri, kullanım yönleri ile bilimleşmiş ve kesinlik kazanmıştır. Çağdaş tekstil müzesinde sergilenecek geleneksel örnekler öncelikle bilimsel yönlerinin açıklanmasından sonra örneklendirilirse işlevsel bütünlük kazanacaktır. Yoksa gösterilen bir halının altına yazılan halının kaç yılında Anadolu'nun hangi yerleşim birimi ve camisinden getirildiğine dair yazılan bir açıklama, müze arşivi için çok gereklidir. Ancak o halının malzemesi, iplik bükümü, boyanması, tekniği, dokunduğu tezgah, yüzey süsleme özellikleri, motiflerinin isimleri, anlam ve gelişimi, desen kompozisyonları ve günlük yaşam içinde kullanımı gibi özellikler; birçok ziyaretçiyi daha çok ilgilendirir.

Müzelerde kime ait olduğu belirtilen yazı ve tarihten başka örneğin kullanılan kumaşların tekniği, kökeni, zamanın saray içi ve saray dışı giyim örnekleri, moda, kesim, biçki dikiş özellikleri, iplikçi, boyacı, dokumacı, terzi, tüccar örgütleri, kullandıkları aletler, atölyeler, bu örneklerin günümüze kadar nasıl korunduğu hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir. Örneğin temizlenerek depoda bulunduğu gibi sergilenen padişah elbiselerinin gösterilmesi çağdaş müze anlayışından çok uzaktır. Ne yazık ki günümüzde de bu sorunlar kısmen devam etmektedir.

Kültürü bütünleyen bilgiler eşliğinde sergilenen objeler ve sergi konusu hakkındaki çeşitli açıklamalar, ziyaretçileri geleneksel değerler yönünden bilinçlendirecektir. Daha geniş bilgi edinmek isteyenler için belediye, eğitim, turizm, sanayi, ticaret gibi kuruluşların desteği ile eski fütüvvet, ahi, lonca mekanlarında açılacak ve geleneksel yöntemlerle çalışan sanatçı atölyelerine yönlendirilmelidirler. Günümüzde müze işlevi sosyokültürel kuruluşlar ile işbirliği sınırını belirli mekanlardan çıkararak çekirdek kenti eskiden olduğu gibi düzenleyip müze-kent durumuna getirmiştir.



Resim 7. Amerika’da The George Washington University Textile Museum’da uygulama atölyesi (URL-5)

İpekçilik geleneğimiz, tarihi, malzemesi, iplikçileri, boyacıları, meslek örgütlerini, yasalarını, geleneksel dokumacıları özelliklerini kısaca konuyu sadece tarih açısından değil bilim, sanat ve toplum boyutlarını içeren ipek müzesi olarak düzenlenecek bir han ile geleceğe daha sağlıklı aktarılır.

Kandilli, Bebek ve Yenikapı’da yapılan yazmacılık/basmacılık, Üsküdar, Sultanahmet ve Haliç’te geleneksel dokuma sanatımızı belgeleyen geçmiş ile günümüzün sosyokültürel bağlantısı kanıtlayacak geleceğe kaynaklık edecek şekilde belediye, eğitim, turizm, ticaret kurumlarının işbirliği ile sanatçı kolonileri oluşturulabilir. Bu tür müze atölyeleri için gerekli sanatçı, konusunda uzmanlaşmış niteliklerde olmalıdır. Müze atölyeleri destekleyecek kurumlarda yeterince bilinçlenmiştir.

Tekstil uygulamaları, Neolitik Çağdan beri Anadolu’ya yerleşmiş uygarlıklar ile şekillenerek çeşitlenmiştir. Günümüzden 9000 yıl öncesine giden arkeolojik tekstil buluntularıyla tekstil müzesinin ivedilikle oluşturulması, halkın ve genç kuşağın bilinçlendirilmesi, yeni toplumun bütünlüğünün geçmişle uyumlanması çok önemlidir. Geleneksel el dokumacılığı örneklerinin yanı sıra ülkenin tekstil sanatçılarının eserlerinin

sergilendiği bölümlerin oluşturulması, sürecin devamını gösterecektir ve günümüzdeki durumun kavranmasını netleştirecektir.

### **Sonuç ve Öneriler**

Müzeler kültür ağırlıklı merkezler ve topluma hizmet eden kurumlardır. Müzeler çağın hızına uyumlu olacak biçimde ve dinamik bütünlük içerisinde olmalıdır. Bu düşünceye göre, müze koleksiyonundaki objeleri durağan biçimde sergileyen bir kurum olmamalı, araştırmalara veri tabanı oluşturan ve çeşitli konularda geçici sergiler yapan merkez haline de gelmelidir.

Tekstil müzesinde geçmişe saygı, tarih, kültür ve geleneklerin çeşitliliği göz önünde bulundurularak koleksiyon ve sergiler hazırlanmalıdır. Tekstil müzesinde bilgilerin, akademik değer ve statüde olmasına dikkat edilmelidir. Objelerin bağlı oldukları konular hakkında veri toplama, veri depolama ve sunuma hazırlama çok önemlidir. Günümüzde bilişim ve iletişimin öne çıktığına dikkat edilmelidir. Müzenin araştırmacılar için cazibe merkezi haline gelebilmesi için geniş bir kütüphaneye ve arşive gereksinimi vardır. Bu nedenle müze bilginin saptandığı, depolandığı ve yayıldığı merkez haline gelmelidir.

Müzedede sergilenen objelerin müzedede bulunan atölyelerde eskiye uygun özelliklere eş ya da yakın biçimde yeniden oluşturulması, ziyaretçilerin bu atölyeleri dolaşabilmesi, müzedeki hediyelik eşya dükkanında ise ziyaretçilerin istediklerinin satın alabilmesi sağlanmalıdır. Atölye üretiminin yapılamayacağı objelerde ise müze tarafından yöreye ziyaretçilerin taşınarak canlı müze ayağının açık hava müzesi haline dönüştürülmesi sağlanmalıdır.

Müzelerde sergiyi düzenleyenler ve ziyaretçilerin aynı dili konuşmaları, iletilerin tam anlamıyla anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Çünkü evrensel yol bu şekilde kurulabilir. Ayrıca insanın zaman, enerji, dikkat ve parasını tüketmesi açısından önemli olduğundan, müzeler için pazarlama stratejisi ve ekonomik yeterlilik çok önemlidir. Müze kadrolarının bu nedenle dikkatli biçimde geliştirilmesi, çok farklı alanlarda uzman, usta, memur gibi personellerinin özel yetenekli kişilerden oluşması ve çok boyutlu düşünce alışkanlığındakilerin görevlendirilmesi gerekmektedir. Müzedeki satın alma komisyonunda tüccar yerine üretimi yapan ustaların olması tercih edilmelidir.

Tekstil müzelerinin koleksiyonu, kültür, sosyokültürel ve sanat bağlamında halkın oluşturduğu ya da kullanıldığı geleneksel tekstillerde oluşturulmalıdır. Müzelerin koleksiyonlarındaki objeler incelenirken her türlü bilgiden yararlanılabilir. Ancak seçilen bilgilerin ve sergilenecek objelerin elenmesi gereklidir. Bunu yaparken müzenin hareket özgürlüğü daima göz önünde tutulmalıdır.

Tekstil müzelerindeki sabit ve geçici sergilerde, bilimsel ve sanatsal eksikliklerin o alandaki uzman akademisyenlere sorularak giderilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde akademisyenler tarafından müze ciddiye alınmayabilir. Sergiler hakkında oluşturulacak kataloglarda, sergilenen objeler konusunda genel ve ayrıntı görsellerine ek olarak bu konuda uzmanlaşmış akademisyen ve araştırmacılar tarafından hazırlanan yazılara yer verilmelidir.

Sergiyi düzenleyen küratörün amaçladığı ile oluşan durum arasında farklılıklar olabileceği göz önünde bulundurulmalı, tekstil müzesinde sergilenen objeler, tarihsel, kültürel, sosyal, dinsel ve etnik içerikleri açıklanarak ziyaretçilere sunulmalıdır.

Müze koleksiyonları genellikle geniş ailelerin değil zengin ve güçlü kişileri yansıtır. Diğer kişilerinde alışkanlıkları ve geleneklerinin görülmesi gerekmektedir. Halkın yaşam biçimini yansıtacak biçimde düzenlenmelidir. Tekstil müzelerinin önceliği objeler olması gerekir. Ancak objenin sadece teknik özelliklerinin değil diğer özelliklerinin de açıklamalarının olması gerekmektedir. Sergilenen objelerde objenin çok yönlü tanıtılması önemlidir. İnsanın yaşam koşulları değiştiğinde görüşleri de değişebilir. Bu nedenle elde edilen bilgilerle sergilenen ve müze koleksiyonunda korunan objelerin bilgilerinin güncellenmesi gerekir.

Halk yaşamında önemli geçiş ve durumların bazen halkın yaşam biçimini kökten etkilediği düşünülürse, bu bilgilerin kronolojik olarak tablolar biçiminde verilmesi gerekir. Müzede sadece üst ve orta sınıfa ait objelerin sergilenmesi, sosyal yapının anlaşılmasında yanlışlıklara ve eksik bilgiye neden olur. Bu nedenle halkın her kesimi düşünülerek sergi ya da sergileme mekanlarının oluşturularak geliştirilmesi önemlidir.

Koleksiyon hazırlanırken benzer müzeler incelenerek gözden geçirilmelidir. Sergi görsel ve işitsel multimedya ve eğitimsel araçlarla desteklenmelidir. Sergi konusu hakkında bilgisi olmayan ziyaretçilerin sorularına bile cevap verecek biçimde oluşturulması gerekmektedir. Tekstil

müzelerinde gelen ziyaretçiler, görevlilerle birlikte gezmeli ve rehberlik yapan görevlilerin konu ve objeler hakkında önemli bilgileri paylaşması önemlidir. Müzenin eğitim amaçlı rehberli turları olmalıdır.

Tekstil müzesinde koleksiyonlar oluşturulurken satın alınan yanı sıra diğer müzelerden değiş tokuş yapılmalıdır. Konulu geçici sergiler için bu durum çok önemlidir.

Müze sergilerinde sergi konusu ve dönemini daraltmak yeni koleksiyonların oluşturulmasına yardımcı olur. Sergilenen objeler plan, belge, fotoğraf, resim, desen, grafik, varsa minyatür, metin, tanıtıcı kart, ses kaydı, video, simülasyonlar eklenerek teşhir edilmelidir. Müzeler ve müze sergileri için öğretmenler hedef kitle olmalıdır. Çünkü öğretmenler sergiye öğrencilerini sürükleyeceklerdir.

Kurulduğu günden bu yana değişmemiş sergileme vitrinleri olan tekstil müzeleri, kendilerini yenileyemezler. Depolarda bulunan objelerin periyodik dönüşümlerle sergilenmesi, müzeleri hareketli tutacaktır. Müzeler kendilerine gelecekteki gelişmeler için öneriler hazırlamalıdır. Ellerindeki sergilik objelerin baş yapıtlarını ortaya çıkaracak sunum ve reklam yapmalıdırlar. Sanal müze uygulamalarına önem verilmeli, tüm dünyadaki araştırmacılar için depolardaki koleksiyon objeleri dijital sisteme aktarılmalıdır.

## KAYNAKLAR

- AKYÜREK VARDAR, N. (1997). "Müze ve Müzecilik Kültürü", 16-21, *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri 24-26 Eylül 1996-İstanbul*, Ankara: Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- ARTUN, A. (2015). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze Müzeler Ne Gösteriyor?*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BİRKAN, Ç. (2001). "28-30 Haziran 1995 Tarihleri Arasında Kent ve Toplumsal Tarih Müzeleri Üzerine İstanbul'da Düzenlenen Üç Günlük Atölye Çalışmasında Sunulan Bildirilerin Önemli Noktaları", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 235-254, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- ÇORUHLU, T. (1997). "Müzecilikte Bilimsel Anlayışın Ön Plana", 59-63, *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri 24-26 Eylül 1996-İstanbul*, Ankara: Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- BORSDDORRF, U. (2001). "Ruhrland Müzesi-Essen", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 74-79, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.



- ÇORUHLU, Y. (1997). "Türk Eserlerini Değerlendirmeleri Açısından Macaristan (Bilhassa Budapeşte) Müzeleri", 126-134, *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri 24-26 Eylül 1996-İstanbul*, Ankara; Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- ELDEM, N. (2001). "Mekansal Kurgu ve Müzenin Mesajı", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 124-131, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- ERBAY, F. (1997). "Müzelerin Teknolojiye Bağımlı Gelişimleri", 72-76, *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri 24-26 Eylül 1996-İstanbul*, Ankara: Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- ERBAY, F. (2001). "Müzelerde Alternatif Yapılanmalar, Kent ve Toplumsal Tarih Müzelerinin Yönetimi", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 52-57, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- GADAMER, H-G. (2017). *Güzelin Güncelliği*, (Çev.: Fatih Tepebaşlı), Konya: Çizgi Kitabevi.
- GEIGER, M. (1985). *Estetik Anlayış*, (Çev.: Tomris Mengüşoğlu), İstanbul: Remzi Kitabevi
- GHAFOURI, M. (2001). "İstanbul Kentini Planlamada Müzecilik Meseleleri ve Endüstriyel Miras Olan Bir Binada Toplumsal Tarih Müzesi", (Çev. Gül Çağla Güven), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 230-234, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- GÖKA, E. (2010). *Türk'ün Göçebe Ruhunu*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- KOROBAR, K. (2001). "Nasıl Ayakta Kalmalı?", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 95-99, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- LEVY, F. (2001). "Toplumsal Tarih veya Halk Sanatı Müzelerine İlişkin Bazı Uyarıcı Notlar", *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 80-84, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- LEVY, F. (2001). "Maddi Olmayan Bir Müzeye Doğru", (Çev. Gül Çağla Güven), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*, (Ed. Burçak Madran), 47-51, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- MARCUSE, H. (1975). *Tek Boyutlu İnsan*, (Çev.: Seçkin Şahan), İstanbul: May Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2017), *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- SEMPER, G. (2019). *Bilim, Endüstri ve Sanat*, (Çev.: Alp Tümertekin-Nihat Ülner), İstanbul: Janus Yayıncılık.
- UĞURLU, A. (1984). "Tekstil Müzesi". *Sanat ve Çevresi Dergisi*, S. 70, 60-63.
- UĞURLU, A. (1998). "Tekstil Müzesi". *Ev Tekstili Dergisi*, Y.5, S. 19, 29-33.
- YARAŞ, A. (1997). "Çağdaş Müzecilik Yolunda... Devlet Müzelerinde Çalışan Müzecilerin Sorunları", 64-71, *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri 24-26 Eylül 1996-İstanbul*, Ankara Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- URL-1: ŞÜRÜN, F., "Evde Kal, Sanal Dünyada Gez" <https://www.dunya.com/kose-yazisi/evde-kal-sanal-dunyada-gez/466240>, (Erişim: 20.10.2020)

URL-2: Aya İrini Eski Silah Müzesi

<https://www.facebook.com/istanbuldayapilacak999sey/photos/714724388698314>,  
(Erişim: 15.10.2020)

URL-3: Deutsches Museum Textil Abteilung, Penelope Gewebestuhl, Münih, Almanya

<https://www.deutsches-museum.de/en/exhibitions/materials-energy/textile-technology/tour/>, (Erişim: 15.10.2020)

URL-4: Ankara Etnografya Müzesi <https://www.mehmetakinci.com.tr/ankara-etnografya-muzesi.html>, (Erişim: 17.10.2020)

URL-5: The George Washington University Textile Museum, Amerika Birleşik Devletleri  
<https://museum.gwu.edu>, (Erişim: 15.10.2020)

---

Baykasoğlu, N. & Gilik, A. (2020). Burdur İli Suzeni (İlme – Kasnak İşi İşlemeciliği. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 311 – 327.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 11.06.2020

Kabul / Accepted: 04.12.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## BURDUR İLİ SUZENİ (İLME – KASNAK İŞİ) İŞLEMECİLİĞİ

Nursel BAYKASOĞLU\* & Ayşe GİLİK\*\*

### Öz

*Sanat, bir iletişim aracıdır, geleceğe yönelik işlevi vardır, bundan dolayı da toplumsal içeriklidir. Sanat yapıtıyla ya da sanatçı ile sanatçının içinde yaşadığı kültürel ortam arasında dinamik bir ilişki vardır. Ayrıca sanatçının duygusu, düşüncesi, akli da sanat yapıtını etkilemektedir. Böylece sanat yapıtı nesnel dünyanın, insanların bilinçaltından yansıttıkları estetik çözümlerle ile yakından ilişkilidir. İnsanın çoğu zaman iç dünyasını bir ayna gibi yansıtan sanat ürünleri, yüzyıllar sonrasına da ışık tutacak kadar önemli iletkenlerdir. Yazılı kaynaklar gibi geçmişte yaşamış ulusların oluşturdukları kültürleri gelecek kuşaklara aktarmada önemli yere sahip olan sanat ürünleri, geçmiş ile gelecek arasında köprü görevi üstlenmektedir. Buna bağlı olarak güzel sanatları oluşturan pek çok sanat dalı ortaya çıkmış, bu sanat dalları içinde el sanatları ve işlemler de yer almıştır.*

*Geleneksel işlemler arasında yer alan ve araştırma konusu olarak bu çalışmada ele alınan suzeni tekniği; 18. yy. ikinci yarısında Osmanlı Sarayı'nda uygulanan işleme teknikleri arasında yer almaktadır. Elde suzeni tekniğinin yapımında iğne veya tiğ kullanılır ve renkli iplikler ile desenin yüzeyi işlenerek doldurulması ile oluşturulur.*

*Bu çalışmada, Burdur ilinden elde edilen 55 adet ürün incelenmiş, fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda Burdur ilinde bulunan suzeni ürünlerin artma çevre, mendil, uçkur, dikilmemiş uçkur parçası, don, dikilmemiş don parçası, göynek, dikilmemiş göynek parçası ve yastıklar inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Çalışmada bu örnekler teknik, desen, malzeme, kompozisyon gibi açılardan incelenerek değerlendirilmiş, görsel örneklerle tanıtılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, El Sanatları, Nakış, Suzeni, İlme, Kasnak İşi.

---

\* Emekli Dr. Öğrt. Üyesi, HBV Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, baykasoglunursel@gmail.com

\*\* MEB. Burdur Çeltikçi, Çeltikçi Şehit Ali Yıldırım ÇPAL, aysegilik15@gmail.comOrcid: 0000-0002-5834-8857

---

## BURDUR PROVINCE SUZENI (KNITTING - PULLEY WORK) PROCESSING

### **Abstract**

*Art is a medium of communication, it has a function for the future, so it is social content. There is a dynamic relationship with the artwork or between the artist and the cultural environment in which the artist lives. In addition, the emotion of the artist, the mind, and the intelligence are also influencing the work of art. Thus the work of art is closely related to the aesthetic solutions that the objective world reflects from people's subconscious. Art products, which often reflect the inner world of a person as a mirror, are important conductors that will shed light after centuries. The artistic products, which have important roles in transferring the cultures of the nations that lived in the past, such as written sources, to future generations, serve as a bridge between the past and the future. As a result, many art dances have emerged that make up fine arts, and crafts and trades have also been included in these art branches. Among the Turkish trades, the study of the suzeni technique, which was discussed in this study; 18. y.y. in the second half of the Ottoman Palace. A needle or crochet is used in the production of the suzeni technique and it is formed by filling the surface of the pattern with colored yarns. Fifty-five products obtained from the region were examined and their photographs were documented. As a result of the examination, it has been determined that the increase in the number of suzeni products in the province of Burdur is environment, environment, handkerchiefs, perforations, unstructured pieces, frosts, unplastic frosts, gauze, unglazed trunks and cushions. These examples have been examined and evaluated with technical examples, designs, materials, compositions and visual examples.*

**Keywords:** Arts, Handicrafts, Embroidery, Suzeni, Sliding, Pulley Work

## GİRİŞ

Kültür insanoğlunun oluşturduğu bir olgudur. İnsanın düşsel, inançsal, duygusal etkinlikleri sonucunda oluşan yaratılar, kuşaktan kuşağa aktarılan değerlerden oluşmaktadır. Yani kültür, kültürel birikimin unutulmaması ve devamlılığı ile gelişmektedir. Kültürlenme ise insanoğlunun oluşturduğu kültürel birikimden, yetiştiği ortamda karşılaştığı bilinçli ve bilinçdışı öğrenmelerle gerçekleşir. Bireyler kültürü buldukları toplumun istek ve beklentilerine uyacak şekilde değiştirerek kültürlenme sürecine katkıda bulunurlar ve bu sürecin sonunda içinde buldukları toplumla bütünleşerek etkinlik kazanırlar (Fidan, 2012; Kuban, 1970; Şişman, 2006).

Kültür kavramı farklı gruplara ayrılabilir ancak bu grupları, devamlı olarak birbirleri ile etkileşim halinde olmaları nedeniyle kesin olarak ayırmak söz konusu değildir. Gruplar amaca göre; bireysel kültür, ulusal kültür, evrensel kültür veya maddi kültür, manevi kültür gibi ayrılabilir. Toplumun alt yapısı olan maddi kültür boyutunu maddi kültür araç ve birikimleri, üst yapısı olan manevi kültür boyutunu ise felsefe, bilim, ahlak, sanat, eğitim gibi konular oluşturmaktadır (Şişman, 2006).

Manevi kültürün ayrılmaz öğelerinden olan sanat, başlı başına bir olgudur. Sanat öznel değerler içermektedir yani insanların bilinçaltında oluşturdukları ve bilinci ile kavradıklarının çok fazla değişiklik içermesi, farklı şekillenmesi ve kabul görenlerin çeşitliliği kadar sonsuzluk içinde olması, sanatçılar tarafından sanatın ortak bir tanımının yapılmasını engellemektedir. En basit anlamda sanat, “Estetik endişelertayışanbiçimoluşturmaktır” (Şişman, 2006: 9). Ünlü sanat tarihçi Herbert Read (1960) de sanatın “Hoşa giden biçimler yaratma çabası.” olduğunu söylemektedir (Akt, Buyurgan, 2012: 2).

Sanat bir iletişim aracıdır, geleceğe yönelik işlevi vardır, bundan dolayı da toplumsal içeriklidir. Sanat yapısıyla ya da sanatçı ile sanatçının içinde yaşadığı kültürel ortam arasında dinamik bir ilişki vardır. Ayrıca sanatçının duygusu, düşüncesi, aklı da sanat yapısını etkilemektedir. Böylece sanat yapısı nesnel dünyanın, insanların bilinçaltından yansıttıkları estetik çözümlerle yakından ilişkilidir. İnsanın çoğu zaman iç dünyasını bir ayna gibi yansıtan sanat ürünleri, yüzyıllar sonrasına da ışık tutacak kadar

önemli iletkenlerdir. Yazılı kaynaklar gibi geçmişte yaşamış ulusların oluşturdukları kültürleri gelecek kuşaklara aktarmada önemli yere sahip olan sanat ürünleri, geçmiş ile gelecek arasında köprü görevi üstlenmektedir. Buna bağlı olarak güzel sanatları oluşturan pek çok sanat dalı ortaya çıkmış, bu sanat dalları içinde el sanatları ve işlemler de yer almıştır (Buyurgan ve Buyurgan, 2012; Fidan, 2012; Kuban, 1970; Şişman, 2006).

Bu alan araştırmasına konu olan Burdur İli Suzeni İşlemeciliğine geçmeden önce kısaca Burdur ilini tanıtmak okuyucular için yararlı olacaktır. Burdur ili, Akdeniz Bölgesi'nde, Göller Yöresi'nde yer alır. Doğu ve güneyi Antalya, güneybatısı Muğla, batısı Denizli, kuzeyi Afyon ve Isparta illeri ile çevrili olup, Burdur'da kışlar soğuk, yazlar ise sıcak ve kurak geçmektedir. Yüzölçümü 6883 km<sup>2</sup> dir. Toplam 215 yerleşim yeribulunmaktadır.

Burdur'da el sanatları; halıcılık, bakırcılık, şekerçilik, Burduralacası dokuma tezgahları, Antik Çağ seramikçiliği ve gül yağı ocakları etrafında toplanmaktadır. Halıcılık sanatı çok yaygın bir el sanatıdır. Tarımın kısıtlı yapılabildiği köylerde ve şehir merkezinin özellikle kırsal nüfusu barındıran eski yerleşim bölgelerinde hemen her evde dokuma tezgahı vardır. Genelde Isparta tipi diye tanınan halılar evlerde veya atölyelerde dokunur. Kilim dokumacılığı da Burdur'un köylerinde yüzyıllardır sürdürülen bir halk el sanatıdır. Elle eğirilerek ip haline getirilen yün ve kıl, kök boya ile boyanarak Türk motifleri ile bezenir. Dokumacılık (Burdur Alacası) Burdur'un eski bir halk el sanatıdır. 1950'li yıllara kadar özellikle şehir merkezinde birçok ailenin geçim kaynağını oluşturmuştur. Dastar (İbecik bezi) dokumacılığının geçmişi çok eskidir. Son derece ince iplikten dokunur. Ayrıca yörede hasır dokumacılığı, çul dokumacılığı, bakırcılık ve seramik sanatları yaygındır (BTSO, 2008; Çine, 1989). Çalışmanın konusu olan suzeni işlemeli ürünlere kırsal kesimlerde rastlanmıştır. Yerleşik yaşama geçerek ilçe veya köylerde bulunan yaşlı çobanların sandıklarından bu nadir ürünlere ulaşılmıştır.

Çeşitli kaynaklarda işlemler hakkında kumaş özelliğine göre işlemler, kompozisyon özelliğine göre işlemler, Türk nakışları ve yabancı nakışlar gibi farklı gruplandırmalar yapılmaktadır. Aslında Türk nakışları ve yabancı nakışlar gibi bir ayrıma gerek yoktur. Çünkü Türk nakışları Anadolu'nun bulunduğu sosyal ve kültürel çevreden etkilenerek gelişmiştir. Anadolu'nun Helen Kültürü, Hititler, Sümerler, Sasaniler, Bizans

İmparatorluğu gibi Anadolu ve Yakın Doğu'da yaşamış eski uygarlıkların etkileri, Orta Asya ve Uzak Doğu'dan gelen (Kavimler Göçü) halkların etkileri, Sasani, İlhanlı, Karakoyunlu ve Akkoyunlu gibi Yakın Doğu'da hüküm sürmüş devletlerin etkileri, iklim, doğa koşulları ve yöre halkının sosyo-ekonomik düzeyleri gibi etkenler Anadolu'da işlemeciliğin gelişmesini ve en üst seviyeye ulaşmasını sağlamıştır (Barışta, 1995; Baykasoğlu,1994).

Suzeni tekniği de bu etkiler ışığında Anadolu'da işlenmiştir. Bazı kaynaklar Uygur kalıntılarında rastlanankumaş ve keçe parçalarında işleme örneklerinin bulunduğu ve tığ zinciri tekniğine rastlanıldığını yazmaktadır. Nuh'un kızının da tığ zinciri tekniğini kullandığı rivayetlerden biridir (Barışta, 1995; Korkusuz,1980).

Suzeni adı verilen bu işleme türünün "İğne İsa'nın iğnesi, İsa'nın göğe yükselirken güneşin halesinden daha yükseğe çıkmaması için göğsünde bulunan iğne" anlamına gelmesi bu iğnenin bazı Müslümanlarca Hristiyanlara verildiğini göstermektedir. Bir açıdan Türkistan'da ilme adı verilen ve yaygın uygulanan bu iğnenin elimize geçen 18 ve 19. yy'lardan örnekleri, bu dönemde yoğunlaşan Rus savaşları kanalı ile bu işleme türünün saraya girmiş olabileceğini düşündürmektedir (Baykasoğlu 1994:10).

Suzeni tekniğinin ülkemizde nasıl işlemeye başlandığı bilinmemekle birlikte Osmanlı imparatorluğunda 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren renk tonlamalarının yapılabilmesi ve başka işleme teknikleri ile birlikte kullanılabilmesinden dolayı uygulanmaya başlandığı düşünülmektedir (Barışta,1988; 1997; Baykasoğlu, 1994; Korkusuz,1980).

19.yy'da suzeni yapan makine bulunmuş ve teknik makinede daha seri şekilde işleme alanları bulmuştur. Cumhuriyet devriminden sonra halk makinede yapılan işlemlerin hızlı olması nedeni ile makinede suzeni tekniğini uygulamıştır. Elde suzeni tekniği kırsal kesimlerde ve bu tekniğe değer veren sanatseverlerin çalışmalarında kalmıştır (Barışta, 1995; Baykasoğlu, 1994; Korkusuz, 1980; Köklü, 2002).

Suzeni tekniği, işleme ipliğinin ucu kapalı ipliklerin içinden geçirilerek yapılması ile işlenir. Yüzey zincir görünümündedir. Kumaşın tersi ise makine dikişi görünümündedir. İşlenecek desenin genelde yuvarlak hatlı olmasına dikkat edilir. Çünkü köşeli desenlerde işlemede ilmenin desenin yüzeyinden yürütülmesinden dolayı köşeli alanlarda dönüş yapılmasında

zincir tekniği görünmez. Bu durum işlemeyi olumsuz etkiler. Tekniği muntazam bir şekilde uygulamak için ya yuvarlak hatlı desenler seçilmeli ya da köşelerden birinde tekniğin sonlandırılıp diğer ucunda tekniğe yeniden başlanmalıdır (Baykasoğlu, 1994; Korkusuz, 1980). Elde yapılan suzenide iplik değiştirmek kolay olduğu için çok renk ve tonlarını kullanmak mümkündür (Baykasoğlu, 1990: 17). Suzeni tekniğinde iç içe geçmiş zincirlerle desenin içi tamamen doldurulur. Ancak desenin bazı kısımlarında birkaç sıra yapılarak da işlenebilir.



Fotoğraf No:1

(Nursel BAYKASOĞLU arşivinden örnek çalışma)

Suzeni tekniğinde kumaş olarak, düz yüzeyle sık dokunuşlu kumaşlar(saten, ipek, yerli dokumalar ve kaşe gibi) tercih edilmelidir. İşlemede iplik olarak, kumaşın özelliğine uygun çamaşır ipeği, kotan ve moline en çok tercih edilen iplikler olmuştur. Ancak günümüzde çok ince kumaşlar üzerine yün iplik kullanarak tığ ile çalışılmış çok güzel ürünlere de rastlamak mümkündür. Elde suzeni tekniğinin uygulamasında iğne kullanılabildiği gibi, diğer nakışlardan farklı olarak tığ aracı da kullanılabilmektedir. Eskiden suzeninin tığ ile yapımında, kumaşın yüzeyinde ilmelerin yani zincirlerin sıralanmış hali görünümü vermesinden dolayı bazı yörelerde ilme tekniği olarak tanınmaktadır. Kasnağa gerilerek yapılmasından dolayı bazı yörelerde de Kasnak işi olarak bilinmektedir (Barişta, 1997; Baykasoğlu, 1994; Develioğlu, 2010; Korkusuz,1980).





Fotoğraf No:2

(Nursel BAYKASOĞLU arşivinden örnek çalışma)

### Tanımlar

**Artma Çevre:** Düğün, bayram, sünnet törenleri gibi özel günlerde evleri süsleme amaçlı çalışılmış ürünlerdir. İşlemeler dikdörtgen formdaki kumaşın iki kısa kenarına işlenir. Bir tarafta kumaşın yüzüne, diğer tarafta kumaşın tersine işlenmiştir. Çevre katlandığı zaman üst üste desen oluşturarak zengin bir sergileme görüntüsü vermek amaçlanmıştır.

**Çevre:** Hediye olarak verilen mendil çeşididir. Günlük kullanılan mendillerden biraz daha büyüktür. Renkleri genellikle beyaz ve kremdir. Kenarları çeviren ince bordüre ve köşelere işleme yapılır. İşlemede, görülen tüm teknikler uygulanır (Berker, 1981: 23). Kenar süslemesinde pul ile firkete oyası kullanılanlar, yörede eskiden düğünde damadın boynuna üçgen biçimde takılarak kullanılan, daha sonra da giriş kapısı karşısına asılan ürünlerdir.

**Göynek:** Yakasız uzun kollu gömlek, bir tür içe giyilen çamaşırdır. Erkek ve kadın iç giyimi için oluşturulur. İpekli, pamuklu ve keten dokumaların yanı sıra karışık iplikle dokunmuş türleri de vardır (Barışta, 1999: 211).

**Uçkur:** Şalvar üzerine bağlanan ince, uzun kuşaktır. İki ucu çeşitli teknikte işlemelerle süslüdür. Yörede düğünden sonra kırk gün damat beline takar, bu sayede yeni evli olduğu bilinir.

**FOTOĞRAFLAR**



Fotoğraf No:3

Nazlı KILIÇ'a ait Artma Çevre



Fotoğraf No:4

Nazlı KILIÇ'a ait Çevre



Fotoğraf No:5

Nazlı KILIÇ'a ait Uçkur



Fotoğraf No:6

Nazlı KILIÇ'a ait Uçkur



Fotoğraf No:7

Nazlı KILIÇ'a ait Uçkur



Fotoğraf No:8

Nazlı KILIÇ'a ait Mendil



Fotoğraf No:9

Fadime TOPAY'a ait Artma evre  
Artma evre



Fotoğraf No:10

Ümmüğsüm AKDAŞ'a ait



Fotoğraf No:11

Ummuhan KARA'ya ait Artma evre  
Artmaçevre



Fotoğraf No:12

Ummuhan KARA'ya ait



Fotoğraf No:13

Ummuhan KARA'ya ait Artma evre



Fotoğraf No:14

Şerife SÜME'ye ait Artma Çevre



Fotoğraf No:15

Şerife SÜME'ye ait Artma Çevre



FotoğrafNo:16

Güllü ÜNAL'a ait ArtmaÇevre



FotoğrafNo:17

Havva BİTİR'e ait ArtmaÇevre



FotoğrafNo:18

Binnur CEYLAN'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:19

Gülsüm DİLEK'e ait Artma

Çevre



Fotoğraf No:20



Fotoğraf No:21

Suna NAZ'a ait Artma evre Hanife ÜNAL'a ait Artma evre



Fotoğraf No:22

Şerife ÇELİK'e ait Artma evre



Fotoğraf No:23

Şerife ÇELİK'e ait Artma evre



Fotoğraf No:24

Emine YILMAZ'a ait Artma evre



Fotoğraf No:25

Emine YILMAZ'a ait Artma evre



Fotoğraf No:26

Mümine TULUM'a ait Artma Çevre



Fotoğraf No:27

Halime SOYLU'a ait Artma Çevre



Fotoğraf No:28

Makbule ŞENER'e ait Artma Çevre



Fotoğraf No:29

Gülsüm TUTUM'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:30

Güllü MUTLU'ya ait Artma Çevre



FotoğrafNo:31

AşadınTOPAY'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:32

Ayşe AKTAŞ'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:33

Sevim SÜME'ye ait Artma Çevre



Fotoğraf No:34

Şerife ÜTÜCÜ'ye ait Artma Çevre



Fotoğraf No:35

Şerife ÜTÜCÜ'ye ait Artma Çevre



Fotoğraf No:36

Merem AKAY'a ait Artma Çevre



Fotoğraf No:37

Merem AKAY'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:38

Ayşe KONU'ya ait Artma Çevre



FotoğrafNo:39

Ayşe SEVEN'e ait Artma Çevre



FotoğrafNo:40

Hatma SÜLDÜR'e ait Artma Çevre



FotoğrafNo:41

Kadın OKTAY'a ait Çevre



FotoğrafNo:42

Zübpek VARKAL'a ait Artma Çevre



FotoğrafNo:43

Zübpek VARKAL'a ait Dikilmemiş  
Don Parçası





Fotoğraf No:44

Hanım İNAL'a ait Çevre



Fotoğraf No:45

Fadime ACAR'a ait Çevre



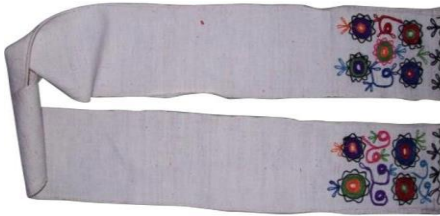
Fotoğraf No:46

MeremEROĞLU'na ait Çevre



Fotoğraf No:47

Fatma YILMAZ'a ait Uçkur



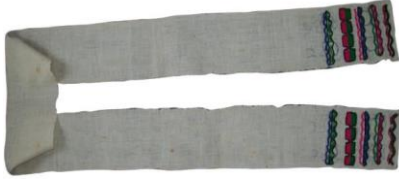
Fotoğraf No:48

HavvanaKAPLAN'a ait Uçkur



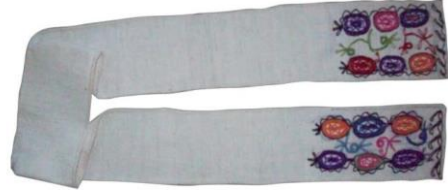
Fotoğraf No:49

HavvanaKAPLAN'a ait Uçkur



Fotoğraf No:50

Fatma UYSAL'a ait uçkur



Fotoğraf No:51

Rahime ÖĞÜTÇÜ'ye ait Uçkur



Fotoğraf No:52

Haccana AKINCI'ya ait Uçkur



Fotoğraf No:53

Hava NANEÇİ'ye ait Dikilmemiş Don Parçası



Fotoğraf No:54

Fatma Talay'a ait Don



Fotoğraf No:55

Raziye YİĞİT'e ait Göynek

Sonuç olarak, Burdur ilinde saptanan 55 adet üründen 37 adedi arta çevre, 5 adedi çevre, 7 adedi uçkur, 1 adedi dikilmemiş uçkur parçası, 1 adedi mendil, 1 adedi don, 2 adedi dikilmemiş don parçası, 1 adedi göynekten oluşmuştur. Ürünlerin tamamının işleminde araç olarak tığ kullanılmıştır. İşlemlerde genellikle çoklu renk kullanılmış ancak tek renkle çalışılan örneklerle de rastlanmıştır (Fotoğraf No:52-53- 54). Boyutlar ise ürün türüne göre değişiklik göstermektedir. En uzun örnek 12x195 cm boyutlarındaki uçkur en kısa örnek ise 18x23cm boyutlarındaki mendildir. Kenar temizlemede firkete oyası, makine dikişi, elde baskı dikişi, tığ oyası, tığ danteli tekniklerinden yararlanılmıştır. Ürünlerin tamamında pamuklu el dokuması kumaş kullanılmıştır. Ürünlerin tamamında zemin kumaşı doğal renkte kullanılmıştır. Suzeni tekniği ile işlenmiş ürünlerde bezeme konusu olarak bitkisel bezeme, geometrik bezeme, hayvansal bezeme ve nesneli bezemelerden yararlanılmıştır. Ürünlerin çoğunluğu bir merkeze yönlendirilmiş ve bağlantılı sıralamalı kompozisyonlardan oluşturulmuştur.

## **KAYNAKLAR**

- Akbil, F. (1970). Türk El Sanatları. İstanbul: Akademi Yayınları.
- Barışta, Ö. (1995). Türk İşleme Sanatı Tarihi.(2. Baskı ). Ankara: Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayını.
- Barışta, Ö. (1998). Türk El Sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baykasoğlu, N. (1994). Suzeni (İlme-Kasnak İşi). Ankara: G.Ü. Mesleki Eğitim Fakültesi.
- Buyurgan, S.ve Buyurgan, U.(2012). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. (3.Baskı.). Ankara:Pegem Akademi.
- Develioğlu, Y. (2010). Uluslar Arası Türkiye ve Dünya Gündeminde şanlıurfa Sempozyumu. şanlıurfa: Kurtuluş Matbaası.
- Fidan, N(2012). Okulda Öğrenme ve Öğretme. (3.Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Güner, S. (2005). Bilgisayar destekli nakış tasarımında yaygın olarak kullanılan programlar ve Accurate
- 4 nakış desen sistemi için öğretim programı önerisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Korkusuz, S. (1980).Nakış. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Köklü, H. (2002). El İşlemleri. Ankara: Ya-pa Yayınları.
- Kuban, D. (1970). Türkiye Sanatı Tarihi. (3.Baskı). İstanbul: Gerçek yayınevi.
- Onuk, T. (2005). Osmanlıdan Günümüze Oyalar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Şişman, A.(2006). Sanata ve Sanat Kavramına Giriş. İstanbul:YazYayınları.Gelişen Burdur. (2008). Burdur: Burak Basın YayınSan.Tic.Ltd.řt.2008(BTSO)

---

Erdoğan, Z. (2020). Nevşehir İlinde El Dokuma Halıcılık. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 328 – 338.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 22.11.2020

Kabul / Accepted: 23.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## NEVŞEHİR İLİNDE EL DOKUMA HALICILIK

Zeynep ERDOĞAN\*

### Öz

*Nevşehir ili Türkiye'nin el dokuma halıcılık merkezlerinden biridir. Ürgüp adı altında ekstra ince, Avanos adı altında kaba sınıf halıları bulunmaktadır. Nevşehir ili el dokuma halı üretimi bakımından bazı dönemlerde yükselme ve düşmeler yaşamıştır. Bu makalede Nisan 1993 ayında Nevşehir ilinin el dokuma halıcılığına ilişkin bilgi ve belgeler sunulmuştur.*

**Anahtar kelimeler:** Nevşehir, el dokuma halıcılık, Ürgüp halısı, Avanos halısı

## RUG WEAVING IN NEVŞEHİR

### Abstract

*Nevşehir province is one of rug weavingcenters of Turkey. There are extra-fine rugs under the name Ürgüp and coarse rugsunder the name Avanos.Nevsehir province has experienced increasing and decreasingin someperiods in terms of rugproduction. In this paper, documents about the rug weavingof Nevsehir province determined in April 1993 are presented.*

**Keywords:** Nevşehir, rug weaving, Ürgüp's rug, Avanos' rug

---

\* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, zerdogan@ankara.edu.tr Orcid: 0000-0002-1766-8301

## 1. Giriş

El dokuma halıcılık, Türkiye’de yüzyıllardır uğraşılan bir ata sanatıdır ve hemen her bölgemize yayılmış durumdadır. Diğer el sanatları gibi aile bireylerinin işgücünü değerlendirmeye uygun bir aile sanatı halinde yürütülmüştür. Bu nedenle el dokuma halıcılığın Türk kadınına, milli ekonomiye etkin bir biçimde katılma olanağı sağladığı bilinmektedir.

Türkiye’nin kaba karışık yapağlarını çözgünlük, atkılık, ilmelik halı iplikleri olarak el dokuma halıcılıkta değerlendirilmesi, çiftçi ailelerinin tarımdan arta kalan zamanlarında uğraşabilmesi, fazla anaparaya ihtiyaç duyulmaması gibi özellikler el dokuma halıcılığın her bölgeye yayılmasını, geniş kitle tarafından benimsenmesini olumlu yönde etkilemiştir.

Nevşehir ili Kayseri, Niğde, Aksaray, Konya, Kırşehir, Sivas gibi Türkiye’nin önemli halı dokuma merkezleri arasında yer almaktadır (Yazıcıoğlu 1982, Arlı 1990, Ölmez 2000, Ölmez 2003, Başaran 2004, Ölmez 2008, Kaynar 2016).

Türkiye’de el dokuma halıcılık konusunda yapılmış pek çok araştırma bulunmaktadır. Bunların içinde Nevşehir ilinde el dokuma halıcılık ve burada üretilen halılar üzerinde bilimsel araştırmaların azlığı dikkat çekmiştir. Bu nedenle 1993 yılında Nevşehir ilinde el dokuma halıcılık ve el dokuma halıların tespit edilmesi amacıyla bir çalışma planlanmış, ancak yörede el dokuma halı üretiminin azaldığı ve yeterli el dokuma halı sayısına ulaşamayacağı anlaşılmış ve çalışmanın yürütülmesinden vazgeçilmiştir.

Öte yandan Türkiye’de el dokuma halıcılığın seyrinin anlaşılmasında yöreden elde edilen bilgilerin veri kaynağı olacağı kanaati oluşmuş, Nevşehir ilinin 1993 yılı el dokuma halıcılığı ve bazı el dokuma halıları hakkında edinilen bilgi ve belgeler, 1993 yılının özelliklerini yansıtacağı düşüncesi ile bu makalede sunulmuştur.

### Materyal veYöntem

Bu çalışmanın materyalini Nisan 1993 ayında Nevşehir il Tarım Müdürlüğü, Nevşehir Halk Eğitim Merkezi, Avanos İlçe Tarım Müdürlüğü, Ürgüp İlçe Tarım Müdürlüğü ilgilileri ile yörede yaşayanlar, dokumacılar ve atölyelerden elde edilen bilgiler, el dokuma halılar oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın yönteminde el dokuma halıcılık konusunda yürütölmüş bilimsel araştırmalar esas alınmıştır. Yüz yüze görüşölmüş, fotoğraflar çekilmiş, dört adet el dokuma halı üzerinde uzunluk, ağırlık ölçümleri alınmıştır.

### **Bulgular**

Bu bölüm Nevşehir ilinde el dokuma halıcılık ve yörede üretilen el dokuma halıların bazı özellikleri alt başlıklarından oluşmaktadır.

### **Nevşehir ilinde El Dokuma Halıcılık**

Nevşehir önemli bir turizm yöresidir. İl sınırları içerisinde bulunan Göreme, Ürgüp, Avanos, Ihlara Vadisi ve diğer turistik ve tarihi yerleri her yıl yerli ve yabancı çok sayıda turist ziyaret etmektedir. Bu durumun diğer el sanatları gibi el dokuma halı üretiminin olumlu yönde katkı sağlayacağı kanaati oluşmuştur.

Hacı Bektaş ilçesinde yer alan Hacı Bektaş Müzesinde çok sayıda el dokuma halıların sergilendiği belirlenmiştir (Şekil 1). Ürgüp ve Avanos ilçelerinde yaşayanlar evlerinde dokuma üretiminin çok azaldığını kendilerinin dokuduğu el dokuma halıları kendi ihtiyaçları için kullandıklarını bildirmişlerdir (Şekil 2,3,4,5). Ayrıca Avanos ilçesinde bir firmanın el dokuma halı atölyesine rastlanmıştır. Bu atölyede halen el dokuma halı üretimine devam edilmekteydi.

Ürgüp'te yaşayan dokumacıların kendi evlerinde ve bir kamu kurumu için, Avanos'ta yaşayan dokumacıların bir firmaya ait atölyede halı dokudukları belirlenmiştir.



Şekil 1. El dokuma halı, Hacı Bektaş Veli Müzesi, Hacı Bektaş, 1993



Şekil 2. Eskiden dokunmuş bir Ürgüp halısı, Ürgüp, 1993



Şekil 3. Sarmaşık desenli halı, Avanos, 1993



Şekil 4. Halen kullanılan bir el dokuma halı, Avanos, 1993 Şekil 5. Seccade halı, Avanos, 1993

### **El Dokuma Halıların Bazı Özellikleri**

Nevşehir ili önemli el dokuma halı merkezlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Ürgüp adı altında ekstra ince, Avanos adı altında kaba sınıfına giren yöreye has özellikte halılar bulunmaktadır.

*TS43 Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar-Türk Halıları* başlıklı standartta Ürgüp halısı ve Avanos halısı yer almaktadır. Ürgüp halısı ile Avanos halısının TS43'te bildirilen bazı özellikleri Çizelge 1'de sunulmuştur.

Çizelge 1. Ürgüp ve Avanos halılarının TS43'e göre bazı özellikleri (TS43 1992)

Halı tipi	düğüm sayısı enxboy/10cm	toplam düğüm sayısı/dm <sup>2</sup>	en az toplam düğüm sayısı/dm <sup>2</sup>	düğüm tarzı	hav yüksekliği mm
Ürgüp	45x45	2025	1960	çift bağlama	5-7
Avanos	24x22	528	512	çift bağlama	10-12



Çizelge 1. (devamı) Ürgüp ve Avanos halılarının TS43'e göre bazı özellikleri (TS43 1992)

Halı tipi	çözgü ipliği lif cinsi	çözgü ipliği numara, kat adedi	atkı ipliği lif cinsi	atkı ipliği numara, kat adedi	ilmek ipliği lif cinsi	ilmek ipliği numara, kat adedi
Ürgüp	pamuk	8/7Ne	pamuk	6/9 Ne	yün	2,7/1 Nm
Avanos	pamuk	6/12 Ne	pamuk	8/5 Ne	yün	2/2 Nm

Çizelge 1'in incelenmesinden Ürgüp ve Avanos halıları ipliklerde lif cinsi, düğüm tarzı özellikleri ile benzerlik gösterirken düğüm sayısı, hav yüksekliği, ipliklerde numara ve kat adedi özellikleri ile ayrıldığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada ikisi Ürgüp ikisi Avanos'ta olmak üzere üçü evlerde biri atölyede dokunmuş toplam dört adet halının bazı özelliklerine yer verilmiştir. Bir numaralı halıya ilişkin bilgiler Şekil 6 ve Çizelge 2'de sunulmuştur.

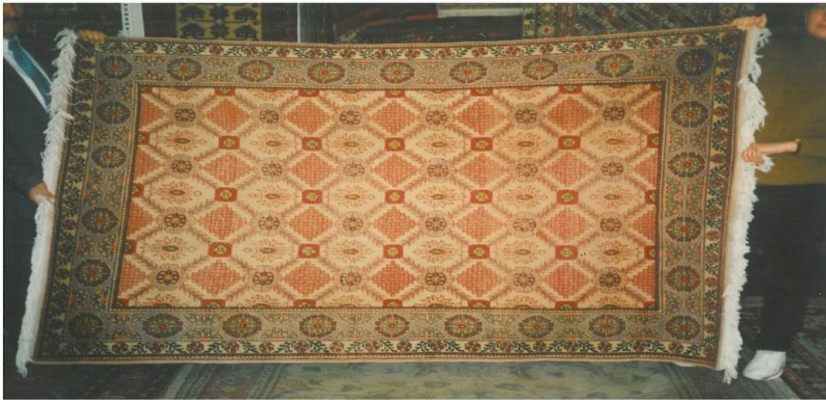


Şekil 6. 1 Numaralı halı, Karakaya köyü, Ürgüp, 1993 Çizelge 2. 1 numaralı halının bazı özellikleri

Halının numarası	1
Yöre adı	Karakaya köyü, Ürgüp
İnceleme ayı, yılı	Nisan 1993
En ve boyu	195cmx301cm
Yüzey alanı	5,87m <sup>2</sup>
Toplam ağırlık, m <sup>2</sup> ağırlık	20kg, 3,41kg/m <sup>2</sup>
Hav boyu	4,3mm
Kilim örgü eni	1,1cm/1,4cm
Saçak boyu	8,5cm/10,67cm
Düğüm şekli	Çift bağlama
Düğüm sayısı, toplam düğüm sayısı	35,2x39,4 adet/10cm, 1387 adet/dm <sup>2</sup>
Lif cinsi (çözgü-ilmek)	Pamuk-yün
Renkler	Bej, haki yeşil, kırmızı, kahverengi
Yörede desen adı	Türkan Şoray göbeği
Sahibi	Ramazan Türkmen

TS 43 Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar- Türk halılarında Ürgüp halısı ekstra ince sınıfta yer almaktadır. Düğüm sayısı 45x45 adet/10cm, standart düğüm sayısı 2025 adet/dm<sup>2</sup>, en az düğüm sayısı 1960 adet/dm<sup>2</sup>, çift bağlama, çözgü pamuk-ilmek ipliği yün, hav boyu 5-7mm olarak bildirilmektedir. Bu çalışmada 1 numaralı Ürgüp halısı düğüm sayısı 35,2x39,4 adet/10cm, toplam düğüm sayısı 1387 adet/dm<sup>2</sup>, hav boyu 4,3mm olarak belirlenmiştir. Bu halıda elde edilen düğüm sayısı ve hav boyu verilerinin TS 43 Ürgüp halısı değerlerinden düşük olduğu anlaşılmaktadır.

İki numaralı halıya ilişkin bilgiler Şekil 7 ve Çizelge 3'te sunulmuştur.



Şekil 7. İki numaralı halı, Ürgüp, 1993

Çizelge 2. İki numaralı halının bazı özellikleri

Halının numarası	2
Yöre adı	Ürgüp
İnceleme ayı, yılı	Nisan 1993
En ve boyu	131,5cmx 208,7cm
Yüzey alanı	2,74m <sup>2</sup>
Toplam ağırlık, m <sup>2</sup> ağırlık	8,5kg, 3,1kg/m <sup>2</sup>
Hav boyu	2,7mm
Kilim örgü eni	1,0cm/1,43cm
Saçak boyu	10,25cm/5,45cm
Düğüm şekli	Çift bağlama
Düğüm sayısı, toplam düğüm sayısı	37,6x37,2 adet/10cm, 1399 adet/dm <sup>2</sup>
Lif cinsi (çözgü-ilmek)	Pamuk-yün
Renkler	Bej, bordo, turuncu, haki yeşil, kahverengi
Yörede desen adı	Kılıçıklı veya baklava
Sahibi	Halı mağazası

İki numaralı Ürgüp halısı düğüm sayısı 37,6x37,2 adet/10cm, toplam düğüm sayısı 1399 adet/dm<sup>2</sup>, hav boyu 2,7mm olarak belirlenmiştir. Bu halıda elde edilen düğüm sayıları ve hav boyu değerlerinin TS43 Ürgüp halısı değerlerinden düşük olduğu anlaşılmaktadır.

Üç numaralı halıya ilişkin bilgiler Şekil 8 ve Çizelge 4’te sunulmuştur.



Şekil . Üç numaralı halı, Avanos, 1993

Halı numarası	3
Yöre adı	Avanos
İnceleme ayı, yılı	Nisan 1993
Eni ve boyu	151,3cmx250cm
Yüzey alanı	3,78m <sup>2</sup>
Toplam ağırlık, m <sup>2</sup> ağırlık	11kg, 2,91kg/m <sup>2</sup>
Hav boyu	6,8mm
Kilim örgü eni	3,67cm/4,27cm
Saçak boyu	7,5cm/2,73cm
Düğüm şekli	Çift bağlama
Düğüm sayısı, toplam düğüm sayısı	27x 28,4 adet/10cm, 767adet/dm <sup>2</sup>
Lif cinsi (çözgü-ilmek)	Pamuk-yün
Renkler	Kırmızı, açık kahverengi, lacivert, eflatun
Yörede desen adı	Fistolu

TS 43 Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar- Türk halılarında Avanos halısı kaba sınıfta yer almaktadır. Düğüm sayısı 24x22 adet/10cm, standart düğüm sayısı 528 adet/dm<sup>2</sup>, en az düğüm sayısı 512 adet/dm<sup>2</sup>, çift bağlama, çözgü pamuk-ilmek ipliği yün, hav boyu 10-12mm olarak bildirilmektedir. Bu çalışmada 3 numaralı Avanos halısı düğüm sayısı 27x28,4 adet/10cm, toplam düğüm sayısı 767 adet/dm<sup>2</sup>, hav boyu 6,8mm olarak belirlenmiştir. Bu halıda elde edilen düğüm sayıları ve hav boyu değerlerinin TS 43 Avanos halısı değerlerinden yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Dört numaralı halıya ilişkin bilgiler Şekil 8 ve Çizelge 5'te sunulmuştur.



Şekil 8. Dört numaralı halı, Avanos, 1993

Halı numarası	4
Yöre adı	Avanos
İnceleme ayı, yılı	Nisan 1993
Eni ve boyu	82,17cmx172cm
Yüzey alanı	1,41m <sup>2</sup>
Toplam ağırlık, m <sup>2</sup> ağırlık	3,2kg, 2,27kg/m <sup>2</sup>
Hav boyu	3,8mm
Kilim örgü eni	1,97cm/1,77cm
Saçak boyu	14,5cm/15,67cm
Düğüm şekli	Çift bağlama
Lif cinsi (çözgü-ilmek)	Yün-yün
Renkler	Lacivert-portakal
Yörede desen adı	Göbekli Yörük

TS 43 Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar- Türk halılarında Yörük Niğde halısı ekstra ince sınıfta yer almaktadır. Düğüm sayısı 55x35 adet/10cm, standart düğüm sayısı 1925 adet/dm<sup>2</sup>, en az düğüm sayısı 1870 adet/dm<sup>2</sup>, çift bağlama, çözgü yün-ilmek ipliği yün, hav boyu 6-8mm olarak bildirilmektedir. Bu çalışmada 4 numaralı Yörük halısının düğüm sayısı tespit edilememiş, çözgü ve ilmek iplikler yün, hav boyu 3,8mm olarak belirlenmiştir. Bu halının hav boyu değerinin TS43’de bildirilen Yörük Niğde halısı hav boyu değerinden düşük olduğu anlaşılmaktadır.

## Sonuç

Nevşehir ilinde Nisan 1993 ayında başlayan yörede yaşayanlar ve bazı kurum ilgilileri ile yapılan görüşmeler sonucunda Nevşehir’de el sanatları dışında turizmin başka alanlarına önemli ölçüde ağırlık verildiği anlaşılmıştır. Yörede ticareti yapılan el dokuma halıların Nevşehir’de dokutulmadığı ve diğer halıcılık bölgelerinden sağlanmaya başlandığı, el dokuma halı üretiminin kırsal alanda uğraşılan bir zanaat olmaktan çıktığı kanaati oluşmuştur.

Ayrıca yörede el dokuma halı üretiminin il merkezi ile Avanos ilçesinde birkaç atölyede toplandığı ve buralarda Nevşehir’e özgü el dokuma halıların dokunmadığı belirlenmiştir. Özellikle 1993 yılına gelene kadar birkaç yıl içerisinde el dokuma halı üretiminin çok azaldığı, üretilen halıların ise yöreye özgü desen ve özelliklerden uzaklaştığı sonucuna varılmıştır.

## **KAYNAKLAR**

- Başaran, F.N. (2004). Konya Ereğli İlçesinde El Dokuması Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Özellikleri. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi (El Sanatları) Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Kaynar, H. (2016). Sivas halıları desenlerinin bilgisayar destekli çizimleri. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi (El Sanatları) Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Ölmez, F.N. (2000). Niğde İlinde El Dokuması Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Özellikleri. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi (Köy El Sanatları) Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Ölmez, F.N. (2003). Kırşehir yöresinde Berdiyastıkçılık. Milli Folklor Uluslararası Halkbilimi Dergisi. 8(58), 106-113
- Ölmez, F.N. (2008). Taşpınar Halılarında Kullanılan İpliklerin Bazı Teknolojik Özellikleri. Art-e, 1(1), 1-15 TS43, 1992. TS43 Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar-Türk Halıları. Türk Standartları Enstitüsü, Ankara, 13s.
- Yazıcıoğlu, Y. (1982). Kayseri İlinde Üretilen El Dokuması Yün Halıların Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Doktora tezi.

---

Küçükdemirci, D. Y. & Yanar, A. (2020). Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 339 – 363.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 24.08.2020*

*Kabul / Accepted: 23.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## YÜKSEK ZİRAAT ENSTİTÜSÜ DÖNEMİNE AİT PAMUKLU DOKUMANIN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ VE BOZULMALARININ TESPİTİ

Deniz Yasmin KÜÇÜKDEMİRCİ\* & Ayşem YANAR\*\*

### Öz

Türkiye de ekonomik bir yapı oluşturan tarımın en önemli mamullerinden olan pamuk bitkisi çok yönlü bir hammaddedir. Doğal lifler sınıfında yer alan pamuk hem tohumu hem de lifinin değerlendirilebilmesi sonucunda birçok alanda kullanılabilir. Pamuk lifinin sağladığı kolaylıklar sayesinde çeşitli alanlarda kullanılmış ve günümüzde de kullanımı sürdürülmektedir. Birçok geleneksel el sanatlarının üretiminde olduğu gibi dokumacılık da ihtiyaçlar doğrultusunda yöresel ün kazanmıştır. Günümüzde dokumalar kültürel özelliklerinden dolayı etnografik dokuma örneği olma statüsü kazanmaktadır.

Türkiye'nin en eski eğitim kurumlarından olan Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi, 1933'te Yüksek Ziraat Enstitüsü adıyla kurulmuştur. 2018 yılında yürütülen proje ile geçmiş 1930'lu yıllara dayanan Yüksek Ziraat Enstitüsü'ne ait materyaller Güzel Sanatlar Fakültesi koleksiyonuna kazandırılmıştır. Yapılan mikroskopik incelemeler sonucunda dokumaya ait hammaddenin pamuk olduğu tespit edilmiştir. Dokuma örneği üzerinde bulunan motiflerin pamuk, metal şerit ve renkli iplikler ile işlendiği belirlenmiştir. Ayrıca metal şerit içerisinde bulunan elementler ve miktarları yapılan analizler sonucunda tespit edilmiştir. Örnek yüzeyinde görülen bozulmalar belgelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Yüksek Ziraat Enstitüsü, geleneksel dokuma, pamuklu dokuma, el sanatı, bozulma

---

\* Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Mezunu, Konservatör, denizyasmin1d@gmail.com , <https://orcid.org/0000-0002-2642-7892>

\*\*Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Koruma ve Onarım Bölümü, [ayanar@ankara.edu.tr](mailto:ayanar@ankara.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0001-6240-6290>

---

---

## DETERMINATION OF PHYSICAL PROPERTIES AND DETERIORATION OF COTTON WEAVING BELONGING TO HIGHER AGRICULTURAL INSTITUTE

### **Abstract**

*Cotton is a versatile raw material which has important place in agriculture and economic structure in Turkey. Cotton, which is included in the class of natural fibers, can be used in many fields as a result of the evaluation of both seed and fiber. Today cotton is still being used in many areas thanks to its ease of use. As in the production of many traditional handicrafts, weaving has also gained local reputation in accordance with the needs. Nowadays, due to their cultural characteristics, weavings gain the status of being an ethnographic weaving sample. In this case, Ethnographic weavings must be carefully conserved for centuries without seeing any deterioration.*

*Ankara University, Faculty of Agriculture, is one of the oldest educational institutions in Turkey, was founded in 1933 under the name of Higher Agricultural Institute. With the project carried out in 2018, materials belonging to the Higher Agricultural Institute, dating back to the 1930s, were brought into the collection of the Faculty of Fine Arts in. As a result of the microscopic examination, it was determined that the raw material of the work was cotton. It was determined that the motifs on the weaving were processed with cotton, metal strip and colored threads. In addition, the elements and their amounts in the metal strip were determined as a result of the analysis. Deteriorations seen on the surface of the weaving sample have been documented.*

**Keywords:** *Higher Agricultural Institute, traditional weaving, cotton weaving, handicrafts, deterioration*



## 1.GİRİŞ

Günümüze ulaşmış en eski Anadolu dokuma örneği, Frigler'e ait Gordion kazısından çıkartılan M.Ö. 6000'e tarihlenen ancak müzede doğru korunmadığı için yok olan dokuma parçalarıdır (Uğurlu,1985:13). Çayönü'ndeki kazıda tespit edilen M.Ö. 7000'e tarihlenen geyik boynuzundan yapılmış bir aletin sapı üzerindeki dokuma parçası iken, 2013 yılında Çatalhöyük'te bulunan keten kumaş parçaları, Anadolu dokumacılığının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Yapılan araştırmalarda 9000 yıl önce yapılmış bu organik malzemenin günümüze kadar kömürleşmeden iyi durumda kalması oldukça şaşırtıcıdır. Bu buluntu sayesinde, Anadolu'da dokumacılık tarihinin daha da eskilere dayandığı anlaşılmıştır (Uğurlu, 2018).

Anadolu, dokumalarıyla sadece çevre bölgelere değil Batı ülkelerine de ihraç eden tekstil üretim bölgesi olmuştur.Bu dokumalarınbaşlıca hammaddeleri yün, tiftik, pamuk ve ipektir (İnalçık, 2008:13). Dokumalarda kullanılan yün, pamuk, keten, ipek gibi lifler doğal liflerdir. Doğal lifler sınıfında yer alan pamuk, pamuk bitkisinin tohum kısmından elde edilir. Pamuk yetiştiriciliğinin Hindistan ve Güney Amerika'da birbirine yakın tarihlerde başladığı düşünülmektedir. İndus nehri kıyılarında yaşayan Harappanlar yaklaşık 6000 yıl önce ilk pamuklu kumaşı üretmişlerdir. Meksika'da mağaralarda bulunan pamuklu kumaş parçaları ise 7000 yıldan daha öncesinde tarihlendirilmektedir (Özkavruk Adanır, 2015: 48). Pamuk lifi, kullanım rahatlığı, boyanabilme ve kolay yıkanabilme özelliği sayesinde birçok alanda kullanılmış ve günümüzde de kullanımı sürdürülmektedir.

Pamuk, giyimden endüstriyel alana kadar oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir ve aynı zamanda el sanatları üretiminde kullanılan başlıca hammaddelerden biridir. Toplum yaşamının gereği olan üretim biçimlerinden meydana gelen el sanatları, aynı zamanda kültürel bir olgudur. Bir milletin kültür ve karakterinin en canlı belgelerinden sayılan el sanatları; asırlar boyu toplumun yaşayışı, zevki, sanat anlayışı ve el becerisi ile bütünleşen, insan ruhunun derinliklerini yansıtan maddi kültür öğeleridir (Köklü, 2004). Geçmişte günlük yaşamda kullanılan dokuma örnekleri günümüzde geleneksel el sanatlarına örnek olacak şekilde Türkiye'nin her yöresinde görülmektedir. Örneğin, Karadeniz yöresine ait peştamalların, kuşak ve başörtüsü gibi

günlük kullanımdan dokuma farklılıklarına kadar birçok örneği mevcuttur (Kahveci,ty:45-46). Sofra bezi olabildiği gibi, yalnızca süs ögesi olarak kuşak kıvrımına sokularak taşınan mendil örnekleri de mevcuttur (Özüdoğru, 1996). Günümüzde çoğu kültürlerin kullandığı dokumalar artık üretimleri olmadıkları ve buldukları yörelere ait olmaları sebebiyle etnografikdokuma örneği olmastatüsü kazanmıştır. Bu yüzden bir kısmı müzelerde sergilenmekte, bir kısmı müze depolarında ya da yerel halkın sandıklarında yer almaktadır. Bu dokuma örneklerinden biri de Peşkir dokumalardır.

Peşkir, Türk Dil Kurumuna göre, genellikle pamuk ipliğinden dokunmuş ince havlu, yemek yerken kullanılan, el kurulan, büyük mendil biçiminde pamuk veya keten bez, peçete şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2020). Anadolu'da geçmişten günümüze kadar giyim başta olmak üzere birçok kullanım eşyasını işleme sanatıyla süslemiştir.

Peşkirler, işlemeli dokumalardır. Geleneksel el dokumalarında kullanılan işleme teknikleri; Türk işi, hesap işi, tel kırma (Bartın işi), Antep işi, Dival işi (Maraş işi-sırma işi), sarma, kordon tutturma, pul-boncuk tutturma, suzeni (ilme-kasnak işi), kapama (aplike), kırkyama ve kanaviçe olarak sıralanabilir (Akpınarlı ve Üner, 2019: 141).

İşlemeler genellikle pamuk, keten, ipek gibi hammaddelerden üretilen tekstil yüzeyine yapılır. Türk işlemlerinde gül, lale, karanfil, meyve, yaprak, ağaç gibi bitkisel motiflerin yanı sıra insan ve hayvan gibi figürlü motifler, dikdörtgen, daire, zikzak, üçgen gibi geometrik motifler, yıldız ve saksı gibi nesnel motifler ve yazılı motifler görülmektedir. Bu nedenle işlemeli peşkirler Türk adet ve geleneklerinin simgesi niteliğindedir (Sökmen ve Çelik, 2018:512). Ayrıca çeyiz sandığında da gelin peşkiri ve damat peşkiri olarak yer alan kültürel miras ögesidir. Geleneksel dokuma olan peşkirler yöreden yöreye çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, İç Anadolu Bölgesi'ne ait peşkir dokumalar, elde dokunmuş kumaşlar üzerine iki ucu işlemeli olarak yapılmıştır. Anadolu'da bu peşkirler evlenme, doğum, askere gitme gibi günlük yaşamla ilgili olaylarda (hediye verme, hatırlama, gönül alma, önemseme, düğün davetlerinde önem vererek çağırma vb. şekillerde) kullanılmıştır.

Bu çalışmada Yüksek Ziraat Enstitüsüne ait pamuklu dokumanın (peşkir) fiziksel özellikleri çeşitli analizlerle tespit edilmiştir. Belgeleme çalışmaları yürütülerek, peşkirde görülen bozulma türleri saptanarak uygun koruma önerileri getirilmiştir.

## **2.MATERYAL VE YÖNTEM**

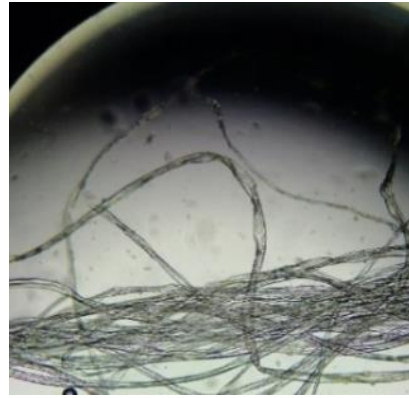
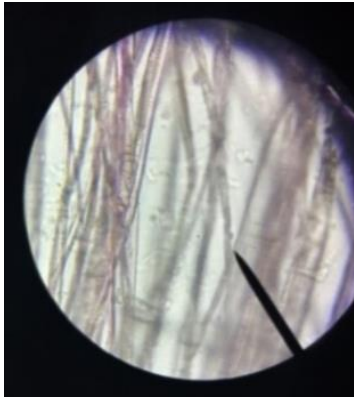
### **2.1 Materyal**

Çalışmanın materyali Ankara Üniversitesi Yüksek Ziraat Enstitüsü'ne ait YZE 6926-37 envanter numaralı pamuklu dokuma olan peşkir örneğidir. Dokumanın hammaddesi pamuk olarak tespit edilmiş ve işlemlerde renkli iplikler ile metal şerit kullanıldığı belirlenmiştir.

#### **2.1.1 Pamuk Lifinin Fiziksel Özellikleri**

Pamuk liflerinde uzunluk kalıtsal bir özelliktir. Bu durum çevre şartlarının etkisiyle değişkenlik gösterebilmektedir. Lif uzunluğu, pamuğun tekstil endüstrisinde hangi amaçla kullanılacağını belirlemektedir. Çünkü bazı kumaşların yapımında ve dokumasında sadece uzun lifler kullanıldığı halde, bazı kumaşların dokumasında da orta uzunlukta veya kısa lifler kullanılabilir.

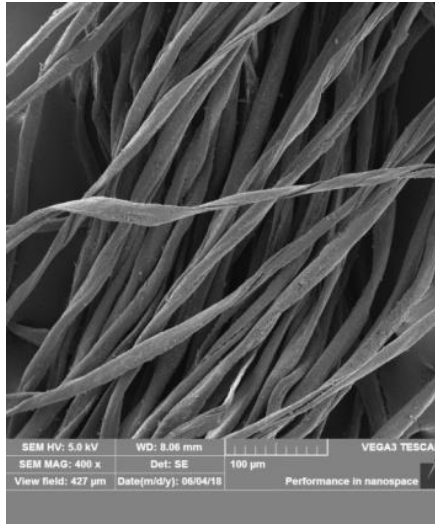
Pamuk liflerinde uzunluktan sonra en çok aranan özellik inceliklerdir. Pamuk lifleri doğal kalınlıklarını çığit üzerinde ilk oluştuğu anda almaktadır. Liflerde uzunluk ile inceliğin belirlenmesi, bu liflerden kaç numara kalınlıkta iplik yapılabileceğini tahmin etmeye yarar(Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979:92-135).



**Şekil 1.** Dokumaya ait pamuk lifinin ışık mikroskobu ile boyuna görüşleri (Küçükdemirci, 2019)

## ***Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti***

Restorasyon ve konservasyonda arkeolojik ve tarihi eserlerin teknik analizlerinin yapılması son derece önem taşımaktadır. Optik (ışık) mikroskop ile eserlerin büyük oranda görüntülenmesi yapılmaktadır. Bu sayede özellikle tekstil eserleri için iplik cinsi, büküm sayısı, büküm yönü, ipliğin kat adedi ve sıklığı tespit edilebilmektedir. Teknik analiz kapsamında ayrıca eserin dokuma türü ve örgü yapısı da belirlenebilmektedir (Torgan ve Karadağ, 2015:122).



**Şekil 2.** Dokumaya ait pamuk lifinin SEM EDX ile boyuna görünüşü (Yanar, 2019)

Olgunluk pamuk lifinin sekonder çeperinin kalınlığı diğer bir deyişle selülozun fazla olup olmayışı ile ilgilidir. Bu tabaka ne kadar kalın olursa lif o kadar olgundur. Pamuk liflerinin mukavemeti (dayanıklılığı), olgunlaşma dereceleri ve liflerin inceliği ile doğru orantılıdır. Pamuk liflerinde uzunluk ve incelikten sonra aranan özelliklerden biri de mukavemettir. Dayanıklı iplik, sağlam pamuk liflerinden yapılacağı için mukavemet tekstilde en çok aranan özelliktir. Selülozik çeperi kalın, tamamıyla olgunlaşmış liflerin mukavemeti daha fazladır. Pamuk liflerinde görülen bükümler liflerin iplik olma yeteneği üzerine etki eder (Babaoğlu vd., 2010; Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979).

Pamuk derecesinin saptanmasında renk faktörü sınıflandırmada önemli bir rol oynamaktadır. Pamuk renginin ölçülmesi ile iplik veya

kumaşın hangi oranda ağartılacağı ve boyaya yatkınlık dereceleri saptanabilmektedir. Pamukların rengi kalıtsal bir nitelik olup, bağlı bulunduğu türe özgüdür. Türkiye’de yetiştirilen pamukların rengi beyaz olmakla beraber bazı etkenler pamuğun renk ve tonlarında değişiklik meydana getirmektedir (Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979).

Yumuşaklık, pamuklarda özellikle sınıflandırmada önemli bir özelliktir. Genellikle yumuşak tutumlu olan pamukların iplik olma kabiliyetleri yüksek olmaktadır. Pamuk lifleri arasında ince, uzun ve sık bükümlü olanların yumuşaklık özellikleri üstündür. Pamuk liflerinin boyları kısaltıldıkça, genellikle kalınlaşmakta, büküm sayıları azalmakta, sertlik dereceleri artmaktadır (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992:83).

### **2.1.2 Pamuk Liflerinin Kimyasal Özellikleri**

Pamuk liflerinin bünyesinde selüloz, su, azotlu maddeler, mineral maddeler, şeker, pektin ve renk maddeleri mevcuttur (Tablo 1). Bu maddelerden bir kısmı pamuğun ilk gelişme döneminde daha yüksek oranda buldukları halde olgunlaşma derecesi ilerledikçe bunların oranı düşmekte, selüloz miktarı artmaktadır. Herhangi bir nedenden liflerin olgunlaşması kesilir ve duraklarsa, bu liflerin çeperleri ince kalır; şeker ve azot içeriği yüksek, bu sebeple mukavemet az olmaktadır(Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979: 138-149).

**Tablo 1.**Rollins Mary’e göre Pamuk Lifi ve Primer Çeperin Kimyasal Yapısı (%) (M. Rollins, 1954)

Bileşikler	Lif	Primer Çeper
Selüloz	95.3	52
Protein (N. 6.25)	1.0	12
Pektik Maddeler	1.0	12
Mumlu Bileşikler	0.8	7
Kül	0.9	3
Kütün	-	3

## ***Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti***

Pamukta selüloz oranı (%90) oldukça yüksektir. Selülozik olmayan bileşenler yüksek sıcaklıklarda pamuğun seyreltik bazla yıkanmasıyla uzaklaştırılır ve bu işlemden sonra selüloz oranı %100'e yaklaşır. Pamuk, sodyum hidroksit çözeltisi ile yıkanarak mumlar, yağlar, pektinler ve diğer selüloz dışı maddelerden arındırılır (Saçak, 2007:160)

**Tablo 2.** Olgun Pamuk Lifinin Kimyasal Bileşimi (Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979:140).

Bileşikler	Tipik %	En Az %	En çok %
Selüloz	94.0	88.0	96.0
Protein	1.3	1.1	1.9
Pektik Maddeler	0.9	0.7	1.2
Kül	1.2	0.7	2.6
Mumlu Maddeler	0.6	0.3	1.0
Organik Asitler	0.8	0.5	1.0
Şeker Toplamı	0.3	-	-
Diğerleri	0.9	-	-

### **2.1.3 Dokumada kullanılan Metal ŞeritElemental Analizi**

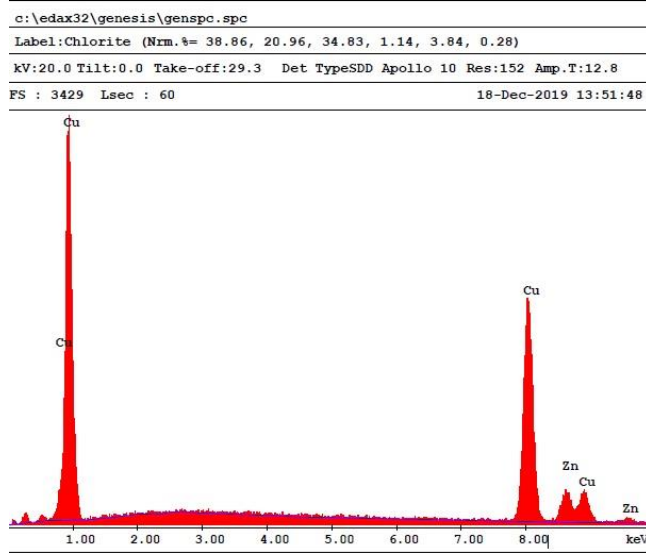
Peşkir dokuma da bulunan işlemlerin renkli ipliklerle ve metal şerit ile yapıldığı görülmektedir. İşlemlerde kullanılan metal şerit içerisindeki elementler ve miktarları SEM-EDS elektron mikroskobu ve Huvitz Optik Mikroskobuyla tespit edilmiştir.



**Şekil 3.** Kompozisyon İçerisinde Bulunan Metal Şerit

Dokumada kullanılan metal şerit üzerinde yapılan analizler sonucunda; Metal alaşımının içerisinde çinko ve bakır elementi tespit edilmiştir (

Tablo 3).



Şekil 4.Metal İplik Element Analizi-SEM-EDS

Yapılan analizler sonucunda bakır ipliklerde aktif korozyon ürünleri tespit edilmiştir. Korozyon sonucunda ipliklerde parçalanma ve dökülme meydana gelebilir ve dokumada lekeler oluşabilir. Birden fazla metalin bir arada kullanılması iyon alışverişi nedeniyle korozyonu tetiklemektedir. Bu sebeple kompozit malzemelerde önleyici koruma uygulamaları önem taşımaktadır.

Wernervd (2012), deri kayış üzerindeki pirinç boncuklardan metal sabunların çıkarılması üzerine yürüttükleri çalışmada mekanik ve kimyasal temizlikte bakır ve çinko sabunları, kompozit nesneden özellikle pamuk ve deri gibi organik malzemelerle temas halinde olması durumunda bile çıkarmak için başarı olduğunu ifade etmektedirler. Bunun için seyreltilmiş varsolve %10 etanol çözücüyü güvenli buldukları ve karıştırılmamış çözücülerden daha iyi olduğunu vurgulamışlardır.

Risticvd (2014), metal işlemeli etnografik dokuma örneklerinde lazer

## ***Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti***

temizliği önermektedirler. Temizleme yöntemlerini dört grupta sınıflandırmışlardır. Bunlar; elektrolitik indirgeme, elektrokimyasal sıyırma, kimyasal sıyırma ve mekanik sıyırma şeklindedir. Ancak tekstilin yüzey dokusu ve üretim tekniklerinin dikkatli değerlendirilmesini ve uygun koruma yönteminin seçilmesini önermektedirler. Çünkü elektrolitik korozyon temizleme teknikleri tekstile ve metale zarar verebilmektedir. Mekanik sıyırma sırasında hem diğer metal lifler hem de tekstil lifleri aşındırılabilir. Fakat lazer ile temizlemede sadece belirli korozyon tabakası kaldırılır. Lazer temizlemenin avantajları olduğu gibi dezavantajları da bulunmaktadır. Çoğu metal, ultraviyole ışınlarını daha güçlü emer ve bu da metalin ısınmasına neden olur. Bu durumda dokuma örneğikompozit ise pamuk gibi bitkisel lifler de ısıdan dolayı zarar görebilmektedir.

**Tablo 3.** Element ve Element Miktarı Analizi

EDAX ZAF Quantification (Standardless)  
Element Normalized  
SEC Table : Default

Element	Wt %	At %	K-Ratio	Z	A	F
CuK	84.72	85.09	0.8466	0.9997	0.9996	1.0000
ZnK	15.28	14.91	0.1533	1.0018	1.0018	1.0000
Total	100.00	100.00				

Element	Net Inte.	Bkgd Inte.	Inte. Error	P/B
CuK	416.92	8.35	0.64	49.93
ZnK	62.03	6.78	1.81	9.14

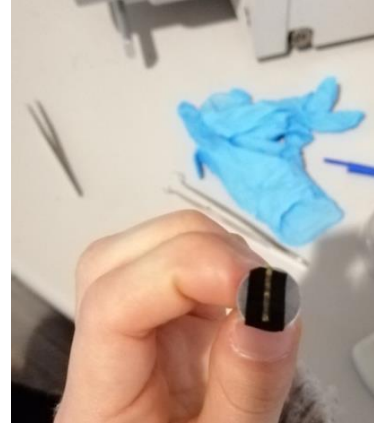
Tablo3'te SEM –EDAX analiz doğrultusunda tespit edilen Çinko ve Bakır elementlerinin yüzdeleri verilmektedir.

Koruma sürecinde değerlendirilen eserin teknik analiz işleminde genellikle dijital analiz uygulanmaktadır. Bu yöntemle, dijital mikroskop yardımıyla eserin kirlilik durumu ve eser üzerinde görülen bozulmalara yönelik durum tespiti yapılmaktadır. Bozulmaların tespitinden sonra ise; koruma sürecindeki eserin, müzelerin sergileme alanında mı yoksa depolarında mı olacağına göre koruma süreci ve koruma yöntemi belirlenmektedir (Karavar ve Akbulut, 2018: 219).

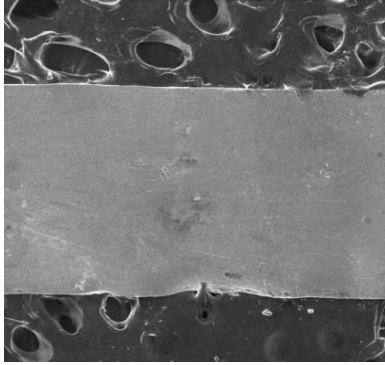




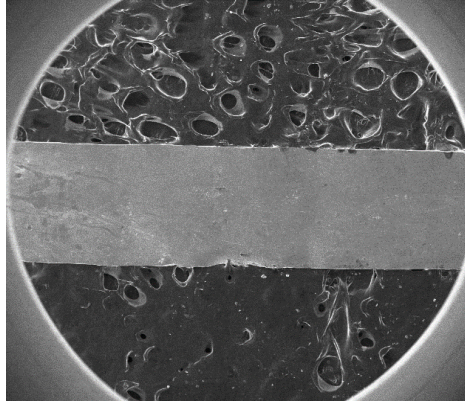
**Şekil 5.** SEM (Taramalı Elektron Mikroskobu)



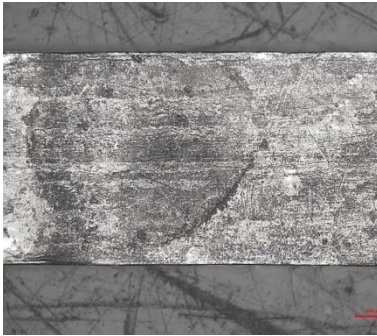
**Şekil 6.** İşlemeli Dokumadan Alınan Örnek



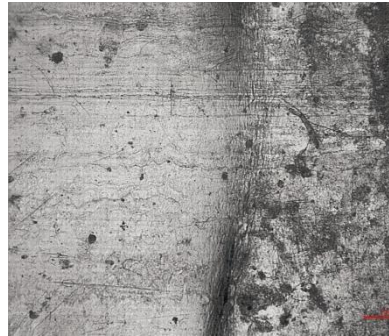
**Şekil 7.** Dokumadan Alınan Örneğin SEM Cihazıyla Görüntülenmesi



**Şekil 8.** Dokumadan Alınan Örneğinin SEM Cihazıyla Görüntülenmesi (Geniş Açık)



**Şekil 9.** Huvitz Optik Mikroskop Görüntüleri



**Şekil 10.** Huvitz Optik Mikroskop Görüntüleri

Tarihi tekstillerde kullanılan ipliklerin, renklerin ve metal şeritlerin özelliklerini ve durumunu değerlendirmek için geniş bir analitik teknik yelpazesi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; MO (optik mikroskopi), SEM-EDX (enerji dağılımlı X-ışını ile taramalı elektron mikroskopisi), FTIR (Fourier dönüşümü kızılötesi), UV / Visdedektörüne bağlı HPLC, UHPLC'ye (ultra yüksek performanslı sıvı kromatografisi), Kütle spektrometresi, XRF (X-ışını flüoresanı) veya XRD (x-ışını kırınımı), UV / Vis ve Raman dır. Genel olarak, iplikleri ve durumlarını belirlemek için en yaygın kullanılan teknikler MO (optik mikroskopi) ve SEM-EDX (enerji dağılımlı X-ışını ile

taramalı elektron mikroskopisi) dir. İplikleri boyarmaddeler ile birleştiren mordanlar gibi iplikler üzerine ilave edilen kimyasal (inorganik) ürünlerin tanımlanmasına, metal şeritlerin kompozisyonunu ve durumunu değerlendirmeye izin vermektedir. MO ve SEM-EDX'in yanı sıra, FTIR (Fourier dönüşümü kızılötesi), daha önce inşa edilmiş çağdaş referans materyalleri verilerek bazı ipliklerin tanımlanmasına yardımcı olabilmektedir (Tozun,2017: 272).

## **2.2 Yöntem**

Peşkir dokumanın fiziksel özellikleri dokuma eni ve boyu, çözgü ve atkı sıklığı aşağıda belirtilen standartlar esas alınarak tespit edilmiştir (

Tablo 4).

Dokumaların eni ve boyu TS EN 1773 (1998) 'Tekstil-Kumaşlar-Genişlik ve Uzunluğun Tayini' başlıklı standartta belirtilen metot esas alınarak tespit edilmiştir. Milimetrik şerit metre ile dokumanın beş ayrı yerinden en-boy ölçümü alınmış ve bunların aritmetik ortalaması dokuma eni ve boyu olarak belirlenmiştir.

Dokumaların çözgü ve atkı sıklığının belirlenmesinde TS 250 EN 1049-2 (1996) 'Tekstil dokunmuş kumaşlar-Yapı analiz metotları- kısım 2- Birim uzunluktaki iplik sayısının tayini' başlıklı standartta belirtilen metot esas alınmıştır. Dokumanın beş farklı bölgesinden 5x5cm'lik bir alana isabet eden çözgü ve atkılarını ayrı ayrı sayılmış, çözgü ve atkı ipliklerinden elde edilen değerlerin aritmetik ortalaması, dokumanın atkı ve çözgü sıklıkları olarak alınmıştır.

Dokumanın lif cinsi ışık mikroskobu ve SEM-EDS elektron mikroskobu ile analiz edilerek tespit edilmiştir. Dokumada süslemede kullanılan metal iplik SEM-EDS elektron mikroskobu ve Huvitz Optik Mikroskobuyla elemental analizi yapılarak belirlenmiştir.

## **2.3 Belgeleme**

Dokumaların mevcut durumlarına ilişkin bilgi ve belgenin üretildiği belgeleme aşaması koruma sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Teknik analiz; dokumayı tanımlamaya, çözümlenmeye ve değerlendirmeye yönelik değişik ölçek ve nitelikte bilgilerin derlenmesinden

## ***Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti***

oluşan incelemelerdir (Karavar ve Akbulut,2018:219).

Karavar ve Akbulut (2019), teknik analiz işlemlerinde özellikle dokumalarda eğer onarım yapılacaksa, işlem aşamalarını şu şekilde sıralamaktadır; Çözü, atkı, hammadde tespiti, bozulma durumunun tespiti, daha önce onarım görüp görmediğinin tespiti, eserlere ait bilgilerin rapora aktarılmasıdır.

Eserin fiziksel özellikleri (en/boy), dokuma ve işleme teknikleri, motif ve kompozisyon özellikleri, hammadde ve renkler ile ilgili bilgiler belgeleme çalışmaları ile belirlenmiştir.

**Tablo 4.** İşlemeli Dokuma Kimlik Kartı Örneği

Eser Adı	İşlemeli Dokuma		
Ana Grup Koleksiyon	Etnografik Eser		
Plaka no	YZE 6926		
Koleksiyon no	37		
Katalog no	YZE 6926-37(E)		
Yapım Tarihi	1930'lu yıllar		
Malzeme	Çözü- Pamuk, Atkı-Pamuk, İşleme- Pamuk İplik ve Metal Şerit		
Dokuma Örgüsü	Bezayağı		
Kökeni	----		
Ölçüleri	En-Boy (cm)	Dokuma Sıklığı	
		Atkı	Çözü
	73.8 -61.9	277	295
Koleksiyona Giriş Tarihi	Mayıs 2017		

Tablo 4 incelendiğinde dokumanın 1930'lu yıllara ait olduğu ve 2017 yılında YZE 6926-37(E) envanter numarası ile koleksiyona dahil edildiği belirlenmiştir. Dokumanın atkısının ve çözüsünün pamuk ipliği ile dokunduğu ve bezemede metal ipliklerin kullanıldığı görülmektedir. Dokuma

sıklığı ise atkıda 277 adet, çözgüde 295 adettir. Dokumanın ortalama en ve boy uzunluğu ise sırasıyla 73.8cm ve 61.9 cm olarak belirlenmiştir. Etnografik dokuma örneğinin dokuma örgüsünün bezayağı olduğu tespit edilmiştir.

Dokumaya ait görseller envanter numarası alt tarafta kalacak şekilde fotoğraf ile belgelenmiştir. Envanter numarası yine 1930’lu yıllarda basılmış ve Yüksek Ziraat Enstitüsü damgasıyla metal plaka üzerine “YZE 6926” şeklinde işlenmiştir ve bu plaka tekstile dikilerek tutturulmuş durumdadır. Ancak peşkir Güzel Sanatlar Fakültesi Koleksiyonuna YZE 6926-37(E) envanter numarası ile dahil edilmiştir.



**Şekil 11.** Envanter numarasına göre dokuma örneğinin ön yüzü



**Şekil 12.** Envanter numarasına göre dokuma örneğinin arka yüzü

Tarihi eserlerin restorasyonu sırasında kullanılan en önemli yöntemlerden biri de renk ölçümüdür. Tahribatsız olan bu yöntem, eserdeki her bir rengin fiziksel olarak ölçülmesine dayanır. Bu amaçla kullanılan cihaz CIEL\*a\*b\* spektrofotometresidir. CIEL\*a\*b\* uzay sisteminde üç temel parametre bulunmaktadır. L\*; açıklık/koyuluk değerini ifade eder ve 0 ile +100 arasında değer almaktadır. Değerin 100’e doğru gitmesi rengin açıldığını gösterir. a\*; kırmızılık/ yeşillik değerini ifade eder ki a\*’nın pozitif değerleri kırmızıyı, negatif değerleri ise yeşilliği ifade etmektedir. b\*; sarılık/mavilik değerini göstermektedir. b\*’nin pozitif değerleri sarıyı, negatif

değerleri ise maviliği ifade etmektedir(Torgan ve Karadağ, 2015:123).

Eserde kullanılan renkler Spectro Dens Renk Ölçüm Cihazı ile tespit edilmiştir. Eserde kullanılan atkı ve çözgü ipliği aynı renktedir fakat işlemlerde kırmızı, mor, pembe yeşil, turuncu, eflatun ve metal iplik kullanılmıştır. Dokumaya ait renk değerleri Tablo5'te verilmektedir.

**Tablo 5.** Dokumada kullanılan ipliklerin renk değerleri Tablo5'te verilmektedir.

Renkler	$\Delta L^*$	$\Delta a^*$	$\Delta b^*$	$\Delta E$
Zemin (doğal pamuk rengi)	9.2	-1.9	1.4	4.7
Turuncu	-17.5	39.49	43.27	53.63
Yeşil	-37.78	-20.9	10.20	30.86
Mor	-49.53	10.72	-21.89	26.84
Eflatun	-30.85	17.05	-7.19	11.04
Kırmızı	-46.81	24.63	4.37	33.07

Tablo5'te verilmektedir.

Tablo 5 incelendiğinde dokumada kullanılan doğal pamuk rengin (DE değeri 4.7) referans değer olan yani boyasız yüzey rengine en yakın renk aralığında olduğu belirlenmiştir. Doğal renkli ipliklerle dokunmuş bölümler farklı değere sahip olmasının nedenleri arasında dokumada görülen kir ve yıllara bağlı olarak oluşan sararma sayılabilir. Anlamlı renk farkının en yüksek olduğu değer turuncu renkte (DE değeri 53.63), en düşük değer ise eflatun renkte (DE değeri 11.04) tespit edilmiştir. Dokuma üzerinde yürütülen renk ölçümlerinin amacı aynı dokuma üzerinde daha sonraki süreçte tekrarlanacak renk ölçümleri ile kıyaslanarak bozulmalarının tespit edilmesidir. Böylece sergide olan dokuma gerekli önlemler alınarak depoya kaldırılabilir ve bozulma süreci yavaşlatılabilir. Ayrıca dokuma zaten depoda yer alıyorsa önleyici koruma uygulamalarıyla depolama şartları gözden geçirilerek daha uygun hale getirilebilir. Bu sebeple renk ölçümleri, ışıktan (yapay ve doğal) dolayı solma, renk akması, korozyon sonucu renk değişimlerine yönelik belgeleme niteliği taşımaktadır.

Eserde görülen desen yaklaşık 14.5x15 cm boyutundadır ve kompozisyonunda çiçek ve su yolu motiflerinin kullanıldığı görülmektedir. Motiflerde kırmızı, turuncu, yeşil, mor, eflatun ve siyah renkte iplik kullanılmıştır.



Şekil 13.İşlemede kullanılan motiflerin kompozisyonu (Sol alt)



Şekil 14.SubjektifRenk Kataloğu Çalışması

#### 2.4 Hammaddesi Pamuk Olan Dokumalarda Görülen Bozulmalar

Pamuk liflerinin rutubet miktarını saptayabilmek amacıyla 100-110°C den fazla ısıtılmaları doğru değildir. Eğer sıcaklık yükselmeye devam edecek olursa 118-120°C arasında pamukların rengi sararmaya başlar. Sıcaklık 180°C'ye doğru yükselecek olursa renginin kahverengine doğru değiştiği ve

300°C de tamamen kavrulduğu, karbonize olduğu görülür (Özkavruk Adanır, 2015: 58). Pamuk devamlı kaynar suyun ve buharın etkisine maruz kalırsa fiziksel yapısında değişiklik meydana geldiği, plastik bir hal aldığı görülmektedir. Pamuklu dokumalar ıslak veya nemli olarak gün ışığına maruz bırakılarak renklerinin ağartılması sağlanır. Gün ışığı ve yapay ışıklar tekstil maddelerinin değişme ve bozulmaları üzerine kuvvetli etki gösterir. Işık etkisine doğrudan maruz kalan pamuklu dokumalar ultraviyole ışınların etkisi ve havanın oksijeni yardımıyla kimyasal bir değişikliğe uğrayarak dayanıklılıklarını önemli derecede kaybederler (Kaya ve Yazıcıoğlu,1992; Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979).

Selüloz içeren liflere genellikle asitler kolaylıkla etki eder. Yalnız bunların etki derecesi asidin yapısına, yoğunluğuna ve ısı derecesine bağlı olarak değişir. Yoğun madensel asitler pamuk liflerine etki eder ve onu parçalarlar. Organik asitlerin %25-40'lık çözeltileri pamuk üzerine etki eder ve selülozu asitlenmiş selüloz haline dönüştürür. (Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979:79).

Sulandırılmış alkali çözeltilerinin pamuk lifleri ve mamullerin üzerine etkisi yoktur. Hammaddesi pamuk olan tekstiller 20-35 bome yoğunluğundaki alkalilerle soğukta muamele edilirse pamuk liflerinin şiştiği, lümenin daraldığı, lif yüzeyinin düzleştiği gözlemlenmektedir. Bunun sonunda lifin mukavemeti artar, silindir şeklini alır, şeffaflaşır ve rengi parlaklaşır. Endüstride sodyumhidroksitin bu etkisinden faydalanarak pamuk ve pamuklular merserize edilir. Merserizasyon, yalnızca pamuk elyafına özgü bir işlem olup, pamuklu iplik, dokuma ya da örme kumaşlara kalıcı bir parlaklık kazandıran ön terbiye işlemidir (Kaya ve Yazıcıoğlu,1992;Harmancıoğlu ve Yazıcıoğlu, 1979:91). Merserizasyon işlemi, pamuğun dayanımını %30 dolaylarında artırır, esnekliğini ve parlaklığını da artırır (Saçak, 2007: 162).

Oksidan maddeler ağartma işlerinde kullanılır. Sulandırılmış kalsiyum klorür çözeltisi ve javel suyu gibi çözeltiler pamuğun rengini ağartmak için kullanılır. Sodyum sülfürün yoğun çözeltileri pamuğun merserize olmasını sağlar. Buna karşılık formaldehit çözeltisi pamuk ve mamullerinin su geçirmez hale geçmesine neden olur.

Pamuk ve pamuklular madensel tuzlardan ve bunların kaynayan çözeltilerinden doğrudan doğruya etkilenmez. Asitli tuzların etkisi ise ancak



zayıf asitler derecesindedir. Alüminyum, magnezyum ve çinkonun klorürleri ancak 110°C ye kadar ısıtıldıktan sonra etki etmeye başlarlar. Bu işlem boyamada uygulanan mordanlama işlemidir (Kumaş boyamacılığında renkleri sabitleme maddesi olarak kullanılan, boyarmaddelerin solmaz şekilde elyafa bağlanmasını sağlayan ve genellikle değişik renkler elde etmeye yarayan yardımcı maddelere mordan denir) ve dikkatli uygulanması gerekmektedir(Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992: 95).

#### **2.4.1 İşlemeli Peşkir dokumada görülen bozulmalar**

Tarihi tekstil eserler organik kökenli olduklarından dolayı olumsuz çevresel koşullardan zaman içerisinde etkilenebilmektedir. Olumsuz koşulların giderilmesine yönelik çalışmalar yapıp bu eserler, sahip oldukları özelliklerin yapısına göre düzenlenmiş ortamda saklanmalı veya sergilenmelidir (Uzgidim ve Akyol, 2019: 387).

İncelenen Peşkir dokuma örneği üzerinde görülen bozulma türleri; su lekesi, sararma, katlanma izi, tanımlanamayan lekeler, yırtık ve metal şeritlerin sökülmesidir (Şekil 15-22).



**Şekil 15.** Su Lekesi (Sağ orta)



**Şekil 16.** Sararma ve Su Lekesi (Sol üst)



**Şekil 17.** Katlanma İzi ve Tanımlanamayan Lekeler (Sağ orta)



**Şekil 18.** Yırtık (Sağ alt)



**Şekil 19.** Tanımlanamayan Lekeler (Sol alt arka yüz)



**Şekil 20.** Yırtık (Sağ alt)



**Şekil 21.** Metal Şeritlerin Sökülmesi (Sol üst)

Dokumanın mevcut durumu incelendiğinde dokumada bulunan bozulmaların önceki depolama koşullarının iyi olmaması sonucu oluştuğu düşünülebilir. Özellikle su lekesi eserin bulunduğu ortamda ıslanarak mantarlar nedeniyle liflerde şişme sonucu oluşur ve bu durum geri döndürülemez. Eserde su lekeleri belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu durumu iyileştirmek adına lekelerin giderilmesi için ıslak temizlik önerilmektedir. Lekelerin tekrar oluşmaması içinse nem ile temas engellenmeli ve düzenli olarak ortamın nem kontrolü sağlanmalıdır.

Katlama izleri liflerde kırılmalara neden olmaktadır. Eser için ped kullanımı, asitsiz kağıtlarla destek sağlanabilir. Eser eski kat izlerine denk gelmeyecek şekilde sarılarak depolanmalıdır. Eserde görülen yırtıklar için sabitleme çalışmaları önerilebilir. Boyasız tül kumaş üzerine atkı ve çözümler sabitlenebilir. Aksi takdirde yırtıkların büyümesi engellenemez. Çünkü zamanla atkı ve çözgü ipleri birbirinden ayrılmaya devam edecektir. Metal şeritlerde sökölme için ise şerit yönü dikkate alınarak sabitlenmesi gerekmektedir.

Dokumadan lekeleri uzaklaştırmak amacıyla yapılan ıslak temizlik sırasında non-iyonik deterjanların kullanılması metal şerit açısından önem taşımaktadır. Ünalı vd., (2018), Tarihi tekstillerin koruma ve onarımında ıslak temizlemede sabunların kullanımının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Tarihi tekstillerin en az müdahale ile yapısal bütünlüklerinin korunarak temizlenmesi kültürel mirasımızın devamlılığı bakımından önemlidir.

Ünalı vd., (2018), çalışmalarında Türkiye’de geliştirilerek üretilen iki adet yüzey aktif madde referans alınan sabunla karşılaştırılmış ve

karşılaştırma sonucunda çok yakın değerlere ulaşılmıştır. Testler iki farklı şekilde yapılarak sabunların dokuma ve lekeler üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Eserin mevcut durumuna göre ıslak temizleme işlemlerinden suda bekletme testinin leke çıkarmada çok etkili olmadığı görülmüştür. Bunun yerine daha az ve hassas müdahale ile yapılan süngerleme işleminde daha başarılı sonuçlar almışlardır. Özellikle ıslak temizlik işlemleri sırasında karşılaşılan renk kayıpları süngerleme testinde kabul edilebilir renk aralığının çok altında bir sonuç vererek renk kaybı asgari düzeyde olduğu saptanmıştır. Bu da yapılan işlemin renk akmasına ve solmasına sebep olmadığını göstermektedir. Islak temizlik işlemlerinin öngörülemez ve en riskli olduğu kısım olan doku ve lif kaybı tehlikesi de göz önüne alındığında STR V18 ve STARP 7 Dehypon LS54 ile çok yakın sonuçlar vermiş böylece doku ve lif kaybı en aza indirgenmiştir. Sonuç olarak, tarihi tekstillerin ıslak temizliğinde STR V18 ve STARP 7 leke çıkarma, minimum doku ve renk kaybı ile tarihi tekstillerin yıkanmasında etkili olduğu görülmüştür. STR V18 ve STARP 7 gibi non-iyonik yüzey aktif maddelerin tarihi tekstillerin ıslak temizleme işlemlerinde kullanımı uygun görülmektedir.

### 3.SONUÇ

Pamuklu dokumalar, Türkiye'nin hemen hemen her yöresinde üretilmiş, masa örtüsü, sofrası, peştamal, yatak örtüsü, başörtüsü, peşkir gibi örnekleriyle çeşitlilik göstermektedir. Yöreden yörede motif, desen, renk gibi özellikleri çeşitlilik gösteren yöresel dokumalar öncelikle günlük ihtiyaçları karşılama adına üretilen ve zamanla çeşitli nedenlerden dolayı üretimi azalan ve günümüzde de özgün değer haline dönüşen el sanatıdır. Bu el sanatı örneklerinin çoğu sürdürülmeye çalışılmaktadır. Ancak hammadde temininin güç hale gelmesiyle de moda sektöründeki eğilimler gibi sorunlarla karşılaşılması bazılarını yok olma seviyesine getirmiştir. Bu amaçla eski kullanım alanını bulamayan bu değerler farklı amaçlarla kullanılmaya başlanmış, muhafaza edilmiş ve günümüze kadar ulaştırılabilmektedir. Bu durum el sanatları yapımında kullanılan geleneksel bilgiyi ve üretim tekniğinin kültürel miras ögesi olarak gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır. Tekstil örnekleri hammadde kaynaklı, kullanım aşamasından depolanma ve sergileme aşamasına kadar fiziksel, kimyasal ve biyolojik etkenlere maruz kalarak bozulmaya uğramaktadırlar. Bu bozulmalar

mukavemet kaybı, sararma, renk değişimi ve benzeri şekilde çeşitli sonuçlar doğurabilmektedir. Gerekli önlemler alınarak eserin gelecek nesillere aktarımı sağlanmalıdır.

Bu çalışmada Ankara Üniversitesi Yüksek Ziraat Enstitüsü döneminde Türkiye'nin çeşitli yörelerinden elde edilen tarihi pamuklu dokumanın birçok bozulma türüyle karşı karşıya kaldığı belirlenmiştir. Dokumada meydana gelen su lekesi, sararma, tanımlanamayan lekeler, eserlerin koleksiyona girmeden önce dokumaya zarar verecek koşullarda muhafaza edildiğini göstermektedir. Güzel Sanatlar Fakültesi Köylü El Sanatları Koleksiyonu'nun oluşturulması projesiyle koleksiyona dahil olan dokumanın muhafaza edileceği gerekli ortam koşulları sağlanmıştır. Dokumanın korunma durumuna uygun depolama yöntemleri ile seçenekler geliştirilmektedir. Bu seçenekler eserin su ile temasından kaçınarak nem (%40-55) ve sıcaklık (18-22°C) değerleri sabit tutulmaktadır. Yoğun ışığa maruz bırakılmamaktadır. Belirli aralıklarla dokuma havalandırılmaktadır. Eser, işleme kısmında bulunan metal şeritten dolayı aynı elemente sahip olan metal işlemeli dokumalar ile depolanmamaktadır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında etkin koruma kapsamında saptanan bozulmalara yönelik temizlik ve sağlama gibi çalışmaların yürütülmesi planlanmıştır. Koleksiyonun çağın gerekliliklerine uygun bir müzede toplanması ve müzeye ilişkin görsel ve yazılı belgelerin çevrimiçi ortamda izleyicilerle buluşması hedeflenmektedir.

## **KAYNAKLAR**

- Anonim (1996). Tekstil- Dokunmuş Kumaşlar\_yapı Analiz Metotları- Kısım 2-Birim Uzunluktaki İplik Sayısının Tayini TS 250 EN 1049-2. Türk Standartları Enstitüsü [Determination of theNumber of threadsperunitlength]
- Anonim (1998). Tekstil-Kumaşlar-Genişlik ve Uzunluk Tayini. TS/EN1773. Türk Standartları Enstitüsü. [Textiles-fabrics- WidthandLengthDetermination]
- Adanır Özkavruk, E. (2015). Tekstil Lifleri Özellikleri ve Kullanım Alanları. Mungan Kavram Yayınevi.
- Akpınarlı, H. F. ve Üner, İ. ( 2019). "Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 34, Denizli, s.133-145.
- Akyol, A. A., Uzdigim, G. (2017). Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Örtülerde Belgeleme Çalışmaları ve Boyarmadde Analizleri. Sanat ve Tasarım Dergisi(20), 287-299.

## ***Yüksek Ziraat Enstitüsü Dönemine Ait Pamuklu Dokumanın Fiziksel Özellikleri ve Bozulmalarının Tespiti***

---

- Babaoğlu, M., Şener, A., Öztop, H. (2010). Tekstil Lifleri Temel Özellikler, Kullanım ve Bakım. ÖzBaran ofset., Ankara.
- Harmancıoğlu, M., Yazıcıoğlu, G. (1979). Bitkisel Lifler (Ders Kitabı). İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil Fakültesi Yayınları.
- İnalçık, H. (2008). Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kahveci, M. (tarih yok). Peştemal Dokumacılığı. Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi(12).
- Kaya, F., Yazıcıoğlu, Y. (1992). Lif Teknolojisi. Ankara.
- Köklü, H. (2004). İç Anadolu Bölgesindeki El İşlemeli Peşkirler. Ankara Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Özkavruk Adanır, E. (2015). Tekstil Lifleri. Özellikleri ve Kullanım Alanları. Mungan Kavram Yayınevi. ,İzmir.
- Özüdoğru, Ş. (1996). Silifke ve Sivrihisar Yörüklerinde Kilim, Peşkir ve Kuşak Örnekleri. Anadolu Üniversitesi Arşivi.
- Saçak, M. (2007). Lif ve Elyaf Kimyası. Baran ofset, Ankara.
- Uygur, A. (2000). Müzelerde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerinin Korunmasını Etkileyen Koşullar ve Alınabilecek Önlemler. I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu, s. 65-73. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yanar, A., Karadeniz, C., Şay, S., & Saraç, E. (2018). Yüksek Ziraat Enstitüsüne İlişkin Etnografik Eser Koleksiyonunun Oluşturulması ve Sergilenmesi. Ankara Araştırmaları Dergisi. 6(1), s.57-76.
- TDK. (2020). Türk Dil Kurumu, Peşkirtanımı, <https://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 13.08.2020
- Sökmen, S, Coşkun Çelik, B. (2018). Bitlis Etnografya Müzesinde Bulunan Peşkirler Üzerine Bir Araştırma. Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (4) , 511-517.
- Werner U, Selwyn LS, Stone T, McKinnon WR, MacKay A, Grant T (2012) The removal of metal soaps from brassbeads on a leatherbelt. Journal of Studies in Conservation 57(1):3–20.
- Ristic, S., et al. (2014) Laser Cleaning of Textile Artifacts with Metal Threads: Process Parameter Optimization. Scientific Technical Review, 64, 45-52.
- Karavar, G., Akbulut, H. (2018.) İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Ve Bölge Laboratuvarı Örneğinde Geleneksel Tekstillerin Koruma ve Saklama Uygulamaları. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:6, Sayı: 66, s. 214-229
- Ünalı, V., Soysaldı, A., Ören, S. (2018). Tarihi Tekstillerin Islak Temizleme İşlemleri İçin Geliştirilen İki Sabunun DehyponLs 54 İle Performanslarının Karşılaştırılması. Turkish Studies Social Science Dergisi. Sayı13/26, s. 1187-1202.
- Tozun, H. (2017). Özel Bir Koleksiyona Ait Metal İşlemeli Örtülerde Oluşan Bozulmaların Tespiti Ve Belgelenmesi. Sanat ve Tasarım Dergisi, s.271-285.
- Uğurlu, A. (1985). Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı. İlgı Dergisi, 43, s.11-17.

- Uğurlu, S.S. (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, FSMVÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Uzgidim, G, Akyol, A. (2019). Prof. Ülker Muncuk Müzesi Arşivinde Bulunan Bozulmaya Uğramış Peştemallerin Korunmasına Yönelik İncelemeler. Akdeniz Sanat Dergisi,13,s.381-388.
- Torgan ,E ,Karadağ, R. (2015). Tahribatsız ve Mikro Analiz Yöntemleri İle Arkeolojik Eserlerin Karakterizasyonu. 31. Kazı Çalışmaları Sempozyumu, Erzurum.s;119-130.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 16.10.2020

Kabul / Accepted: 15.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## YAZMA SANDIKLARI

Gülten KURT\*

### Öz

*Geçmişten günümüze farklı medeniyetlerle harmanlanan Anadolu, oldukça zengin bir kültür birikimine sahiptir. Bu birikimin kuşaktan kuşağa aktarılması, yaşatılması ve devamlılığın sağlanması ise gelenek göreneğe bağlı olarak toplumun ihtiyacı olan kendi ürünlerini üretmesiyle birlikte kullanması ve sürdürülmesine bağlıdır. Çok uzun bir geçmişe bağlı olan el sanatlarımız kullanılan malzeme, yapım tekniğinde uygulanan incelik, kullanım alanı çeşitliliği ve motif özellikleriyle ile sanat değeri oldukça yüksek etnografya eserlerimiz arasında yer almaktadır. Yaşadığı coğrafyaya bitki örtüsüne ve iklim şartlarına göre el sanatları ürünleri çeşitlilik gösterirler. Kullanım amacına ve geleneğe yönelik olarak Türk insanı zekâsını, zevkini, inceliğini ve iç dünyasının zenginliğini büyük bir özenle meydana getirdiği bu ürünlerine yansıtmaktadır.*

*Bu ürünlerin meydana getirilmesinde çeyiz geleneğine bağlı olarak yapılan el sanatları ürünleri kültürümüzü yansıtan önemli bir bölümü oluşturmaktadır. Türklerde çeyiz geleneği Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır, kız çocuğunun doğumuyla başlayan bu hazırlık sürecinde çeyiz sandığına farklı tür ve kullanım alanına sahip, danteller, oyalı örtüler, işlemler, peşkirler, uçkurlar, çoraplar, dolap örtüleri, yatak takımları gibi ihtiyaçları zaman içerisinde yapılarak sandıkta yer alır. Gelin kızın baba evinden oğlan evine götüreceği tüm maddi ve manevi varlığı bu sandığın içerisinde yer alır. Çeyiz sandığıyla birlikte kız çeyizinin en önemli ve gösterişli parçalarından birini oyalı yazmaları ve tülbentleri oluşturmaktadır. Özenle hediye olarak kullanılmak üzere hazırlanan bu oyalı yazma ve tülbentler bohçalarda veya özel olarak yapılan yazma sandıklarında muhafaza edilmektedir. Bu çalışmayla Anadolu'da birçok bölgede yapılan oyaların saklanması ve muhafazasına yönelik tespit edilen yazma sandıklarının geleneğimize yansıttığı yeri ve önemi anlatılmaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** El sanatları, çeyiz, oya, yazma sandıkları

\* Doç. Dr. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü BOLU  
kgulden@gmail.com ORCID ID:0000-0002-8998-0281



---

## YAZMA CHESTS

### **Abstract**

*With its blend of different civilizations from the past to the current time, Anatolia has a quite rich cultural accumulation. Carrying this accumulation to the future generations, keeping alive and maintaining it depends on customs and traditions with the use and maintenance of it by producing the own products which the community needs. Our handicraft arts having a long past take place among ethnographic works with a high artistic value with their features of materials, the elegance applied in the production technique, variety in the field of use and motive characteristics. Handicraft arts vary depending on the plantation of the geography inhabited and climatic conditions. As for the purpose of use and tradition, Turkish people reflect their intelligence, taste, delicacy and the internal richness on the products they produced with a great care.*

*In the production of these works, handicraft arts that are made based on the tradition of trousseau comprise a significant part reflecting our culture. Trousseau tradition in Turks goes back to the Central Asia. In the this preparation process which starts with the birth of the daughter, her needs such as laces, clothes with laces, embroidery, towels, embroidered belts, socks, clothes for cupboards, bedclothes which have different types and fields of use are placed in the trousseau chest in time. All the tangible and intangible assets which the bride would from her own father's house to her husband's house are in this chest. With this chest of trousseau, one of the important and elaborate parts is the laced yazmas and muslins. These yazmas and muslins that are prepared in a great care as a gift or an object to be used daily are kept in bundles and in the chests that are made particularly for yazma products. With the current study, it is aimed to tell the place and importance of yazma chests that were determined in many regions used to keep and protect the laces in our tradition.*

**Keywords:** *Handicraftarts, trousseau, oya, yazmachest*

## Giriş

Geçmişten günümüze farklı medeniyetlerle harmanlanan Anadolu, oldukça zengin bir kültür birikimine sahiptir. Bu birikimin kuşaktan kuşağa aktarılması, yaşatılması ve devamlılığın sağlanması ise gelenek göreneğe bağlı olarak toplumun kendi içinde üretmesi, kullanması ve sürdürmesine bağlıdır. Her dönem kendi içerisinde kendi kültürünü oluştururken, geleneğe bağlı uygulamalar ise toplum içerisinde uzun süre kendine uygulama alanı yaratmaktadır. Hayatımızın üç evresini yansıtan doğum, evlilik ve ölüm gibi kültürel değerlerimizin her biri yörelere ve inançlara göre ayrıntılarla birlikte, farklı hazırlıklar, uygulamalar ve içeriklere sahiptir. Bunun içerisinde gençlerin birlikteliğini kapsayan evlilik olgusu ve bu süreç içerisinde yer alan söz, nişan, düğün adı altındaki farklı uygulamalar ailelerin maddi manevi birçok farklı yönde karşılıklı anlaşma ve sözlerle katılımını gerektirmektedir. Bunlar arasında yer alan çeyiz geleneği evlenen çiftlerin ihtiyacını karşılamak, uzun süre kullanım ve hatıra değeri taşıması dolayısı ile birlik ve beraberlik ruhunu, dayanışmayı arttırmak (Akpınarlı ve Durgut, 2004: 24) geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla yönelik olarak önem taşımaktadır. Türk kültürünü tanıtmak, yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmak görevini üstlenen göreneklerimiz arasında yer alan Türklerde çeyiz geleneği Orta Asya'dan günümüze kadar uzanmaktadır.



Fotoğraf: 1-2-3 eyiz serme geleneği ve oyalar

Kültürümüz içerisinde Türk El Sanatlarının zenginliği ve bu ürünlerin yapımıyla birlikte kullanımına bağlı geleneksel uygulamalar dikkat çekmektedir. Bu uygulamalar arasında çeyiz geleneğine bağlı olarak yapılan el sanatları çeşitliliği önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Çok uzun bir geçmişe bağlı olan el sanatları kullanılan malzeme, yapım tekniğinde uygulanan incelik, kullanım alanı çeşitliliği ve motif özellikleriyle ile sanat değerisi oldukça yüksek etnografya eserlerimiz arasında yer almaktadır. Yaşadığımız coğrafyanın bitki örtüsüne ve iklim Şartlarına göre el sanatları ürünleri çeşitlilik göstermektedir. Kullanım amacına ve geleneğe yönelik olarak Türk insanı, zekâsını, zevkini, inceliğini ve i dünyasının zenginliğini büyük bir özenle meydana getirdiği bu ürünlere yansıtılmaktadır. Çeyiz hazırlama kültüründe oya teknikleriyle ilgili yapılan alan araştırmasında Anadolu'nun bazı yörelerinde, Konya, Seydişehir, Bolu, Antalya, Burdur, Adana, Mersin, Kahramanmaraş illerinde oyaların saklanması yazma sandıklarının çeyiz sandığı kadar önemli olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmayla kaynak kişilerden edinilen bilgilerle birlikte yazma ve çeyiz sandıklarının kültürümüzdeki yeri ve önemi örneklerle birlikte değerlendirilerek ele alınmıştır. Geçmişten günümüze kız çocuğunun doğumuyla başlayan çeyiz hazırlama sürecinde farklı tür ve kullanım alanına

sahip, danteller, oyali örtüler, işlemeler, çoraplar, peşkirler, uçkurlar, dolap örtüleri, yatak takımları, dokumalar gibi ihtiyaçları zaman içerisinde yapılarak çeyiz sandıklarında ve yazma sandıklarında yerlerini almaktadır.

### **Çeyiz Geleneğinde Sandığın Yeri ve Önemi**

Kalın (Kalın) (Divan-ı Lügat-it Türk), Saçı (Orhun Anıtları), ÇeyizSerme, Çeyiz Asma, Çeyizlenmek, Çeyiz Düzmek, Çeyiz Yazma, Sergi, Sergilik, Sep, Sepiadlarıyla da bilinen çeyiz serme geleneğinde “çeyiz, gelin için yalnız anne baba değil, tüm akraba ve komşular tarafından, imece usulüyle hazırlanan her türlü özel eşya ve ev eşyasıdır.” Genç kızın yeni kuracağı eve, baba evinden götürdüğü gururu, el emeği, göz nurunun en önemli senedir (Onuk ve Akpınarlı, 2001:128).

Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Anadolu’da çeyiz geleneği yörelere göre değişmekle birlikte esasta büyük farklılık göstermemiştir. Selçuklular ’da çeyiz eşyası içinde el işlemleri, özellikle nakış, dantel gibi şeyler başta gelirken, mutfak eşyası olarak bakır kap kakac çok yer almaktadır. Her gelinin şahsi eşyasını sakladığı bir çeyiz sandığı vardır (URL1). Anadolu’nun birçok yöresinde yer alan “çeyiz yazma” “çeyiz serme”, “çeyiz asma” gibi adlarla anılan geleneğe bağlı olarak düğünden bir hafta önceseyirlik çeyiz eşyasının sergilenmesi âdeti geçmişten günümüze hala uygulanmaktadır. O dönemde çeyizlik eşyaların içinde yer alan çeyizlik halının bir yerinde dokuyanın bir tutam saçının, birkaç nazar boncuğunun veya değerli bir elbiseden kesilmiş bir parça kumaşın bulunması âdetinin nazara karşı bir önlem olduğu düşünülmektedir.

Türklerde çeyizin tamamına “kalın” çeyizin götürülme âdetine de “kalın götürme” denilmektedir (URL1). Bu geleneğin Orta Asya’ya kadar uzanmasıyla, sandığın ilk çağlardan beri kullanıldığı ve dış yüzeyinin de süslendiği bilinmektedir. Gelin kızın baba evinden kendi evine ve oğlan evine götüreceği tüm maddi ve manevi varlığı bu ahşap sandığın içerisinde yer almaktadır. Bazı yörelerde gelinin çeyizi sandıklara yerleştirildikten sonra çeyiz götürme esnasında gelinin varsa erkek veya kız kardeşi sandığın üzerine oturarak yanına bırakılan tepsiye erkek tarafından gelenlerden bahşiş almadan sandığı teslim etmediği bilinmektedir.



Fotoğraf: 4-5 Eski eyiz sandığı rnekleri(Bolu Eskipazar)

Sandık: içerisine çeşitli eşyaların yerleştirildiği, genellikle ahşaptan yapılan, kapaklı büyük kutu veya mahfaza. Sandığın ilkçağlardan beri kullanıldığı, dış yüzeyinin süslendiği bilinmektedir (nder, 1995: 170). Geçmişten günümüze sürüp gelen maddi kültür ürünleri arasında yer alan ahşap işçiliğiyle yapılan ürünlerin el sanatlarımız içerisinde önemli bir yeri vardır (Akpınarlı ve Baykasoğlu, 2013: 10). Açmak sözcüğü ile yükselen anlamına gelen ahşap ve oyma sanatı tarihi kaynaklara göre ilk çağlara kadar uzanmaktadır. Türk Ahşap Sanatı, Osmanlı Döneminde el sanatları arasında önemli dallardan biri olan ağaç işlerinde; ahlat, ardı, armut, ceviz, am, fındık, katran, kestane, köknar, meşe, sedir, şimşir vb (Türk El Sanatlar, 1993 :200) ağaç türleri kullanılarak özellikle oyma ve kakma tekniği ile büyük sanat değeri taşıyan eserler ortaya koymuşlardır (Barışta, 2005: 94).



Fotoğraf: 6-7 Günümüz eyiz sandıklarından rnekler

Bölgelerin bitki örtüsüne bağlı olarak ham maddenin zenginliği kolay elde edilmesi ile birlikte kolay işlenebilmesi, doğal görüntüsüyle sıcaklık hissi uyandırması bakımından ahşap malzemenin kullanıldığı sandıkların, düz yüzeyli olanlarıyla birlikte ahşap oymalı veya renkli madeni levhalar, çivi başları, aynalar gibi farklı malzemelerle yüzeylerinin süslendiği eski örnekler görülmektedir. Özellikle saray ve konak sandıkları sedef, fildişi kakmalı, altın, gümüş işlemeli üzeri sırmalı kumaşlarla, derilerle kaplı örnekleri bulunmaktadır (Önder, 1995: 170). Anadolu’da evliliği çağrıştıran her türlü uygulama temelde çoğalma ve bereketi simgelemektedir. Kadının simgesi ana tanrıça Kibele, onun ağacı ise sedir ağacıdır. Ağaç soyun devamlılığını sembolize etmektedir(Erbek,2002:80). Dolayısıyla Anadolu’da en güzel sandıkların ceviz, servi, gürgen gibi sert ve sağlam ağaçlardan yapıldığı bilinmektedir (Önder, 1995: 170).

“Kız beşikte çeyiz sandıkta” Atasözü Türk Kültüründe kız çocuklarıyla birlikte çeyiz ve sandık bütünlüğüne gösterilen hassasiyete ve kız çocuğunun doğumuyla birlikte evin bereketleneceği, evlilik çağına kadar çeyizinin sandıkta hazır edileceği vurgusu yapılmaktadır. Evlilik yaşına kadar kendisi, annesi ve tanıdıkları tarafından büyük bir özenle hazırlanan çeyiz eşyaları gelecekte kuracağı yuvanın güzelliğini, beklentilerini ve umudunu yansıtmaktadır. Öyleki sandığına koyacağı çeyizlerini hazırlarken yaptığı dokuma, çorap ve işleme gibi yapılan ürünlerin üzerine geneldeevlilik ve çocuk isteğini simgeleyen fakat bazı yörelerde tabut ve ölüm temalarını da taşıyabilen (Erbek, 2002: 80)“sandık” isimli motifler diğer motiflerle birlikte yer almaktadır. Dolayısıyla geleneksel olarak her genç kızın doğumuyla birlikte veya evlilik öncesi alınan sandıklar hayatının her evresinde önemli bir değer olarak yer almaktadır.

Sandıklar yapıldıkları eşyayı korumak, muhafaza etmek ve saklamak amacıyla yapıldığı için, evrak sandıkları, para sandıkları, yardım sandıkları, mücevher sandıkları, çeyiz sandıkları, yazma sandıkları, gibi saklanmak üzere içine konulan eşyanın ismiyle anılmaktadır. Kaynaklarda 1675’te IV. Mehmet’in kızı Hatice Sultan’ın çeyizinde yedi katıra yüklenmiş şeker sandıklarının yer aldığı belirtilmektedir(URL1). Sandıklar sadece çeyiz eşyalarını değil aynı zamanda genç kızın ve kadının kendine ait özel eşyalarının da özenle muhafaza edildiği kapalı bir kutudur. Kendine ait gizli mektuplarının kokulu mendillerinin oyalı yazmalarının özenle yerleştirildiği ve sahibi tarafından kilitlenerek özenle korunduğu özel mülkiyetidir.

Gelin olacak kızın özenle hazırladığı çeyizlerini ve özel eşyalarını muhafaza amacıyla saklarken, kadının evlilik hayatı boyunca çocuklarıyla taçlandığı, evliliği süresince geçmişe ait tüm yaşanmışlıklarını da bu sandıklarda özenle saklamaya devam ettiği bilinmektedir. Sandık kutsaldır, bir zamanlar bütün saflığı doğal güzelliğiyle gençliğini ve yeni gelinliğinde bohçalar içerisinde hamam tasından havlusuna, yatak takımlarından oda takımlarına kadar itina ile çeyizlerini, kendine ait özel eşyalarıyla birlikte hatıralarını saklarken, yaşlılığında ise bunların yerini, kefen bezi, sabun, yazma, çörek otu gibi ölüme hazırlık anlamında kullanılan eşyalar almaktadır.

### Oyalar ve Yazma Sandıkları

Çiçek çiçek umuda ve güzelliğe yansıyan çeyizlerle birlikte oyalar ise çeyiz geleneğimizin önemli parçaları arasında yer almaktadır. Kadınlarımızın tamamen kendi zevki ve becerisiyle ürettiği bu oyalar sadece inancına bağlı olarak fiziksel ihtiyacını karşılamakla kalmamış, inceliği ve zarafetiyle kadınlarımızın konuşamadığı dönemlerinde duygu ve düşüncelerini yansıtan sözsüz bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Günümüzde Motifleri ve renkleriyle birbirinden güzel oya örnekleri sanat değeri taşıyan özellikleriyle müzelerimizin önemli etnografya eserleri arasındayyerlerini almışlardır.



Fotoğraf: 8-9 İğne oyası ve boncuk oyası örnekleri

Birbirinden çok farklı malzeme ve teknikle üretilen oyarımız kadınlarımızın süsleme ve süslenme geleneğine bağlı olarak hemen hemen her bölgede farklı isim ve örneklerle yapılmış ve çeyizin bir parçası olarak yapılmaya devam etmektedir. Bazen yazmasının ucunda, bazen elbisesinin

kol kenarında, bazen sevdiğine işlediği ipek mendilin ucunda, bazen bir kesenin ağız kenarını süslemede kullanılmıştır. Geçmişte çok çeşitli alanlarda kullanılan ipek ipliklerle yapılan oya örnekleri ne yazık ki günümüzde eski inceliğinde yapılmamaktadır. Yapıldıkları araca, gerece ve kullanım amacına göre farklılıklar gösteren oyalar günümüzde çoğunlukla, yazma kenarlarında, yatak takımlarında, perdelerde, masa örtülerinde, kıyafet süslemelerinde görülmektedir. Kız çeyizleri için örtünme ve hediye amaçlı yapılan, iğne oyaları, tığ oyaları, mekik oyaları, firkete oyaları, boncuk oyaları model ve isim yönünden bölgelerimize göre farklılık göstermekte ve ailelerin maddi gücü ve sosyal statüsüne bağlı olarak çeyiz içerisindeki miktarı değişmektedir.

Özenle yapılan bu oyalı yazma ve tülbentler muhafaza şekilleriyle çeyiz kültürümüzün uygulamaları arasında farklılık göstermektedir. Yörelerimizde oyalının cinsine, kullanım amacına, ailenin imkânlarına bağlı olarak tülbent, yazma ve namaz örtülerinin muhafaza edilme şekilleri de değişmektedir. Farklı yörelerimizde oyalı yazma, şeş, yemeni tülbent gibi başörtüler beyaz işlemeli bohçalar içerisinde, çeyiz sandıklarında, dolaplarda, karton kutuların içerisinde korunurken, bazı yörelerde ise özel olarak yapılan “ oya camekânı, yazma sandığı, yemeni sandığı, oya sandığı” gibi isimlerle anılan özel “yazma sandıklarında” muhafaza edilmektedir.



Fotoğraf: 10-11 Oya camekânı (Seydişehir)(Kurt,2001:42) Yazma sandığı (Adana)



Tamamen oymalı ahşap, yarı oymalı desenli ahşap ve cam, metal ve cam karışımı veya tamamen cam gibi farklı malzemelerin ayrı ayrı veya birlikte kullanıldığı bu yazma sandıkları ve muhafaza ettikleri oyalara maddi ve manevi değeriyle birlikte çeyiz sandığı kadar önemli bir yere sahiptir. İç Anadolu ve Akdeniz Bölgelerinde yapılan bazı saha çalışmalarında tespit edilen birbirinden farklı malzeme ile yapılmış yazma sandıklarının hala içlerinde rengârenk iğne oyalara, boncuklu tülbent oyalara birlikte, birçok ailenin evinin bir köşesinde muhafaza edildiği görülmektedir. Özellikle yeni evli gelinlerin evinin en görünür köşelerinde veya yatak odalarında yazma sandıkları özel olarak sergilenmektedir. Camın arkasından yansıyan rengârenk oyalara sizi güzelliğiyle cezbederken camlı kapağı açarak inceleme şansınız bulunmamaktadır. Kapak üzerinde yer alan kilit sistemiyle birçoğunun kilitli olduğu görülmektedir. Sahibinin açıp kapattığı yazma sandıklarının kapakları açıldığı anda kendine has ahşap kokusu veya sabun kokusunun etrafı sarıvermesi dikkat çekmektedir.



Fotoğraf:12-13-14 Yazma sandığı (Mersin) Yazma Sandığı (Burdur)  
(Kurt,2011:73)

Günümüzde genellikle ceviz ağacından yapılan örnekleri çoğunlukta olup eski sandıklar arasında dış yüzeyi formika kaplama ahşap örnekler de tespit edilmiştir. Genellikle dikdörtgen şeklinde ve sekizköşeli tamamı ahşap örnekler, üç kenarlı olan örnekler ile dörtkenarlı camlı ve ahşap yazma sandıkları örnekleri tespit edilmiştir. Yazma sandıklarının boyutları birbiriyle hemen hemen aynı ölçülerde olup ortalama uzunlukları: 50 cm, en: 30 cm ve derinlik: 35 cm arasında veya uzunluk:44 cm, en:29 cm, derinlik: 25 cm gibi az bir farkla benzer boyutlar tespit edilmiştir.

Sandıklar genellikle doğal ahşap malzemeden ve cevizden yapılmakta olup müşterinin isteğine bağlı olarak daha gösterişli olması düşüncesiyle sandığın iç kısmı kırmızı saten kumaşla dakaplanmaktadır. Sandık üreticilerinden edinilen bilgiye göre doğal ahşap görünümünde sandıklar daha çok tercih edilirken eskitme tarzda vernikli veya varaklı sandık örneklerinin de günümüzde talep edildiği belirtilmiştir. Tamamı ahşap olan yazma sandıklarının yüzeyinde dallardan oluşan simetrik bitkisel bezemeli kompozisyonları görmek mümkündür. Yüzeyi camlı olan ahşap çerçeveli sandıkların ise üzeri çok detaylı kabartma oyma desenlerinin yapımına elverişli değildir. Tamamı veya bir kısmı ahşap ve cam olan bu örnekler alternatif dış yüzeyi ahşap çerçeveli olup cam yüzeyli kısımlarının eski kilim desenleriyle kaplandığı yeni örneklerinde yavaş yavaş bu örnekler arasında satışa sunulmaktadır.



Fotoğraf: 15-16 Yazma sandıkları ve şerit oylar( Tarsus, Adana)

Evlilik ncesi farklı tekniklerle yapılan oyalı yazma ve tlbentlerin her biri belirli bir düzen içerisinde sandığın genel şekline göre yerleştirilmektedir. Şerit şeklinde örülerek sonradan dikilmek üzere muhafaza edilen kartona sarılı oyalara da bir kısmı bu sandıklarda muhafaza edilmektedir. Çeyiz için hazırlanan hediye, gelinlik, günlük kullanım diye yapılan renk renk çeşit çeşit oyalı yazmalar ve tlbentlerle doldurulan oya ve yazma sandıkları büyük çeyiz sandığıyla birlikte yan yana veya büyük sandığın üstünde yerini alır. Yapılan oyalı örtülerin sandık içerisinde üst üste aynı hizada belirli bir düzen içerisinde muntazam görünmesi için bazı işlemlerin itinayla yapılması gerekmektedir. İğne oyalara genellekle yazma kenarlarına yapılması, şerit şeklindeki boncuklu tığ mekik ve firkete oyalara ise düğün hazırlığı zamanı gelince beyaz tlbentlere dikilmesi gerekmektedir. Kız tarafının yakınlarıyla birlikte bir araya gelerek çeyiz hazırlığı sürecinde yazmalar ve tülbentler için sandığa yerleştirilmeden önce işlemler düzenlemeler yapılmaktadır.



Fotoğraf: 17-18-19 gen katlanan tlbentlerin sandığa yerleştirilme düzeni

Her bir oyalı yazma veya tülbent dörde veya oyalının iki yan kenarlarında yer alacak şekilde önce dörde sonrada üçgen şeklinde katlanarak açılmayacak şekilde tek tek kenarlarından itinayla teyellenir. Düğüne kadar açılmamak üzere bu şekilde hazırlanan oyalı tülbent ve yazmalar yine belirli bir düzen içerisinde sandığa özenle tek tek yerleştirilir. Yazma sandığının geometrik şekline ve oyalının camlı ön yüzey vitrininde görünecek şekillerde yazmalar ve tülbentler üçgen şeklinde köşelere sırayla V şeklinde veya kare olarak dikdörtgen sandığın camlı yüzeyinden yineoyalı görülecek şekilde üst üste yerleştirilir (Kurt, 2011: 76). Bin bir emek ve özenle yapılan oyalı yazmalar ve tülbentler bu şekilde yazma sandıklarında yerlerini alarak düğün günü çeyiz serme geleneğiyle birlikte görücüye çıkmaya hazırdırlar. En az büyük çeyiz sandığı kadar önemli olan ve düğün öncesi çeyiz götürmede yaşanan sandığın üzerine oturarak alınan bahşiş geleneği oya sandığı içinde geçerlidir. Çeyiz gönderilirken veya oğlan evi gelin almaya geldiğinde yazma sandığı gelin kızın erkek ve kız kardeşi tarafından saklanır veya gelinin bir yakını tarafından gelin arabasına kadar götürülerek bahşiş karşılığında damat tarafına teslim edilmektedir (Kurt, 2011: 73). Bu uygulamaların ve sandık kullanımının özellikle güney illerimizde daha yoğun olduğu tespit edilmiştir. İç Anadolu illerimizde yavaş yavaş sandık geleneğinin azaldığı yönünde tespitler yapılırken günümüzde genellikle koleksiyon olarak toparlanan oyalı yazmaların ise kapalı ahşap yazma sandıkları yerine metal camlı aksesuarlar içerisinde hem muhafaza edildiği hem de dekor olarak kullanıldığı örnekler bulunmaktadır.



Fotoğraf:20-21 Gelin alma esnasında bahşiş alınacak sandık ve yazma sandığı

## Sonuç

Orta Asya'dan günümüze Türk kültürü içerisinde yer alan çeyiz hazırlama ve çeyiz serme geleneği birçok yörelerimizde bazı farklı uygulamalarla birlikte özellikle küçük şehir ve köylerimizde devam etmektedir. Genel olarak kız evi tarafından hazırlanan sandık çeyizleri ayrı bir önemle birlikte uygulamayı gerektirmektedir. Kız ailesinin ekonomik durumuna göre çeyiz eşyaları farklılık gösterse de özellikle çeyiz sandıkları her genç kızın evlilik hazırlığında iken alınan ilk eşyalardan biri arasında yer almaktadır. Kız çocuklarının doğumundan itibaren özenle yapılan çeyizleri çocukluğundan başlayarak ölümüne kadar bu sandıklarda özenle muhafaza edilmektedir.



Fotoğraf:22-23-24 Ahşap oyma tekniği ile yapılmış sandıklar  
(Kahramanmaraş)

Bazı yörelerimizde büyük çeyiz sandığı kadar önemli bir yere sahip yazma sandıkları küçük olmakla birlikte taşıdıkları maddi ve manevi değere sahip oyalı yazma ve tülbentlerin muhafazasında kullanılmaktadır. Yapılan alan araştırmasında birkaç bölgede farklı tarz ve malzemelerden yapılmış yazma ve oya sandığı adıyla kullanılan sandıklar karşımıza çıkmıştır. Her biri buldukları mekânların bir yerinde işlevlerine devam etmektedir. Tamamı ahşap veya camlı yüzeylerin arkasında yer alan büyük bir emekle işlenmiş

birbirinden kıymetli oyalı yazma ve tülbentler rengârenk umutların işlendiği her biri el emeği göz nuru dediğimiz çeyizlerin bir parçasını oluşturmaktadır. Yazma sandıkları içerisinde yer alan oyalar belli bir işlem sonrasında bu sandıkta yerlerini alabilmişlerdir. El değmemiş kadar temiz ve düzen içerisinde yapılan bu oyalı yazmaların sandık içerisinde muhafaza edilmeleri de aynı düzeyde titizlik gerektirmektedir.

Ahşap ürünlerin yapımının bir meslek haline dönüştüğü bazı bölgelerimizde ahşap çeyiz sandıklarının yanı sıra farklı şekillerde ahşap oyma desenli yazma sandıklarının yapımı ve kullanımı önemli bir yere sahiptir. Belli bir işlemten geçirildikten sonra ahşap oyma sanatıyla yapılan yazma sandıkları ustanın marifeti ve kendi sanat anlayışı içerisinde şekillenerek işlevsel bir eşya olarak alıcıya sunulmaktadır. Genellikle ceviz ağacının tercih edildiği yazma sandıklarının dört yüzeyinin camlı olması ve oyalarda buradan görünmesi özellik olarak aranmaktadır.

Bu yüzden yazma sandığı “camekân” adı ile de anılmaktadır. Tamamı ahşap bitkisel ve geometrik bezemeli veya yarı ahşap ve camlı, formika ve camlı, metal ve cam malzemenin birlikte kullanıldığı farklı örnekleri bulunmaktadır. Ahşap yüzeyleri, sade, eskitme tarzı verniklenerek, varaklı, lake tarzı boyanmış şekillerde dikdörtgen ve köşeli örnekleri müşterinin beğenisine sunulmaktadır. Ayrıca günümüz yeni örnekleri arasında yine yüzeyleri ahşap çerçeveli ve cam yüzeyleri yerine eski kilim desenleriyle kaplanmış örneklerine rastlamak mümkündür. Yapılan malzemeye ve işçiliğine göre çeşitlilik gösteren yazma sandıkları, kişilerin beğenilerinin yanı sıra yapılan oyalarda miktarına göre de tercih edilmektedir.



Fotoğraf: 25-26-27 Ahşap yazma sandığı ve metal oya camekânı

Ahşap sanatının küçük ve nadide parçaları arasında üretilen yazma sandıkları kullanım alanı ve çeyiz kültürümüzün bir parçası olması sebebiyle oluşturan bu uygulamalar kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Günümüz teknolojisinin gelişimine ve ürün çeşitliliği ile birlikte farklı beğenilerin ve moda akımlarının kurbanı olan oya yapımı ve yazma sandıklarının zaman içerisinde yok olmadan bu çalışma ve örneklerin etnografya açısından belgelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Günden güne gelişen ve değişen teknoloji ve endüstrideki yeniliklerin, yeni yaşam tarzıyla birlikte ihtiyaçların ve alışkanlıkların değişerek eski ile yeni arasındaki bağların yavaş yavaş uzaklaşarak yok olması yönünde zemin hazırladığı görülmektedir. Eskinin kıymetini bilmediğimiz ölçüde yenin hiçbir değeri de olmayacaktır. Bu değer ve olgularımız ise bir milletin birlik ve beraberliğini oluşturan örf ve adetlerinin önemini kavranmasında etken bir rol oynamaktadır. Gelenek ve göreneğimize bağlı olarak oylarımızın yapımı ve kullanımını devam ettiği sürece yazma sandıklarına olan ihtiyacımız da devam edecektir. Maddi kültürümüzün bir parçasını oluşturan bu ürünlerimiz kültürel kimliğimizi yansıtan ve bizi biz yapan değerlerimizi oluşturmaktadır.

## KAYNAKLAR

- AKPINARLI, H.F. ve DURGUTDÜZÇAY, N. (2004).Edirne Tatarlar Köyü Çeyiz Geleneği. *Motif Dergisi*. Yıl:10.Sayı:38 İstanbul: Pınarbaşı Matbaacılık ve Rek.Hiz.San. ve Tiç.Ltd.Şti.
- AKPINARLI, H.F. ve KURT, G. vd. (2013). *Kahramanmaraş El Sanatları*.Cilt: II. Ankara: Hangar Marka İletişim Reklam Hizmetleri Yayıncılık. Ltd.Şti.
- BARIŞTA H.Ö. ( 2005). *Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi. Ankara: Kozan Ofset ve Matbaacılık Sanç ve Tic. Ltd. Şti..
- ERBEK M. (2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Dumat Ofset LTD. Ankara
- ERDENTUĞ, N. (1977). *Sosyal Adet ve Gelenekler*. Kültür Bakanlığı Yayınları:254, Halk Kitapları:4
- KURT, G. (2011). *Akdeniz Bölgesi Boncuk Oyalarından Yapılan Ürünlerin İncelenmesi*. Yayımlanmamış
- Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi. Üniversitesi,Eğitim Bilimler Enstitüsü.
- KURT, G. ( 2001). *Konya İli Seydişehir İlçesinde Yapılmakta Olan Boncuk Oyaları Üzerine Bir Araştırma*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi. Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖNDER M. (1995). *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*. Ankara.İş Bankası Kültür Yayınları,
- TÜRK EL SANATLARI. (1993). Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü. Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi

### Elektronik kaynaklar

\*URL-1 : <https://islamansiklopedisi.org.tr/ceyiz>Erişim tarihi 18.09.2020

### Sözlü Kaynaklar:

- KK-1 Züleyha Kahveci Kahramanmaraş 21-27 Haziran 20013
- KK-2 Sema Ertürkmen Kahramanmaraş 21-27 Haziran 20013
- KK-3 Melek Sümbül Kahramanmaraş 21-27 Haziran 20013
- KK-4 Azize Taşöz Antalya 18-25 Ağustos 2009
- KK-5 Zehra Aksu Antalya 18-25 Ağustos 2009
- KK-6 Ayten oban Burdur 11-13 Ağustos 2009
- KK-7 Servet Aya Burdur 11-13 Ağustos 2009
- KK-8 Nuray Gedik Adana 10-15 Temmuz 2008
- KK-9 Ayşe Bukan Adana 10-15 Temmuz 2008
- KK-10 Fikriye Ateşeyan Mersin 15-18 Temmuz 2008
- KK-11 Sariye Köroğlu Mersin 15-18 Temmuz 2008
- KK-12 Hatice Kolay Konya Seydişehir20-27 Haziran 1999
- KK-13 Şerife Göçülü Konya Seydişehir 20-27 Haziran 1999



---

Tan, N. (2020). Türkiye'nin Acil İhtiyaç Duyduğu Bazı Halk Kültürü Müzeleri. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 381 – 390.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 25.07.2020

Kabul / Accepted: 07.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## TÜRKİYE'NİN ACIL İHTİYAÇ DUYDUĞU BAZI HALK KÜLTÜRÜ MÜZELERİ

Nail TAN\*

### Öz

KTB yetkililerinin konuşmalarına bakarsanız Türkiye baştan başa bir açık hava müzesi. Türkiye bir müzeler cenneti. Ancak; AB ülkeleri, Rusya Federasyonu, Güney Kore, Japonya, Çin ve Azerbaycan'daki müzeleri görmeden bu sözlere kolaylıkla inanabilirsiniz. Belçika'daki dantel, Fransa'daki ayakkabı, Portekiz'deki araba (motorlu taşıtlar değil) müzeleri bile görüşlerinizi değiştirmeye yeter. Türkiye gerçekten de taşınır, taşınmaz kültürel varlıklar bakımından dünyanın en farkındalık yaratan müzelerini kurma imkânlarına sahiptir. Sadece çağdaş müzecilik anlayışını kavrayamamıştır. Arkeoloji müzeleri ve ören yerleri bakımından iyi bir noktada bulunduğumuza şüphe yoktur. Ancak, halk kültürü müzeciliğinde, bunca zenginliğe rağmen çok geride olduğumuzu söylemek zorundayız. Oysa, ülkemizin tanıtımında sıkça ya doğrudan halk kültürü ürünlerine (el sanatları, mutfak kültürü, halk oyunları, halk müziği, gölge oyunu gibi) ya da bunların yorumlanmış şekillerine başvuruyoruz.

Bu makalede, bir bölümünü KTB folklor ve güzel sanatlar birimlerindeki idari görevlerimiz sırasında çoğunu da emekli olunca (1998) kendi bütçemizle gezdiğimiz 38 ülkede (bunların içinde İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, Portekiz, Macaristan, Romanya, Yunanistan, Rusya Federasyonu, Güney Kore, Mısır, Irak, İran, Azerbaycan, Özbekistan önemli) gezdiğimiz müzelerden ilham alarak bazı tespitlerimizi sunmak istiyoruz. Halk kültürü müzeciliği konusundaki bazı makalemizin künyeleri Yararlanılan Kaynaklar bölümünde verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müze, halk kültürü müzesi, müzecilik

---

\* KTB E HAGEM Genel Müdürü, halk bilimci.

---

## SOME FOLK CULTURE MUSEUMS THAT TURKEY'S URGENT NEED

### **Abstract**

*If you look at KTB officials talk of an open-air museum Turkey head to head. Turkey is a museum paradise. But; You can easily believe these words without seeing the museums in EU countries, Russian Federation, South Korea, Japan, China and Azerbaijan. Evenlace in Belgium, shoes in France, car (not motor vehicles) museums in Portugal are enough to change your views. Turkey moved really well, in terms of immovable cultural heritage has created awareness of opportunities to establish the museum in the world. He just could not grasp the contemporary understanding of museology. There is no doubt that we are at a goodpoint in terms of archeology museums and archaeological sites. However, we have to say that we are far behind in folk culture museology, despite so much wealth. However, in the promotion of our country, we frequently refer to folk culture products (such as handicrafts, culinary culture, folk dances, folk music, shadowplay) or their interpreted forms.*

*In this article, we have visited 38 countries (including England, France, Germany, Italy, Portugal, Hungary, Romania, Greece, the Russian Federation, South Korea), some of which we traveled on our own budget, most of them retiring during our administrative duties in the folklore and finearts units of the KTB (1998). ,Egypt, Iraq, Iran, Azerbaijan, Uzbekistan (important), we want to present some of our findings, inspired by the museums we visited. The tags of some of our article on folk culture museology are given in theReferences section.*

**Keywords:**Museum, folk culturemuseum, museology

## Giriş:

### Türkiye'nin Öncelikli Müzeleri

- **Türk Tarihi ve Kültürü Müzesi**

Bu müze türüne, Türkiye müzeciliğinin iki çınarından Dr. Hamit Zübeyir Koşay (1897-1984) ve Mehmet Önder (1926-2005) “Millî Müze” demişler, yönetimleri sırasında onlar bu müzeyi kuramamış veya en doğrusu kurmaları engellenmiştir. Onların makalelerinde ayrıntısı vardır. Yakın dönemde 2007 yılında bu konuda bir girişimde daha bulunuldu. Atilla Koç'un Kültür ve Turizm Bakanlığı döneminde Genelkurmay Başkanlığının öncülüğünde Ankara Hipodrom alanında bu müzenin planlamasını yapmak üzere 30 kişilik bir bilim kurulu oluşturuldu. Bizim de görevlendirildiğimiz kurul Askerî Tarih Dairesinde üç aylık bir çalışma sonucunda müzenin planlamasını yaptı. Müzenin 40 salonunda Hunlardan başlayarak tarih boyunca kurulan bütün Türk devletlerinin tarihi, kültürel değerleri, günümüze bıraktıkları miras sergilenecekti. Bir bölüm canlandırmalar da yapılacaktı. İkinci aşamada, sergilemeye uygun mekân tasarımı vardı. İşte bu safhaya geçilirken 29 Ağustos 2007 tarihinde KTB Bakanı değişti. Ertuğrul Günay Bakan oldu. Atilla Koç, Yaşar Büyükanıt ve Melih Gökçek'in imzaladığı müzeyi gerçekleştirme protokolü kendisine getirildiğinde; “Ben bu adla müzeye karşıyım. Orayı Anadolu Medeniyetleri Müzesi yapacağım.” sözleri basına yansıdı. Tabii, hiçbir şey yapmadı. Aradan yıllar geçti. Şimdi o alanda Millet Bahçesi inşaatı var. Dünyada millî müzesi olmayan nadir milletlerden biriyiz gene. 2019'da Kırgızistan'ın Başkenti Bişkek'te T.C.'nin parasıyla inşa edilmiş Kırgızistan Millî Müzesi binasını görünce yüreğim cız etti ama yine de sevindim. Hiç olmazsa Asya Türk Cumhuriyetlerinin millî müzeleri bulunmakta.

### **Folklor Açık Hava Müzesi**

Halk kültürü en zengin beş ülkeden biri diyoruz ama bu zenginliği topluca ifade eden bir müzeye sahip değiliz. Bir uzmanın, bilim insanının Türk halk kültürünün zenginliğini görmek için ülkenin tamamını gezmesi mi gerekmektedir?

Dünyada bu tür müzelerin sayısı 200'e yaklaşmaktadır. Gazi Üniversitesi Halk Bilimi Bölümünün 2002 yılında Ankara'da düzenlediği sempozyumda (Türkiye'de Halk Bilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu) dünyadaki gelişmeleri görmüş, biz de Ankara'da 1983-1984 yılında başlattığımız folklor açık hava müzesi kurma girişiminde yaşadıklarımızı bir bildiriyle sunmuştuk (Tan, 2003:22-25). 1992 yılında 2-3 milyon TL harcadıktan sonra ileriye görmeyen, göremeyen mimar mühendislerin girişimiyle proje durduruldu. Bir daha da cesaret eden devlet kuruluşu çıkmadı. Beypazarı'ndaki özel folklor açık hava müzesi ve Altındağ Belediyesinin Altınköy Açık Hava Müzesinin gördüğü ilgi ortadadır. Folklor Açık Hava Müzesinin en az iki fabrika kadar ekonomiye katkısı vardır.

### ***SOKÜM Müzeleri***

UNESCO'nun 2003 yılında kültürel hayatımıza soktuğu, halk kültürünün önemli bir bölümünü kapsayan "Somut Olmayan Kültürel Miras" kavramı, olgusu, Türkiye'nin 2006 yılında sözleşmeyi TBMM'de onaylamasıyla işlevsel bir duruma geldi. Sözleşmeyi uygulamayı kabul ettik. Önce KTB'de, bizim de üç yıl (2009-2012) görev aldığımız bir Uzmanlar Kurulu oluşturuldu. İllerde oluşturulan küçük kurullar marifetiyle her ilin SOKÜM unsurları belirlendi. Bunlar arasından seçilenlerle Türkiye'nin SOKÜM Envanteri hazırlanıp yayımlandı. Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Halk Bilimi Bölümü önce üniversitede bir SOKÜM Müzesi sonra da Samanpazarı'nda Ankara SOKÜM Müzesini kurup bu konuda öncü oldu. Bazı il ve ilçelerde Yaşayan Müze gibi garip adlarla SOKÜM'ün bazı dallarında müzeler kurulduğu görüldü. İl SOKÜM Müzeleri yararlı olmakla birlikte kesin çözüm bir sonraki müze türündedir. KTB, öncelikli olarak Türkiye'nin UNESCO SOKÜM İnsanlığın Ortak Kültürel Mirası Temsili Listesine aldıracağı sayısı 15'i aşan kültürel unsuru ve Yaşayan İnsan Hazinesiyle ilgili bir genel müzeyi Ankara veya İstanbul'da kurmak zorundadır.

### ***İl Tarih ve Kültür Müzeleri/Kent Tarihi Müzeleri***

İllerimizin tamamına yakınında genellikle arkeoloji ve etnografya bölümlerinden oluşan il müzeleri bulunmaktadır. Türk Cumhuriyetlerinde (Asya) gezdiğimiz il müzeleri, Sovyetler Birliği'nin müzecilik geleneğine uygun şekilde daha gelişmiş, işlevsel durumdadır. İlçelerde bu müzelerin daha küçükleri bulunuyor. Türk Cumhuriyetlerindeki il (rayon) müzelerinde;

yörenin tarih, coğrafi durumu, kültürel zenginlikleri, ekonomik durumu, yetiştirdiği devlet, bilim insanı ve sanatçılar, eğitim sağlık kuruluşları dâhil her şey sergileniyor. İlde yayımlanan gazete ve dergileri merak ediyorsanız, müzeye uğramalısınız.

Türkiye’de il, ilçe müzeleri eksiklerini tamamlayabilirler. Yakın yıllarda “kent tarihi müzesi” diye başka bir tür doğdu. Kaynak israfına yol açtı. En iyi kent tarihi müzesinin Bursa’da olduğunu söyleyebiliriz. İl SOKÜM, Kent Tarihi Müzeleri il müzesi çatısı altında toplanmalıdır.

“2009 İstanbul Yılı” dolayısıyla düzenlenen 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi’nde, İstanbul’un halk kültürü değerlerini yansıtan, uygulamalı, farklı, çarpıcı bir müze projesini bildiri olarak sunmuştuk (Tan, 2012:975-994).

Yakın dönemde İstanbul ve Bursa’da fetih panorama müzeleri açıldı. Polatlı’da, başka yerlerde de hazırlık var. Bizim de görev aldığımız (2000-2002) “Anıtkabir Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi”ndeki üç panorama, söz konusu müzelere ilham oldu. Panorama tekniği, halk kültürü müzeciliğinde de kullanılabilir. Söz gelimi; yayla göçü, yaylada hayat gibi.

### **Diğer İhtiyaç Duyduğumuz Halk Kültürü Müzeleri**

Asıl derdimiz burada. Devlet büyüklerimiz her müzenin dumansız bir fabrika, çevreyi kirletmeyen bir ekonomik değer olduğunun ne yazık ki farkında değiller hâlâ. Müzelerin kapısından toplanan bilet paralarını bile şirketlere toplattırıyorlar. Bizim kurulmasını önerdiğimiz müzeler, akıllı bir planlama ile konuya, alanına en aşına illerde kurulduğu takdirde getirisi büyük olacaktır. Bu müzeler, klasik sergileme yönteminin dışında arşivi, uzmanlık kitaplığı, üretim atölyesi, satış mağazası ile bir kültür merkezi tarzında hizmet verecektir.

Her müzenin önce Türkiye, sonra Türk dünyası, en sonunda da dünyayı kapsama evrelerinden geçmesi planlanmıştır. İlk iki aşamanın tamamlanması bile büyük başarıdır.

Bakınız Türkiye’nin acil ihtiyaç duyduğu, açıldığı takdirde masrafını yaklaşık on yıl gibi kısa bir sürede çıkaracağına adım gibi inandığım halk kültürü alanındaki temel müzeler hangileridir? Siz bu listeyi genişletebilir, adlarını değiştirebilir, öncelik sırasına koyabilirsiniz.

Türkiye Çalgı Müzesi/ Türk Dünyası Çalgı Müzesi

Türkiye Halk Müziği Müzesi/Türk Dünyası Halk Müziği Müzesi şeklinde de planlanabilir. Daha geniş kapsamlı olur.

Türkiye Halk Oyunları Müzesi/Türk Dünyası Halk Oyunları Müzesi

Türkiye Halı Kilim Düz Dokuma Yaygılar Müzesi/Türk Dünyası Halı Kilim Düz Dokuma Yaygılar Müzesi

Türkiye Oya, Dantel Müzesi/Türk Dünyası Oya, Dantel Müzesi

Türkiye Sepetçilik ve Bitkisel Örücülük Müzesi/Türk Dünyası Sepetçilik ve Bitkisel Örücülük Müzesi

Türkiye Bakırcılık Müzesi/Türk Dünyası Bakırcılık Müzesi

Türkiye Demircilik Müzesi/Türk Dünyası Demircilik Müzesi

Türkiye Takı, Mücevher Müzesi/Türk Dünyası Takı, Mücevher Müzesi

Türkiye Cam Sanatları, Boncuk Müzesi/Türk Dünyası Cam Sanatları, Boncuk Müzesi

Türkiye Çinicilik ve Seramik Müzesi/Türk DünyasıÇinicilik ve Seramik Müzesi

Türkiye Bez, Kumaş Dokumacılığı Müzesi/Türk DünyasıBez, Kumaş Dokumacılığı Müzesi

Türkiye Bitkisel Boyacılık Müzesi/Türk DünyasıBitkisel Boyacılık Müzesi

Türkiye Tespah Müzesi/Türk Dünyası Tespah Müzesi

Türkiye Taş Zanaatları Müzesi/Türk DünyasıTaş Zanaatları Müzesi

Türkiye Ağaç El Sanatları Müzesi/Türk DünyasıAğaç El Sanatları Müzesi

Türkiye Keçecilik Müzesi/Türk Dünyası Keçecilik Müzesi

Türkiye Kemik Boynuz İşleri Müzesi/Türk Dünyası Kemik Boynuz İşleri Müzesi

Türkiye Deri Zanaatları Müzesi/Türk DünyasıDeri Zanaatları Müzesi

Türkiye Giyim Kuşam Süslenme Müzesi/Türk Dünyası Giyim Kuşam Süslenme Müzesi

Türkiye El İşlemeleri Müzesi/Türk Dünyası El İşlemeleri Müzesi

Türkiye Örücülük Müzesi/Türk Dünyası Örücülük Müzesi

- Türkiye Marangozluk Müzesi/Türk Dünyası Marangozluk Müzesi  
Türkiye Terzilik Müzesi/Türk Dünyası Terzilik Müzesi  
Türkiye Berberlik Müzesi/Türk Dünyası Berberlik Müzesi  
Türkiye Yorgancılık Müzesi/Türk Dünyası Yorgancılık Müzesi  
Türkiye Kahve Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Kahve Kültürü Müzesi  
Türkiye Tarım Müzesi/Türk Dünyası Tarım Müzesi  
Türkiye Hayvancılık Müzesi/Türk Dünyası Hayvancılık Müzesi  
Türkiye Değirmencilik Müzesi/Türk Dünyası Değirmencilik Müzesi  
Türkiye Ekmek, Fırın Müzesi/Türk Dünyası Ekmek, Fırın Müzesi  
Türkiye Mutfak Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Mutfak Kültürü Müzesi  
Türkiye Şekercilik, Helvacılık Müzesi/Türk Dünyası Sekercilik, Helvacılık Müzesi  
Türkiye Halk Mimarisi Müzesi/Türk Dünyası Halk Mimarisi Müzesi  
Türkiye Yapma Bebek Müzesi/Türk Dünyası Yapma Bebek Müzesi  
Türkiye Yayla Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Yayla Kültürü Müzesi  
Türkiye Aydınlanma Araçları Müzesi/Türk Dünyası Aydınlanma Araçları Müzesi  
Türkiye Isınma Araçları Müzesi/Türk Dünyası Isınma Araçları Müzesi  
Türkiye Hat Sanatı Müzesi/Türk Dünyası Hat Sanatı Müzesi  
Türkiye Tezhip Sanatı Müzesi/Türk Dünyası Tezhip Sanatı Müzesi  
Türkiye Minyatür Sanatı Müzesi/Türk Dünyası Minyatür Sanatı Müzesi  
Türkiye Ebru Sanatı Müzesi/Türk Dünyası Ebru Sanatı Müzesi  
Türkiye Kitap Sanatları Müzesi/Türk Dünyası Kitap Sanatları Müzesi  
Türkiye Bayrak, Sancak Müzesi/Türk Dünyası Bayrak, Sancak Müzesi  
Türkiye Başlık Şapka Müzesi/Türk Dünyası Başlık Şapka Müzesi  
Türkiye Mendil, Peşkir Müzesi/Türk Dünyası Mendil, Peşkir Müzesi  
Türkiye Hamam Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Hamam Kültürü Müzesi  
Türkiye Su Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Su Kültürü Müzesi

Türkiye Çoban Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Çoban Kültürü Müzesi

Türk Halk Sporları Müzesi/Türk Dünyası Halk Sporları Müzesi

Türkiye Çocuk Oyunları ve Oyuncakları Müzesi/Türk Dünyası Çocuk Oyunları ve Oyuncakları Müzesi

Türkiye Ulaşım Araç ve Gereçleri Müzesi/Türk Dünyası Ulaşım Araç ve Gereçleri Müzesi

Türkiye Haberleşme Araç ve Gereçleri Müzesi/Türk Dünyası Haberleşme Araç ve Gereçleri

Türkiye Tasavvuf Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Tasavvuf Kültürü Müzesi

Türkiye Nazarlık ve Uğurluklar Müzesi/Türk Dünyası Nazarlık ve Uğurluklar Müzesi

Türkiye Mezar Müzesi/Türk Dünyası Mezar Müzesi

Türkiye Göç Müzesi/Türk Dünyası Göç Müzesi

Türkiye Nevruz Müzesi/Türk Dünyası Nevruz Müzesi

Türkiye Hıdırellez Müzesi/Türk Dünyası Hıdırellez Müzesi

Türkiye Coğrafi İşaretli Ürünler Müzesi/Türk Dünyası Coğrafi İşaretli Ürünler Müzesi

Türkiye Endemik Bitkiler Müzesi/Türk Dünyası Endemik Bitkiler Müzesi

Türkiye Endemik Hayvanlar Müzesi/Türk Dünyası Endemik Hayvanlar Müzesi

Türkiye Anne Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Anne Kültürü Müzesi

Türkiye Baba Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Baba Kültürü Müzesi

Türkiye Çocuk Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Çocuk Kültürü Müzesi

Türkiye Eğlence Kültürü Müzesi/Türk Dünyası Eğlence Kültürü Müzesi

Türkiye Bağcılık Müzesi/Türk Dünyası Bağcılık Müzesi

Türkiye Mizah Müzesi/Türk Dünyası Mizah Müzesi

Türkiye Halk Tiyatrosu Müzesi/Türk Dünyası Halk Tiyatrosu Müzesi

Türkiye Destan, Halk Hikâyeleri Müzesi/Türk Dünyası Destan, Halk Hikâyeleri Müzesi



## Türkiye Masal Müzesi/Türk Dünyası Masal Müzesi

Bu kadar öneriyi sıralayan kişiye sorarlar: “Siz Kültür ve Turizm Bakanlığı folklor biriminde 11 yıl kadar başkanlık, genel müdürlük görevinde bulundunuz. Niçin saydığınız müzelerden birini dahi kurmadınız?” Bakanlıkta müze açma yetkisi Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğüne verilmişti. Biz, sadece teklifte bulunuyorduk. Teşkilata ve müzelere vaktiyle arkeologlar yerleştirilmişti. Alanlarının dışını göremiyorlardı. Müzelerde çalışan arkeologları teknik eleman kabul ettirip daha fazla maaş almalarını sağlamışlardı. Bu durum, DTCF’de dört yıl okuyan diğer branş mezunlarını, kütüphanecileri çok rahatsız ediyordu. Yine de Bakan onayıyla MİFAD olarak Ankara’da Türkiye Folklor Açık Hava Müzesini kurmaya çalıştık. 1983-84’te ODTÜ Rektörlüğünden Eymir Gölü çevresinde arazi tahsis edildi. Projesi Mimarlık Fakültesince hazırlandı. Bizim birimiz Anadolu’dan müze için eşya toplamaya başladı. İlk ev olan Ankara Bağevi inşa edildi. Gelin görün ki Çevre ve Şehircilik Bakanlığı 1992 yılında projeyi durdurdu. Oysa çevreyi koruyan bir projeydi. Sonradan öğrendik ki İTÜ-ODTÜ mimarları rekabetine kurban gitmişiz. 1997’de Genel Müdür olunca Türk Çalgı Müzesi Projesini başlattık. Yıldız Sarayı’nda mekân bile tahsis edildi. Folklor Açık Hava Müzesi için de Mersin Alata Devlet Çiftliğinin tahsisi için başvuruda bulunduk. 1 Nisan 1998’de emekli olduk. Görevi maaş karşılığı yapanlar bu projeyi yürütüp sonuçlandıramadılar ne yazık ki.

Saydığım müzelerin hiç olmazsa bir bölümünün gerçekleşmesi için KTB Müzeler teşkilatında üniversitelerimizin Müzecilik ve Halk Bilimi Bölümlerinden mezun kişilerin yönetici olmaları gerekir. Halk Bilimci bir profesörün KTB Bakanı veya Bakan Yardımcısı olması bile uyanmaya yol açar.

## Sonuç

Türkiye’de beş üniversitemizin halk bilimi bölümünden mezunlara, z ve alfa kuşaklarına güveniyorum. Elli yıl sonra çok güçlük de olsa bu müzelerden 5-6’sını hayata geçireceklerdir. Mevcut nesilleri, yıllardır yazıyoruz, konuşuyoruz ikna edemedik. Dünyayı geziyorlar, genel ağda görüyorlar ama bir türlü harekete geçemiyorlar. Çünkü, hayatları boyunca tembel olduğumuz yerleştirilmiş beyinlerine. Tersini yapıp bizi utandırdıklarında her zaman özür dilemeye hazırız...

## **YARARLANILAN KAYNAKLAR**

- Koşay, Hamit Zübeyir (1958), Açık Hava Müzeleri ve Türkiye'de Açık Hava Müzesi Kurma İmkânları, Ankara, 40 s., MEB Yayını.
- Koşay, Hamit Zübeyir (1974), "UNESCO ve ICOM'un Açık Hava Halk Müzeleri Kurulması Hakkında Direktifleri", Makaleler İncelemeler, Ankara, s.152-155.
- Koşay, Hamit Zübeyir (1974), "Türkiye'de Açık Hava Halk Müzeleri Nerede Kurulabilir?" Makaleler İncelemeler, Ankara, s.156-176.
- Önder, Mehmet (1976), "Millî Müze Artık Kurulmalıdır", Son Havadis, 20 Mayıs 1976, s.2.
- Önder, Mehmet (1990), "Ankara'da Millî Müze ve Yeri", II. Millî Kültür Şûrası(5-8 Aralık 1989), Bildirileri, Ankara, C I, s.256-259, KB Yayını.
- Tan, Nail (1983), "Köy Müzesi İhtiyacı", Türk Folkloru, S 51, 10/1983, s.3-4.
- Tan, Nail (1985), Türkiye'de Bugünkü İmkânlarla Bir Folklor Açık Hava Müzesi Nasıl Kurulabilir? Folklor Açık Hava Müzesinin Türkiye'de Kurulma İmkânları Sempozyumu, Ankara, s.27-33, KTB MİFAD Yayınları:64.
- Tan, Nail (2003), "Kültür Bakanlığının Folklor Açık Hava Müzesi Kurma Teşebbüsü ve Hazin Sonucu", Türkiye'de Halk Bilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Ankara, s.22-25. Gazi Üniversitesi Yayını.
- Tan Nail (2012), "İstanbul'un Turistik Kültürel Donatımı Çerçevesinde Günümüzde Yaşatılması Gereken Bazı Halk Kültürü Ürünleri", 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (5-10 Ekim 2009)/Bildiriler, Konya, 1004 s. AKM Yayınları: 408.
- Tan, Nail (2014), "Türkiye'de Halk Kültürü Müzeciliğinin Bazı Açmazları ve İl Müzelerinin Kazanması Gereken Bazı İşlevler", Öz Köz Söz, Ankara 2014, s.18-28. Kültür Ajans Yayınları.
- Folklor Açık Hava Müzesinin Türkiye'de Kurulma İmkânları Sempozyumu/Bildiriler, Ankara 1985, 152 s. MİFAD Yayınları:64.
- Türkiye'de Halk Bilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Bs.Haz. M. Öcal Oğuz ve bşk., Ankara 2003, 300 s. Gazi Üniversitesi Yayını.
- Trabzon Yöresi Halk Kültürünün ve Etnografyasının Derlenmesi ve Müzelenmesi Çalıştayı/Bildiriler,Bs.Haz. Kemal Üçüncü, Trabzon 2013, 160 s., KTÜ Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Yayınları:2.

---

Kaya, F. & Kılıçarslan, H. (2020). Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Tavan Süslemeleri. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 391 – 420.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 09.11.2020*

*Kabul / Accepted: 16.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (TONUS) CAMİİ TAVAN SÜSLEMELERİ<sup>1</sup>

Fatma KAYA\* & Hande KILIÇARSLAN\*\*

### Öz

*Altınyayla, İç Anadolu Bölgesi'nde yer alan Sivas ilinin ilçelerinden birisidir. Sivas-Kayseri yolunun doğusunda bulunan ilçe, il merkezine 82 kilometre uzaklıktadır. Altınyayla ilçesinin ne zaman ve kimler tarafından kurulduğuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii Ahmet Ağa tarafından Mahmut Usta'ya H-1313/M-1895-96 tarihlerinde yaptırılmıştır. Altınyayla Merkez Camii ilçenin en eski yapıları camisi olmakla beraber Türk mimarisinde ahşap direkli ve tavanlı camilere örnektir. Bu araştırmanın kapsamını Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin tavan süslemeleri oluşturmaktadır. Bu tavanlar ahşap malzemeden yapılmış olup farklı kompozisyonlar eşliğinde Ajur oyma, çakma ve ahşap üzeri renkli kalem işi tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla süslenmiştir. Kompozisyonlarda, barok ve Selçuklu üsluplarının harmanlanması görülmektedir. Bitkisel motifler, "S" ve "C" kıvrımları ile süslenmiştir. Tavan süslemeleri renk, motif, desen, kompozisyon ve teknik açıdan incelenmiştir. Süslemeler, fotoğraf ve ayrıntılı çizimler ile desteklenerek belgeleme çalışmasıyla günümüzdeki durumu tespit edilmiştir. Günümüzde kullanılmakta olan Camii ve tavan süslemeleri hakkında daha önce ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Bu sebeple belgeleme çalışmasının yapılarak literatüre kazandırılması gelecek kuşaklara ulaşması açısından önem arz etmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Ahşap Tavan Süsleme, Bitkisel Boyama, Sivas, Altınyayla Camii

---

<sup>1</sup>Bu makale, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı "Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Süslemeleri" konulu Yüksek Lisans Tezi'nin bir bölümünden oluşturulmuştur.

\* Bilim uzmanı, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Mezunlu, fatmakayazara58@hotmail.comOrcid:0000-0001-8987-9733

\*\* Doç., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, handearsan@hotmai.comOrcid:0000-0001-9332-4730

---

## SİVAS PROVINCE ALTINYAYLA DISTRICT CENTRAL (TONUS) MOSQUE CEILING DECORATIONS

### **Abstract**

*Altinyayla is one of the districts of Sivas province located in the Central Anatolia Region. Located in the east of Sivas-Kayseri road, the district is 82 kilometers from the city center. There is no clear information about when and by whom Altinyayla district was founded. The Merkez (Tonus) Mosque in the district of Altinyayla in Sivas province was built by Ahmet Ağa by Mahmut Usta in H-1313 / M-1895-96. Altinyayla Central Mosque is the oldest built mosque in the district, and is an example of wooden pillar and ceiling mosques in Turkish architecture. The scope of this research consists of the ceiling decorations of Altinyayla Central (Tonus) Mosque. These ceilings are made of wood and decorated by using openwork carving, hammering and colored pencil work on wood techniques in combination with different compositions. A blend of baroque and Seljuk styles is seen in the compositions. Herbal motifs are decorated with "S" and "C" curves. The ceiling decorations were examined in terms of color, motif, pattern, composition and technique. The present situation was determined with the documentation study supported by ornaments, photographs and detailed drawings. A detailed study has not been done before about the mosque and ceiling decorations that are used today. For this reason, it is important to carry out documentation and add it to the literature in order to reach future generations.*

**Keywords:** Wooden Ceiling Decoration, Herbal Dying, Sivas, Altinyayla Mosque

## 1. Giriş

Türklerin yaşam sanatında var olmasıyla birlikte Türk kültürünün temelleri atılmaya başlanmıştır. Türklerin yerleşik hayata geçmesiyle kendi kültür ve inançlarına göre süsleme sanatlarını oluşturmuşlardır.

Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle birlikte Selçuklu Türk mimarisinde bitkisel ve hayvansal motiflerin yanında yazıyı ve geometrik figürleri kullanmışlardır. Bu dönemlerde dini mimaride; cami, kümbet, medrese, türbe, kervansaray vb. sivil mimaride ise saray, köşk, han ve hamam gibi süsleme sanatları görülmeye başlanmıştır. Selçuklulardan gelen bu mimari gelişmeler Osmanlı dönemindeki Mimar Sinan'ın yaptığı sanatın etkisiyle 16. yüzyılda zirveye ulaşmış ve klasik Osmanlı mimarisi 17. yüzyıla kadar devam ettirilmiştir. 18. yüzyıl başlarından itibaren Lale devri ile batı etkileri görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra batı etkilerinin artmasıyla da Osmanlı mimari ve sanatlarında Barok ve Rokoko üslupları görülmüştür. Desenlerde çiçekler, palmetler ve rumiler, akantus kıvrımları, "C" ve "S" kıvrımlar kullanılmıştır.

Bu gelişmelerin ilk etkileri çeşme ve sebillerde görülürken, Osmanlı mimari anlayışı, geleneksel özelliklerini kaybetmeden batı etkileri ile harmanlanarak cami mimarisinde devam ettirilmiştir.

Öncelikli ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olan cami mimarisi, İslam'ın olduğu kadar, mevcut siyasal gücün simgesini yansıtmaktadır. Diğer yapılara oranla daha özenli ve yoğun süslemelerle yapılmıştır. Camilerdeki işlevsel olan bazı elemanların simgesel özelliklerini, süslemelerle vurgulayarak ön plana çıkarmışlardır. Bu süslemeler dış mimaride; giriş cephelerinde, minareler üzerinde, iç mekânda; mihrap, minber, üst örtü ve duvar yüzeylerinde yoğunlaştırılmıştır (Baş, 2006:24-32).

Anadolu'nun kapıları Türklere 1071 Malazgirt Zaferi'yle açılmış olsa da bu topraklarda tutuna bilmeleri ve yerleşmeleri zaman almıştır. Bu nedenle 12. yüzyılın çeyreğinden itibaren mimari faaliyetleri başlamış ve Türk cami mimarisinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Kısaca, ahşap sütunlu ve tavanlı camiler Orta Asya geleneği olarak devam ettirilmiştir (Tunçay, 2018:13).

Osmanlı döneminde Türkler Selçuklulardan gelen ahşap işçiliğini geliştirerek kullanmaya devam etmişlerdir (Can ve Gün, 2005: 252-267).

Türk mimarisinde ahşap direkli ve tavanlı camilerin en görkemli örneklerinin Gazneliler ve Karahanlılar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Karahanlıların 10.-12. yüzyıllar arasında Türkistan beldesi; Buhara, Semerkant, Hive, Kurut ve Oburdan şehirlerinden ve diğer beldelerden getirdikleri ağaç direkli ve ahşap tavanlı cami mimarisinin uzantısını Anadolu'ya taşımışlardır. Anadolu'da ise Selçuklu döneminde Konya-Sahipata, Afyon Ulu ve Sivrihisar Ulu Camii'leri, Ankara Aslanhane, Beylikler döneminde, Beyşehir Eşrefoğlu, Süleyman Bey Camii ve Ayaş Ulu Camii bugüne kadar ayakta kalabilen önemli örnekler arasında yer almaktadırlar (*Aslanapa, 1989: 63-96*). Osmanlı döneminde de ahşap direkli cami geleneği devam ettirilmiştir. Bu dönemin örnekleri ise; Orhan Gazi Camii, Sır Ali Camii, Doğanhisar Ulu Camii, Eski Ulu Camii, Osmanağa Camii, Şıhlı Kasabası Yusuf Ağa Camii'leridir (*Anonim1, 2017: 56*).

Ahşap, genellikle mimaride, sütun, mihrap, minber, vaaz kürsüsü, kapı gibi benzeri alanlarda ve taşıyıcı sistemlerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu alanların süslemeleri oyma, çakma ve ahşap üzeri renkli kalem işi teknikleri ile birlikte yapılmıştır.

Mermer, sıva, taş, ahşap, bez, deri üzerine, renkli boyalar ya da altın varak kullanılarak, kalem adı verilen numaralı fırçalar ile yapılan süslemelere kalem işi, bu işi yapan sanatçılara nakkaş denilmektedir. (*Nemlioğlu, 1989:10,11*). Osmanlı mimarisinde sıva üzerine yapılan kalem işlerinden sonra en çok kullanılan teknik ahşap üzerine yapılan kalem işi tekniğidir (*Nemlioğlu, 1989:29*). İlk örnekleri Orta Asya'ya dayanan kalem işleri, Uygur duvar resimleri ile başlamaktadır. Türklerin Anadolu'ya gelmeleri ile devam eder. Yüzyıllardır Türk sanatlarında yapılan kalem işleri, iç ve dış mekân süsleme unsuru olarak dini ve sivil mimaride uygulanmıştır (*Üçer, 1988: 1*).

19. ve 20. yüzyıl Osmanlı döneminde anayurtta özellikle küçük ölçekli dini mimaride Selçuklu üslubunu devam ettiren ahşap camiler yer almaktadır. Sivas merkez ve ilçelerinde ahşap direkli ve ahşap tavanlı cami yapma geleneği devam ettirilmiştir. Bu camilerden; Zincirli Minare (1742-43), Yıldızeli-Kemankeş Karamustafa Paşa Camii (1640) sayılabilmektedir. Altınyayla Merkez (1895) Camii'de bu gruba örnek olarak gösterilebilir (Denktaş, 2010: 128, Denizli, 2000: 62-74).

Osmanlı Geç Dönem özelliklerini taşıyan ahşap direkli ve tavanlı Altınyayla Merkez (Tonus) Camii; Ankara, Konya, Kastamonu, Aksaray, Sivrihisar, Tokat, Yozgat gibi şehirlerinde bulunan ahşap direkli camiler grubunun Sivas'taki örneğidir (*Anonim,1, 2017: 56,59*).

Bu çalışmada Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin günümüzdeki durumunun tespit edilerek belgelenmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerini belgeleme çalışması için, detaylı çekilen fotoğraflar ile adobe illüstratör programında motiflerin ayrıntılı çizimleri yapılmıştır. Araştırma sonucunda gelecek nesillere miras olarak aktarılabilmesi, bu konuda araştırma yapacak olan araştırmacılara da ışık tutması, yol göstermesi ve bilim dünyasına katkı sağlaması açısından da önem arz etmektedir.

### **1.1. Altınyayla İlçesi**

Altınyayla eski bir yerleşim yeri olmasına rağmen ne zaman ve kimler tarafından kurulduğuna dair net bilgiler bulunmamaktadır (*Anonim 1, 2017: 2,3*).Sivas ilinin ilçelerinden birisi olan Altınyayla'nın kuzeybatısında Şarkışla, kuzeydoğusunda Ulaş ve Sivas, güneydoğusunda Kangal, güneybatısında (Kayseri) Pınarbaşı ilçeleri bulunmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Altınyayla Genel Görünümü (Kaya, 2019)

## **2. Yöntem**

Bu çalışmada, literatür tarama, yerinde mekân inceleme ve gözlem, çizim ve belgeleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Camii tavan süslemelerinin ayrıntılı incelenmesinin ardından desenler dijital ortamda çizilmiştir. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii tavan süslemeleri; renk, motif, desen, kompozisyon ve teknik açıdan incelenerek, fotoğraflama ve çizim çalışmaları ile belgelenmiştir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii ve Mimari Özellikleri

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii, Altınyayla'nın Aydın Mahallesi'nde bulunmaktadır (Şekil 2). Osmanlı döneminde "Tonus" ismi ile kullanılmaya başlanmıştır (Anonim 1, 2017: 4-8).

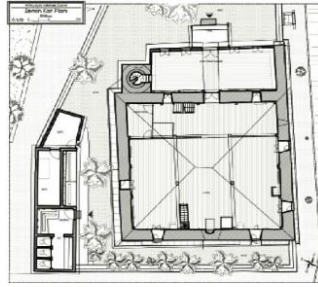


Şekil 2. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii Genel Görünümü(Kaya, 2018).

Merkez Camii'nin yapılış tarihinin camideki kitabeden tercüme edilerek, H.1313, M.1895-1896 tarihinde yapıldığı öğrenilmektedir. Merkez Camii 1893-1895 tarihleri arasında Altınyayla'lı Ahmet Ağa tarafından Mahmut ve Müştak ustalara yaptırılmıştır. Bazı kaynaklarda camiinin ismi yaptıran kişi Ahmet Ağa'nın adı ile anılmaktadır (Anonim, 1, 2017: 57). Günümüzde kullanıma açık olan camii kare planda yapılmıştır (Şekil 3). Yapımında moloz, kesme taş, ahşap, alçı, bakır, demir, kireç ve çimento malzemeleri kullanılmıştır. Ahşap tavanlı beşik çatı üzeri oluklu kiremitle kaplanmıştır. Yakın dönemde bakır kaplama yapılmıştır. Yapının cepheleri sadedir. Minare beden ve istinat duvarlarında kesme taş malzeme kullanılmıştır (Anonim 1, 2017: 9). Avlunun batı tarafında, yakın zamanda inşa edilen tuvalet, abdestlik ve depo bölümleri yer almaktadır. Kuzey cephede de rüzgarlık bölümü bulunmaktadır (Anonim1, 2017:10).

Cami içerisine çift kanatlı kapıdan girilmektedir. Harim iç aydınlatılması kuzey, güney, doğu ve batıda bulunan dikdörtgen formlu pencereler ile sağlanmaktadır.





Şekil 3. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii Planı(Anonim1, 2017).

Harim örtüsü ahşaptır ve üç sahına ayrılmıştır. Orta sahnın yan sahnılara göre tekne tavanlı ve yüksek yapılmıştır. Bitkisel ve geometrik süslemelerle kaplıdır. Kare biçimli ahşap ayaklar tarafından taşınmaktadır (Anonim2. 2017: 10). Mahfil doğu batı yönünde boyuna dikdörtgen ve sadedir. Harimin güney cephesinde sade bir mihrap ve mihrabın sağında yoğun süslemeli ahşap bir minber solunda ise yeni bir vaaz kürsüsü bulunmaktadır.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii plan yapısı olarak; Sivas'ta Deliilyas Köyü (Altınyayla), Acıyurt Köyü (Ulaş), Tat Köyü (Yıldızeli), Zincirli Minare (Merkez) ve Hacı Mehmet Ağa (Merkez) camileri; Kayseri'de Methiye ve Hilmiye Köyü (Pınarbaşı) Camileri ile Yozgat'ta Tokmak Hasan Paşa (Şefaati) Camileri ile benzerlik göstermektedir (Anonim 1, 2017: 28).

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'ni yapan ustaların Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesine bağlı Methiye ve Hilmiye köyü camilerini de yapmış olabilecekleri yapılan araştırmalarla bilinmektedir (Denktaş, 2004: 67,68). Üç camiiinde aynı coğrafyada ve aynı ustalar tarafından yapılmış olmalarından dolayı malzeme ve süsleme özellikleri birbirlerine benzemektedir.

Süslemeler çakma, ajur oyma, alçı ve ahşap zemin üzerine renkli kalem işi, teknikleriyle birlikte uygulanmıştır. Süslemelerinde "S" ve "C" helezonik kıvrımlar, çiçek motifleri, püsküller-saçaklar, palmetler, bitkisel motiflerden; laleler, pençer, goncalar, zambaklar, yapraklar, akantus yaprakları, bahar dalları, bahar çiçekleri (gül) ve geometrik şekillerden; baklava dilimleri kullanılmıştır. Merkez (Tonus) Camii yapıldığı ilk yıllarda kullanılan boyaların köylüler tarafından doğal olarak hazırlanması, ustalar tarafından boyalar üzerine yumurta aklarının sürülmesi, renk canlılığının bozulmadan günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır.

### **3.2. Merkez (Tonus) Camii Tavan Süslemeleri**

Camii, mihraba dik uzanan üç sahına ayrılmıştır. Anadolu'daki ahşap direkli camiler gibi orta tavan, yan tavanlara göre biraz daha yüksek ve geniş tutularak tekne tavanlı yapılmıştır (*Anonim 1, 2017:15,25*). İki yan tavan süslemeleri birbirine simetrik özellik gösterirken orta tavan süslemeleri çeşitli desenlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu tavanlar farklı kompozisyonlar eşliğinde çakma, oyma, kalem işi teknikleri ile uygulanmıştır. Kompozisyonlarda, barok ve Selçuklu üsluplarının harmanlaması görülmektedir. Tavanlarda malzeme olarak çam ağacı kullanılmıştır.

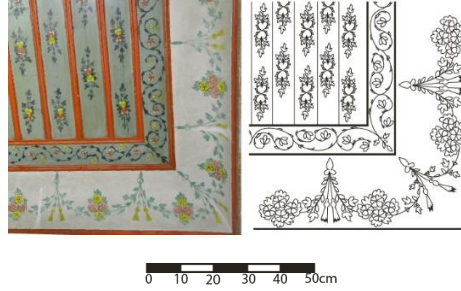
#### **3.2.1. Yan Tavanlar**

Yan tavanlar, harimin doğu ve batı yönlerinde iki adet bulunup, ahşap direkler üzerine tekne tavan olarak yapılmıştır. 404 x 920 metre boyutlarında dikdörtgen yapıdadırlar. Barok ve Selçuklu sanatının üslupları süslemelerde görülmektedir. Aynı kompozisyona sahip olan yan tavanlarda, alçı ve ahşap zemin üzerine bitkisel motifli kompozisyonlar çakma ve kalem işi teknikleri ile uygulanmıştır (Şekil 4).



Şekil 4.Sol ve Sağ Yan Tavanlar, Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

Tavanın beden duvarlarından tavana geçişi sağlayan etek bölümünde, bağdadi tekniğinde içbükey alçı kuşak zemin üzerine kalem işi tekniği uygulanmıştır. İkinci dar bordür ve tavan zemininde ise ahşap üzerine bitkisel motifli süslemeler kalem işi tekniği ile uygulanmıştır (Şekil 5).



Şekil 5. Sol ve Sağ Yan Tavan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

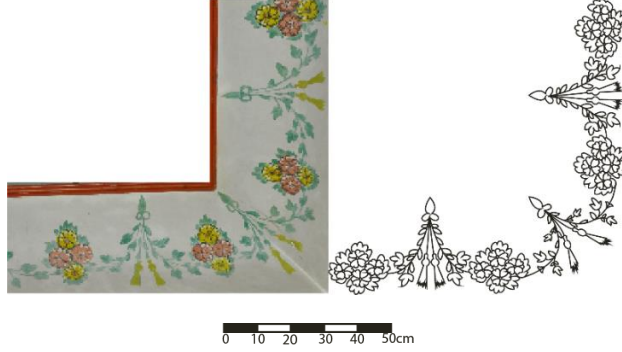
### 3.2.2 Alçı Bordür

Beden duvarından yan tavanlara geçişi sağlayan 920x404 metre boyutlarında, dikdörtgen formlu, desen genişliği 30 cm olan geniş bir bordürdür. Bordürün her iki kenarları da kırmızı renkli, silmeli ahşap çıtalar, çiviler yardımı ile çakılarak çerçeveslendirilmiştir. Beden duvarlarından tavana geçişi sağlayan etek bölümünde, bağdadi tekniğindeki alçı zemin üzerine kalem işi tekniğinde yapılmış, bitkisel motifli süslemeler bulunmaktadır. Desen kanaviçesi kurşun kalem ile alçı zemin üzerine çizildiği, yapılan gözlemlerde görülmüştür (Şekil 6).



Şekil 6. Yan Tavan Alçı Bordür Kanaviçesi (Kaya, 2018)

Alçı sıva üzerindeki bitkisel motifli kompozisyonlar bordür yüzeyine penç berk adı verilen (Biol ve Derman 2008: 47) motifin artı şeklinde dörtlü simetri biçimde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Penç berk (beşli çiçek) demetlerinin etraflarına sade yapraklar yerleştirilmiştir. Üst orta merkezden sağa ve sola ters 'V' harfine benzer hareketli kıvrık dalların yerleştirilmesi ile penç berk motiflerine birleştirilmiştir. Dalların orta merkezinden aşağı doğru sarkıtılmış iki adet nesnel fonksiyonlu püskül-saçak bulunmaktadır. Kompozisyon da ortaya çıkan bu motifin simetrisinin birim tekrarı, dikdörtgen bordürün dört bir yanına yerleştirilmiştir. Alçı zemin üzerindeki kalem işi tekniği ile yapılan kompozisyonda, saps ve yapraklar yeşil renge, penç berkler siyah kontur içerisinde sarı ve kırmızı renge, sarkıt şeklindeki nesnel püsküller ise sarı renge boyanmıştır (Şekil 7,8).



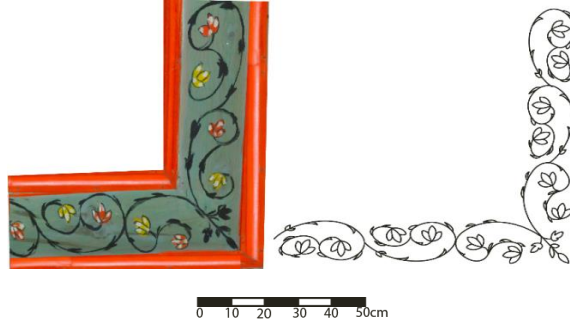
Şekil 7. Yan Tavan Alçı Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 8. Yan Sahın Alçı Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.3. İkinci Dar Bordür

860x 344 m boyutlarında dikdörtgen formlu desen genişliği 20 cm olan, yan tavanı çevreleyen bir bordürdür. Kenarları, kırmızı renkteki silmeli ahşap çıtalar, çiviler yardımı ile çakılarak çerçeveselendirilmiştir. Kalem işteknığının kullanıldığı ahşap üzeri renkli bitkisel süslemede sarmaşık kıvrımlı helezonik bahar dallarını andıran gül çiçekleri ile desen oluşturulmuştur (Birol ve Derman 2008:104). Birim desenin asimetrik şekilde tekrarı ile tavanın dört yönünü çevrelemiştir. Zemin açık mavi renge, bahar dalları ve üzerindeki yapraklar siyah renge, gül çiçekleri ise siyah kontur içerisinde kırmızı ve sarı renge boyanmıştır. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 9,10).



Şekil 9. Yan Tavan, İkinci Dar Bordür ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 10. Yan Tavan, İkinci Dar Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.4 Tavan Zemini

Tavan zemini, 820x 304 m boyutlarında dikdörtgen formudur. Tavan yüzeyi kuzey ve güney yönünde, mihraba dik gelecek şekilde ince kırmızı renkli, silmeli ahşap çitaların ritmik sıralanması ile 11 eşit alana bölünmüştür. Motifler, yek berk (bir yapraklı) in karşılıklı simetrisi ile sade yaprakların etrafına dizayn edilmesi ile oluşturulmuştur (*Biol ve Derman, 2008: 47*). Silmeli şeritler içerisindeki motifler, diyagonal sıralama ile yerleştirilmiştir. Zemin rengi açık mavi renge, pençler ise siyah kontur içerisinde kırmızı ve sarı renge boyanmıştır. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 11).



Şekil 11. Yan Tavan Zemini ve Çizimi (Kaya, 2018)

### 3.2.5. Orta Tavan

Harimin orta tavanında bulunup 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formludur. 4 adet birbirinden bağımsız ana direk ve 2 adet mihrap duvarına gömülü toplamda 6 ahşap direk üzerine oturtulmuştur. Camii, üç kademedan oluşan tekne tavanlıdır. Birinci kademe 3, ikinci kademe 4, üçüncü kademede 4 olmak üzere toplamda 11 bordürden oluşmaktadır. Barok ve Selçuklu üslup, bitkisel motif ve geometrik şekiller birlikte kullanılmıştır. Ahşap oyma, çakma, ahşap üzeri renkli kalem işi teknikleri ile yapılmış süslemeli bir tavadır. Sağında ve solunda bulunan yan tavanlara göre çok daha zengin süsleme özellikleri göstermektedir (Şekil 12).



Şekil 12. Orta Tavan, Genel Görünümü ve Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.6. Orta Tavan Birinci Kademe

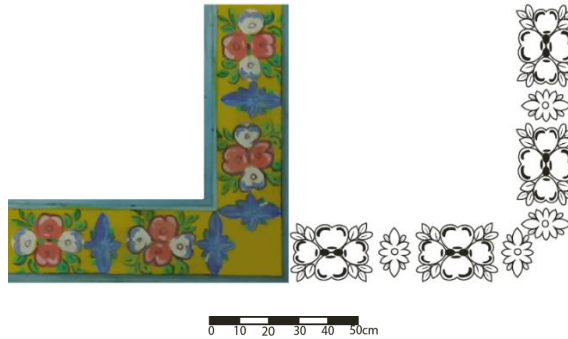
Orta tavan birinci kademe 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formu, üç bordürden oluşmaktadır. Bordürlerde ahşap ve alçı zemin üzerine bitkisel kompozisyonlu süslemeler, ahşap üzeri renkli kalem işi teknikleri ile uygulanmıştır (Şekil 13).



Şekil 13. Orta Tavan, Birinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

### 3.2.7. Orta Tavan Birinci Bordür

Birinci bordür, ahşap direklerden tavana geçişi sağlayan, 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 12 cm olan ince bir bordürdür. Bordürün her iki kenarı mavi renge boyanmıştır. Silmeli ahşap çıtalar ile çerçevlendirilerek orta tavanın dört bir yönünü Edirnekârî tekniği ile kaplamaktadır. Yek berk (Tek yapraklı) (Birol ve Derman, 2008: 47) motifinin bir araya getirilmesi ile dörtlü cihar berk motifi oluşturulmuştur. Berk motifinden oluşan demetlerin köşe kısımlarına sade üçlü yapraklar yerleştirilmiştir. Cihar berk motiflerinin yanına sekiz yapraklı rozetlerin yan yana ritmik sıralanması ile oluşturulan bitkisel motif süslemelidir. Birinci bordür, orta tavanın dört bir yönünü çevrelemiştir. Sarızemin fonu üzerine işlenen ahşap üzeri renkli kalem işi tekniği motiflerde; yapraklar yeşil renge, cihar berk motifleri siyah kontur içerisinde kırmızı ve beyaz renklere, rozetler koyu mavi renge boyanmıştır. Motiflerde beyaz ve mavi renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 14,15).



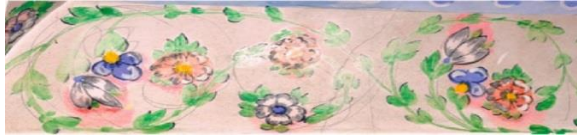
Şekil 14. Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 15. Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.8. Orta Tavan İkinci Bordür

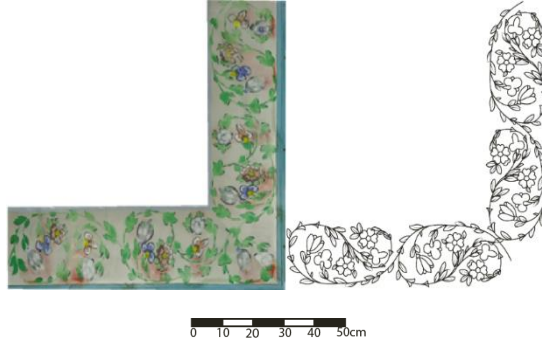
Orta tavan ikinci bordür, birinci bordürden sonra gelen 896x471 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 27 cm olan alçı zeminden oluşan geniş bir bordürdür. Bağdadi tekniğindeki içbükey alçı kuşak üzerine kalem işi tekniğinde yapılan bitkisel süslemeli bordürdür. Yapılan incelemeler sırasında desenin ilk önce alçı zemin üzerine kurşun kalem ile kaneviçesi çizilmiştir (Şekil 16).



Şekil 16. Orta Tavan Birinci Kademe İkinci Bordür Kaneviçesi  
(Kaya, 2018)

Helezonik kıvrımlı sapsarın oluşturduğu kaneviçede, sade yapraklar, penç berk, guncalar ve se berk motifleri bir arada kullanılmıştır. Sitalize çiçeklerle oluşturulan desenin kompozisyonu asimetri olarak yan yana sıralanması ile bordürün dört bir yönünü kaplamıştır. Zemin rengi kırık beyaz olarak kullanılan bordürde, helezonik kıvrımlı sapsar ve sade yapraklarda yeşil renge boyanmıştır. Yeşil yapraklara ara ara siyah renk ile gölgelendirmeler yapılmıştır. Penç berk motifin meşimesindesarı ve mavi, yapraklarında siyah kontur içerisinde pembe, siyah, gri ve kahverengi renk tonları kullanılmıştır. Se berkler de meşime sarı renge, yapraklar siyah kontur içerisinde mavi, kahverengi, gri ve pembe renk tonlarına boyanmıştır. Zambak motifi ise, meşimede mavi renge, yaprakları siyah kontur içersinde gri ve kahverengi renk tonları ile boyanmıştır. Tüm motiflerde beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 17,18).





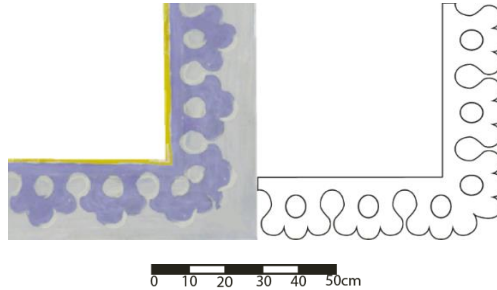
Şekil 17. Orta Tavan, Birinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 18. Orta, Tavan Birinci Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.8.Orta Tavan Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, birinci kademenin üçüncü bordürüdür. İkinci bordürün hemen üzerinde bulunmaktadır. 842x417 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 11cm olan alçı zeminden oluşan bitkisel bezemeli dar bir bordürdür. İkinci bordür gibi alçı zemin üzerine yapılmıştır. Palmet ve rumi motiflerinin dendanlı sivilize edilerek tam tekrar ilkesiyle bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Açık mavi zemin üzerine koyu mavi renk tonlarında boyanmıştır (Şekil 19,20).



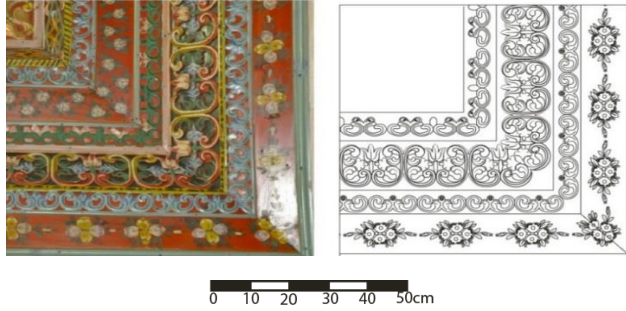
Şekil 19. Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 20. Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.9. Orta Tavan İkinci Kademe

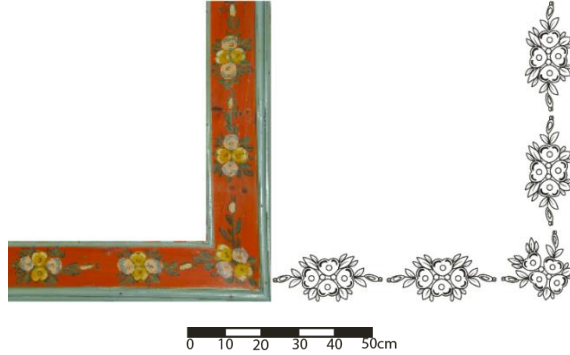
Orta tavan ikinci kademe, 820x395 metre boyutlarında dikdörtgen formu olup, dört bordürden oluşmaktadır. Bordürlerde ahşap ve alçı zemin üzerine bitkisel kompozisyonlar çakma ve ahşap üzeri renkli kalem işi teknikleri ile birlikte kullanılmıştır (Şekil 21).



Şekil 21. Orta Tavan, İkinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

### 3.2.10. Orta Tavan Birinci Bordür

Orta tavan birinci bordür, İkinci kademeden ilk bordürüdür. 820x 395 metre boyutlarında dikdörtgen formu, desen genişliği 12 cm dir. Ahşap zeminden oluşan bitkisel süslemeli ve ahşap üzeri renkli kalem işi tekniğinin kullanıldığı dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarı mavi renge boyanmış silmeli ahşap çitalarla çerçeveslendirilmiştir. Yek berk motifin dört yönlü simetrisi ile cihar berk motifi oluşturularak motifin kenarlarına sade yapraklar ve uç kısımlara goncalar yerleştirilerek dizayn edilmiştir. Oluşturulan desenin tam tekrarı ile bordürün dört bir yönünü kaplamıştır. Kırmızı zemin rengi kullanılan bordürde, yek berkler siyah kontur içerisinde sarı, beyaz ve pembe renge, sade yapraklar siyah kontur içerisinde ise koyu yeşil renge boyanmıştır. Tüm desenlerde mavi, gri ve beyaz renkler ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 22,23).



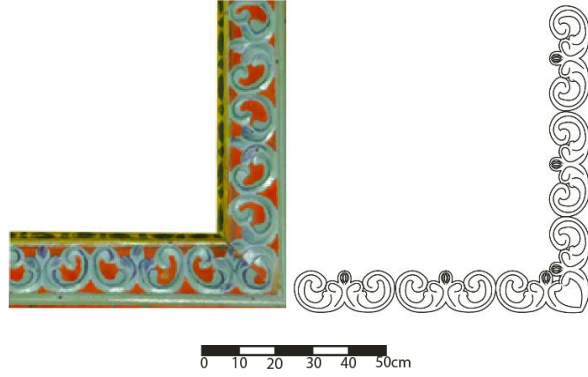
Şekil 22. Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 23. Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.11. Orta Tavan İkinci Bordür

Orta tavan ikinci bordür, ikinci kademenin ikinci bordürüdür. 796 x371 metre boyutlarında dikdörtgen formu, desen genişliği 7 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı, bitkisel motif süslemeli dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarları da mavi ve sarı renklere boyanmış farklı kalınlıktaki silmeli ahşap çıtalar ile çerçevelendirilmiştir. Kırmızı zemin fonu üzerine ahşaptan yapılan karşılıklı barok üslubun 'C' kıvrımlı hatlar arasına yerleştirilen palmetlerin sıralı yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu desenler çiviler yardımıyla çakılarak, bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Motifler mavi rengin tonlarına boyanmıştır (Şekil 24, 25).



Şekil 24. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 25. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

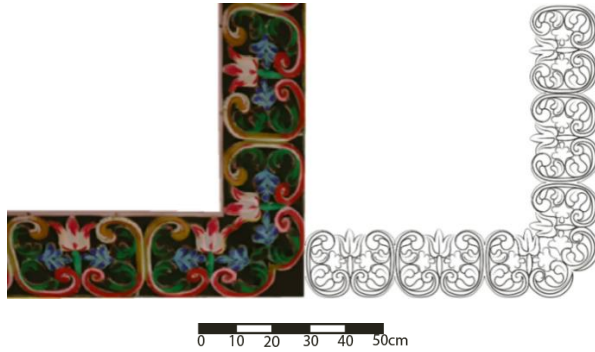
### 3.2.12.Orta Tavan Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, ikinci kademenin üçüncü bordürü olarak düzenlenen alını 782x357 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 25 cm'dir (Şekil 26).



Şekil 26. İkinci Kademenin Üçüncü Bordür Alını Görünümü (Kaya, 2018)

Orta tavan, ikinci kademe, üçüncü bordürü; ahşap zemin üzerine çakma ve ahşap üzeri renkli kalem işi tekniklerinin birlikte kullanıldığı barok üsluplu, bitkisel süslemeli geniş bir bordürdür. Üçüncü kademeye geçişi sağlayan alın bordürü olarak merkezde lale motifi kullanılmıştır. Camii içerisinde sütun kemer başlıklarının ajur oymalı köşe bölümlerinde de lale motifi kullanılmıştır. Barok üsluplar Lale Devri ile birlikte mimari yapılarda süsleme elemanı olarak kullanılan en önemli motiflerden biri olmuştur (*Arseven, 1985: 400*). Merkezdeki lale motifin yan kısımlarında birer adet barok üsluplu 'C' kıvrımlı hatlar bulunmaktadır. 'C' kıvrımlar içerisinde lalenin sap bölümüne bakan karşılıklı birer adet simetrik beş yapraklı palmet motifi bulunmaktadır. Bu motifin birim tekrarı bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Siyah zemin fonu üzerine çakılan motiflerde 'C' kıvrımlı hatlar, sarı, beyaz, kırmızı ve pembe renklere, lale motifi kırmızı, pembe ve yeşil renge, palmetler mavi ve tonlarına, 'C' kıvrımlı yapraklar ise yeşil ve siyah renklere boyanmıştır (Şekil 27, 28).



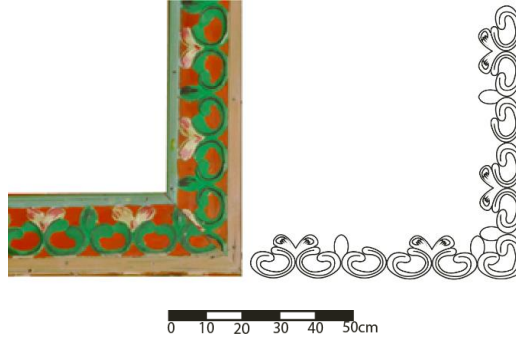
Şekil 27. Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 28. Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.13. Orta Tavan Dördüncü Bordür

Orta tavan dördüncü bordür, ikinci kademenin dördüncü bordürüdür. 732x307 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 11cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. 'C' kıvrım hatlı yaprakların taşıdığı iki ve tek dilimli palmetlerin yan yana simetrik dizimi ile bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Kırmızı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrımlı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır(Şekil29, 30).



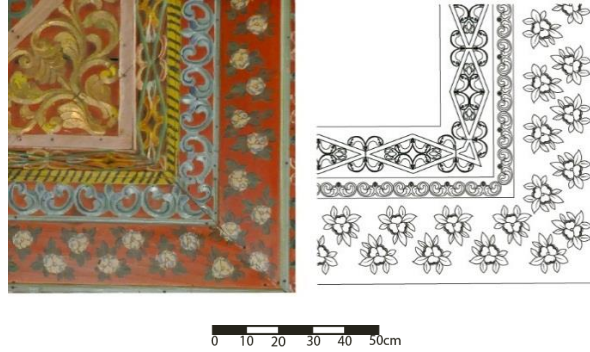
Şekil 29. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordürü ve Çizimi  
(Kaya, 2018)



Şekil 30. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordür Detayı  
(Kaya, 2018)

### 3.2.14. Orta Tavan Üçüncü Kademe

Orta tavan üçüncü kademe, üç bordürden oluşmaktadır. 710x285 metre boyutlarında dikdörtgen formludur, ahşap zemin üzerine barok üsluplu, bitkisel süslemeli ve geometrik şekillerden oluşan kompozisyonlar, çakma ve boyama teknikleri birlikte kullanılmıştır (Şekil 31).

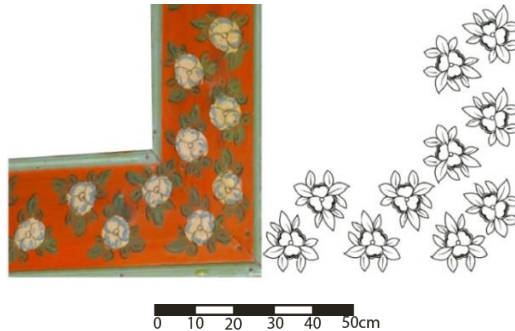


Şekil 31. Orta Tavan, Üçüncü Kademe Genel Görünümü ve Çizimi  
(Kaya, 2018)

### 3.2.15. Orta Tavan Üçüncü Kademe Birinci Bordür

Orta tavan üçüncü kademe, üçüncü kademenin birinci bordürüdür. 710 x 285 metre boyutlarında dikdörtgen formlu desen genişliği 13 cm olan ahşap zemin üzerine renkli kalem işi tekniğinin kullanıldığı barok üsluplu, bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Orta kısımda bulunan se berk motifinin sade yapraklarla bezenmesi ile oluşturulmuştur. Motifin kaydırmalı olarak yerleştirilmesiyle bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır.

Kırmızı zemin fonu üzerine renkli kalem işi tekniğinde yapraklar, siyah kontur içerisinde yeşil renge, se berk motifleri siyah kontur içerisinde beyaz renge boyanmıştır. Mavi renk ile gölgelendirmeler yapılmıştır (Şekil 32, 33).



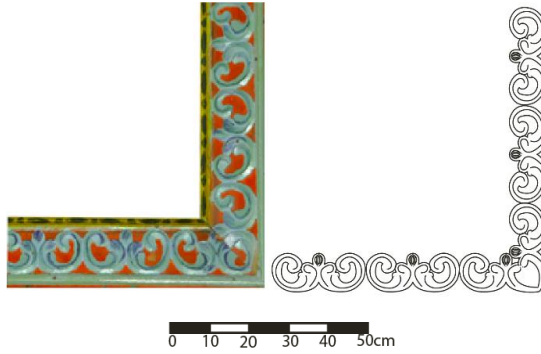
Şekil 32 Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi  
(Kaya, 2018)



Şekil 33. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.16. Orta Tavan Üçüncü Kademe İkinci Bordür

Orta tavan üçüncü kademe, üçüncü kademenin ikinci bordürüdür (İkinci kademenin ikinci bordürü ile boyutları hariç aynı özelliklere sahiptir). 684x259 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 7 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarlarında mavi ve sarı renklere boyanmış farklı kalınlıktaki silmeli ahşap çitalar ile çerçevelendirilmiştir. Kırmızı zemin fonu üzerine karşılıklı barok üsluplu ‘C’ kıvrımlar arasına palmetler sıralı yerleştirilmiştir (Anonim 1, 2017: 26). Bu desenler çiviler yardımıyla çakılarak, bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Motifler mavi rengin tonlarına boyanmıştır. (Şekil 34,35)



Şekil 34. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 35. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)



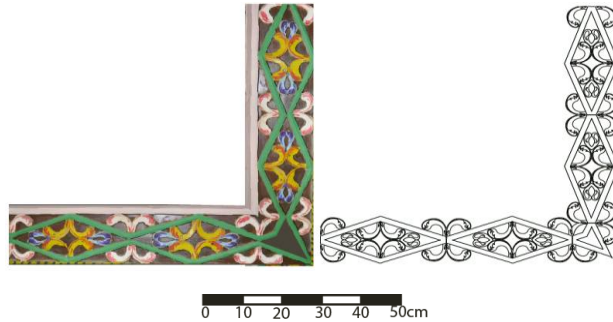
### 3.2.14.Orta Tavan Üçüncü Kademe Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, üçüncü kademenin üçüncü bordürü olarak düzenlenen alını (Şekil 36), 670 x245 metre boyutlarında dikdörtgen formulu, desen genişliği 15 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif süslemeli ve geometrik şekilli geniş bir bordürdür.



Şekil 36. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür, Alını Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Orta tavanının zeminine geçişi sağlayan alını bordürü ince silmeli ahşap çıtaların yan yana baklava şekli oluşturacak şekilde çakılmasıyla oluşturulmuştur. Baklava şekillerinin içerisine barok üslubunun ‘C’ kıvrımlı hatları ile iki dilimli palmetler yerleştirilmiştir. Koyu kahverengi zemin fonu üzerine çakılan baklava motifleri yeşil renge, baklava içerisindeki ‘C’ kıvrımlı hatlar sarı ve kırmızı renge, dışındaki ‘C’ kıvrımlı hatlar pembe ve kırmızı renge boyanmıştır. İki dilimli palmetler tonlamalı mavi renge boyanmıştır (Şekil 36, 37).



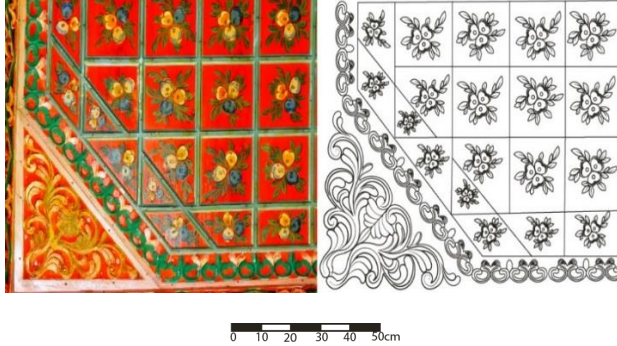
Şekil 36. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 37. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür Detayı  
(Kaya, 2018)

### 3.2.15. Orta Tavan Zemini

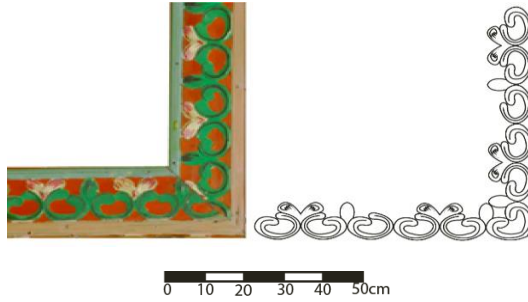
Orta tavan zemini; bir bordür, üçgen formunda dört adet köşelik ve bir zemin ile, orta sahnı örten tekne tavanlı bir bölümdür. 640x215 metre boyutlarında uzun sekizgen formlu olup, ahşap zemin üzerine çakma, ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli ve geometrik şekilli bir alandır (Şekil 38). Ortada çakma tekniği ile yapılmış güzel bir göbek bulunmaktadır.



Şekil 38. Orta Tavan Zemini Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

### 3.2.16. Orta Tavan Zemini Birinci Bordür

Orta tavan zemini birinci bordür, orta tavanı örten tekne tavan adı verilen bölümün tek bordürüdür. 640 x 215 metre boyutlarında 11cm genişliğinde, uzun sekizgen formlu olup, ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Barok üslubun 'C' kıvrımlı yaprakların taşıdığı iki ve tek dilimli palmetlerin yan yana simetrik dizimi ile bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Kırmızı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrımlı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 39,40).



Şekil 39. Orta Tavan Zemini, Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)

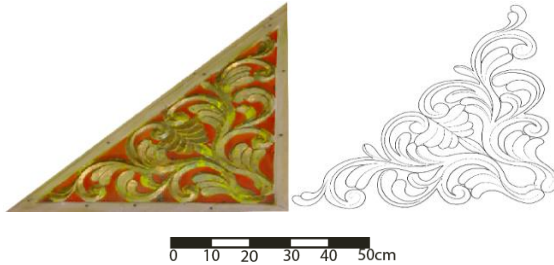


Şekil 40. Orta Tavan Zemini, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

### 3.2.17. Orta Tavan Zemini Köşelik Motifi

Tavan zemini köşelik motifi, sekizgen formlu orta tavanın köşe kısımlarında birer adet bulunmaktadır. Üçer adet silme ahşap çıtaların çakılmasıyla üçgen çerçeve oluşturulmuştur. Çerçeve içerisinde merkezde dokuz dilimli palmet motifininin etrafını saran ‘S’ kıvrımlı akantus yaprakları kompozisyonu tamamlamaktadır. Motifler üçgen köşelik içerisine kabartma yapılarak, çiviler yardımı ile çakılmıştır. Oyma, çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

Kırmızı zemin fonu içerisinde, palmet ve ‘S’ kıvrımlı akantus yaprakları varak rengine boyanmıştır (Şekil 41,42).

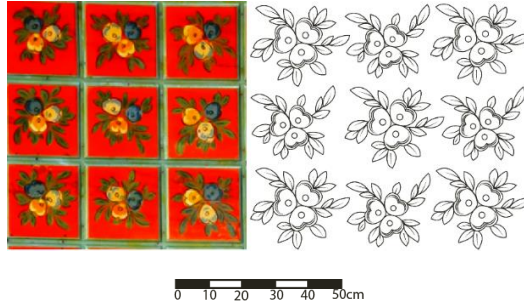


Şekil 41. Orta Tavan Zemini, Köşe Motifi ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 42. Orta Tavan Zemini, Köşelik Motifi Detayı (Kaya, 2018)

Orta tavan zemini, 618 x193 metre boyutlarında uzun sekizgen formludur. Ahşap zemin üzerine çakma ve boyama teknikleri birlikte kullanıldığı, bitkisel bezemeli geniş bir tavandır. Tavanın yüzeyi, köşeliklerin önünde üçgen, diğer yüzeylerde kare formlar oluşturacak şekilde mavi renkli silme ahşap çıtaların çakılmasıyla bölümlendirilmiştir. Kare ve üçgenlerin içerisine sade yapraklarla buketlendirilmiş üçlü yek berklerin bir araya getirilmesi ile boyama tekniği ile yapılmıştır. Kırmızı zemin fonu içerisinde yek berkler, siyah kontur ile sarı, mavi ve beyaz renklere, sade yapraklar ise siyah renkle gölgelendirmeler yapılarak yeşil renklere boyanmıştır. Beyaz ve mavi renkler ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 43).



Şekil 43. Orta Tavan Zemini ve Çizimi (Kaya, 2018)

### 3.2.18. Orta Tavan Göbek

Orta tavanın göbeği, tavanın merkezinde bulunmaktadır. Ortadan kenarlara doğru geometrik daire formlu genişleyen 2,23 cm boyutunda oyma, çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı, dairesel formlu, ahşap malzemeli bir göbektir. Barok sanat üslup özelliklerinin hâkim olduğu, geometrik şekil, hayvansal figür ve bitkisel motif süslemelidir. Göbeğin orta merkezinden aşağıya doğru büyük bir sarkıt bulunmaktadır. Orta tavan

göbek, desen kompozisyonunda, siyah zemin fonu üzerine, kenardan merkeze doğru üçgen formunda eşit şekilde daralan yirmi yedi adet çitanın çiviler yardımı ile çakılmasıyla alanlar oluşturulmuştur (Şekil 44).



Şekil 44. Orta Tavan Göbeği Genel Görünümü ve Detayı (Kaya, 2018)

Göbeğin en dış kenarları dairesel formda sade rûminin dendanlı şeklinde yan yana birim tekrarının çiviler yardımı ile çakılmasıyla ahşap kenarlıklar oluşturulmuştur. Göbeğin en dış kenarında bulunan dendanlırûmiler sarı renge boyanmıştır. Mavi ve beyaz renklerle de ışıklandırmaları yapılmıştır (Şekil 45).



Şekil 45. Orta Tavan Göbeği Kenarlık Motifi Detayı (Kaya, 2018)

Tavan göbeği, 27 adet çitanın çiviler yardımı ile çakılmasıyla üçgen alanlar oluşturulmuştur. Bu üçgen alanların kenar kısımlarında ışınsal (şua) desenler kullanılmıştır. İçerisinde ise sarı renkli tek sıra beş dilimli münhani motifleriyle süslenmiştir. Dıştan merkeze doğru barok üslubun ‘S’ ve ‘C’ kıvrımlı dallar ve bu dallar arasına yerleştirilen akantus yaprakları ve beş dilimli münhani motifleriyle doldurulmuştur. Koyu kahverengi zemin fonu üzerine çakılan çitalar üzerindeki ışınsal (şua) çizgiler, sarı ve siyah renge, serbest fırça darbe tekniğiyle uygulanmıştır. Barok üslubun ‘S’ ve ‘C’ kıvrımları yeşil renge, akantus yaprakları pembe ve beyaz renge, beş dilimli münhaniler ve palmetler altın (varak) rengine boyanmıştır. 27 adet çakılan

üçgenlerin uç kısımlarında büyüklü küçüklü iki dilimli yaprakların birim tekrarları ile göbek ortasındaki boşluk doldurulmuştur. İki dilimli yapraklar sarı renge, gölgelendirmeler kırmızı ve siyah renklerle boyanmıştır (Şekil 46).



Şekil 46. Orta Tavan Göbeğinin 27/1 Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Göbeğin orta merkezinden aşağıya doğru büyük bir sarkıt yapılmıştır. Sarkıt gövdesi yek berk motiflerinin peş peşe ışınsal olarak sarkıt ucuna doğru küçültülmesiyle sonlandırılan iri bir topa bağlanmıştır. Sarkıt zemini yeşil renge, yek berkler sarı ve kırmızı renge, uç kısımdaki top ise kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 47).



Şekil 47. Orta Tavan Göbeği Sarkıt Detay Görünümü (Kaya, 2018)

#### 4. Sonuç

Araştırma, Sivas ili Altınyayla ilçesi Aydın Mahallesi'nde bulunan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde gerçekleştirilmiştir. Merkez Camii kareye yakın plan özelliği ve üç sahına ayrılmasından dolayı mimari yapı olarak Selçuklu Türk mimarisine benzemektedir. Merkez (Tonus) Camii tavan süslemelerinde; Selçuklu motifleri ile barok üslubun, “S” ve “C” kıvrımları, iri hareketli yaprakların kompozisyonlarda birlikte harmanlanması Osmanlı Geç Döneminde yansıma olarak görülmektedir.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii tavan süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. İncelemelerin ardından desenler adobe illüstratör programında çizilmiştir.

Selçuklu yapılarında olduğu gibi Merkez (Tonus) Camii üç sahına ayrılmıştır. Genel olarak Anadolu da camii, köşk ve bazı evlerin iç mimari yapılarında olduğu gibi orta sahin, yan sahinlara göre tekne tavanlı ve yüksek yapılmıştır. Yan sahinler birbirleri ile simetrik özellik gösterirken, orta sahin asimetric süslemelere sahiptir.

Süslemeler çakma, ajur oyma, alçı ve ahşap zemin üzerine renkli kalem işi, teknikleriyle birlikte uygulanmıştır. Süslemelerinde “S” ve “C” helezonik kıvrımlar, çiçek motifleri, püsküller-saçaklar, palmetler, bitkisel motiflerden; laleler, pençer, goncalar, zambaklar, yapraklar, akantus yaprakları, bahar dalları, bahar çiçekleri (gül) ve geometrik şekillerden; baklava dilimleri kullanılmıştır. Merkez (Tonus) Camii yapıldığı ilk yıllarda kullanılan boyaların köylüler tarafından doğal olarak hazırlanması, ustalar tarafından boyalar üzerine yumurta aklarının sürülmesi, renk canlılığının bozulmadan günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii tavan süslemeleri bölgede bulunan birçok cami ile benzer özellikler göstermektedir. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii ile Hilmiye Köyü Camii'ni yapan ustaların aynı kişiler olması sebebiyle kullanılan motif düzenlemeleri birbirine benzemektedir

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii Altınyayla ilçesinin ilk ve tek tarihi camii olması sebebiyle önem arz etmektedir. Tarihi eser vasfı taşıyan ve kültürel varlığımız olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'yi koruyarak gelecek nesillere aktarılması bakımından büyük önem arz etmektedir.

## **KAYNAKLAR**

- ANONİM 1. (2017). Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sivas/Altınyayla, Ahmet Ağa(Merkez Tonus) Cami-Sanat Tarihi Raporu. s-2,3,4-8,9,10-15-25,26-28-56-59.
- ANONİM 2. (2017). Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sivas/Altınyayla, Ahmet Ağa (Merkez Tonus) Cami-Sanat Tarihi Raporu. s-10,28.
- ARSEVEN, C. E. (1985). Türk Sanatı Tarihi, İstanbul: Maarif Basımevi. s- 400.
- ASLANAPA, O. (1989). Türk Sanatı, Remzi Kitapevi. İstanbul, s-63,96
- BAŞ, G. (2006). Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme, Doktora Tezi. Van. s-24-32.
- BİROL, İ. A. DERMAN, Ç; (2008). Türk, Tezyini Sanatlarında Motifler, (1.Baskı).İstanbul: Kubbealtı Yayınları. s-47.
- CAN, Y., GÜN, R. (2005). Ana hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği,İstanbul: Kayıhan Yayınları, s-252-267.
- DENİZLİ, H. (2000). Sivas Tarihi ve Anıtları, Sivas: Özbelsan A.Ş. Nu:1. s-62-74.
- DENKTAŞ, M. (2004). Pınarbaşı-Uzunyayla'daki Ahşap Direkli Camiler,Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı: 16 Yıl: /1. s-67,68.
- DENKTAŞ, M. (2010). Divriği'de Osmanlı Camii ve Çeşmeleri. Sivas: s- 128.
- ÜÇER, K. (1988). Klasik, Barok, Rokoko, Ampir KalemışıUslûpları, Mimar Sinan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. s-14.
- NEMLİOĞLU, C. (1989). 15. 16. Ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri,Sanat Tarihi Doktora Tezi. İstanbul. s-10,11,29.
- TUNÇAY, H. (2018). Anadolu'nun Ahşap Camileri, Tunçay Yayıncılık, Ankara, s,13.
- Fotoğraflar ve Çizimler**
- Fatma KAYA, 2018-2020.



---

Çoşkun, G. & Tağı, S. Ö. (2020). Pamuklu Kumaşların Doğal Boyarmaddelerle Boyamasında Mikrodalga Kullanımının Etkilerinin İncelenmesi. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 421 – 445.

**Makale Bilgisi / Article Info**

*Geliş / Recieved: 28.10.2020*

*Kabul / Accepted: 13.11.2020*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## PAMUKLU KUMAŞLARIN DOĞAL BOYARMADDELERLE BOYAMASINDA MİKRODALGA KULLANIMININ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

Gökçe ÇOŞKUN\* & Sema ÖZKAN TAĞI\*\*

**Öz**

Artan çevresel farkındalığın bir sonucu olarak, tekstil ürünlerinin doğal boyarmaddelerle renklendirilmesi ve boyama proseslerinde ekolojik üretim yöntem ve teknolojilerinin kullanılması her geçen gün daha çok önem kazanmaktadır. Hızlı, homojen ve etkili ısıtma sağlayan mikrodalga teknolojisi, tekstil yaş işlemlerinde çevre dostu alternatif yeni bir yöntem olarak ilgi çekmektedir. Mikrodalga teknolojisinin, pamuklu kumaşların kökboya ile renklendirilmesinde kullanımının konvansiyonel boyama ile kıyaslanması amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, %100 pamuklu dokuma kumaşlar, kökboya (*Rubia tinctorum* L.) kullanılarak hem konvansiyonel yöntemle hem de farklı sürelerde mikrodalga enerjisi kullanılarak boyanmıştır. Boyamalar hem mordansız, hem de mordan (şap ve sirke) kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Boyamalar sonucunda elde edilen kumaşlara renk ölçümleri ve sürtme haslığı testleri yapılmış ve sonuçlar, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuçları pamuklu kumaşların kökboya ile boyanmasında mordansız ve sirke mordanı ile boyamalarda mikrodalga yönteminin konvansiyonel boyamaya göre renk ve sürtme haslığı özellikleri bakımından üstün sonuçların yanı sıra zaman ve enerji tasarrufu sağlayan güçlü bir alternatif oluşturduğunu ortaya koymuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Doğal boyama, Mikrodalga, Pamuk, Kökboya (*Rubia tinctorum* L.).

---

\* Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü 06830 Gölbaşı / Ankara gokce.coskun@hbv.edu.tr Orcid: 0000-0002-9156-2214

\*\* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü 06830 Gölbaşı / Ankara sema.tagi@hbv.edu.tr Orcid: 0000-0002-2845-8262

---

## ANALYZING THE EFFECTS OF MICROWAVE ON NATURAL DYEING OF COTTON FABRICS

### **Abstract**

*As a result of increasing environmental awareness, the use of ecological production methods and technologies in dyeing processes and natural dyes for coloring textile products is becoming more and more important every day. Microwave technology, which provides fast, homogeneous and effective heating, attracts attention as an environmentally friendly alternative new method in textile wet processes. In this study, which aims to compare the use of microwave technology with conventional dyeing method in coloring cotton fabrics with madder (*Rubia tinctorum* L.), 100% cotton woven fabrics were dyed by using madder both with conventional method and microwave energy for different processing times. The dyeing were carried out with and without mordant (alum and vinegar). Color measurements and rubbing fastness tests were performed on the dyed fabrics and the results were evaluated comparatively. The results of the study showed that the microwave method in dyeing cotton fabrics with madder provides superior results in terms of color and rubbing fastness compared to conventional dyeing as well as a strong alternative that saves both time and energy.*

**Keywords:** *Natural dyeing, Microwave, Cotton, Madder (*Rubia tinctorum* L.).*

## 1. Giriş

İlkçağlardan beri tekstil malzemelerinin, son ürüne estetik değer katabilmek ve ticari olarak değer kazandırabilmek için çeşitli boyarmadde ve yöntemlerle renklendirildiği bilinmektedir. Sentetik boyarmaddelerin keşfedilip ticarileşmesine kadar olan süreçte bu işlemler sadece doğal kaynaklı renklendiricilerle gerçekleştirilmiştir. Kırmızı renk eldesinde kullanılan önemli bitkisel doğal boyarmadde kaynağı olan kökboya (*Rubia tinctorum* L.) bitkisinin, boyamacılıkta kullanılan kısımları kökleridir. Yapısındaki en önemli renklendirici maddeler, antrakinonlar, *Alizarin*, *Purpurin*, *Pseudopurpurin*, *Rubiadin* ve *Munjistindir*. Kökboyanın tanımlanabilen bu 6 komponenti, farklı absorpsiyon özelliklerine sahip olup, kökboya ile yapılan boyamada elde edilen kırmızı renk, bu bileşenlerin karışımıdır (Gulrajani, 2001:196; Deveoğlu ve Karadağ, 2011:23; Kumar ve Konar, 2011:29).

Doğal boyamacılıkta kullanılmış olan hayvansal ve bitkisel boyarmaddeler 19. yüzyılın sonlarında sentetik boyarmaddelerin sentezleri ile birlikte giderek azalmış ve hatta ortadan kalkma noktasına gelmiştir. Günümüzde ise sentetik boyarmaddelerin birçoğunun toksik, kanserojen ve atıklarının çevre kirliliğine neden olduğunun anlaşılmış olması doğal boyamacılığı yeniden gündeme taşımıştır (Karadağ, 2007). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çevre kirliliğinin ciddi boyutlara ulaşması, diğer endüstrilerle birlikte tekstil endüstrisini de etkilemiştir. Artan çevresel farkındalığın bir sonucu olarak tekstil renklendirme proseslerinde kimyasal, su ve enerji tüketiminin ve atık miktarının azaltıldığı üretim teknolojilerine ilgi artmaktadır. Bilinçli tüketiciler tercihlerini çevreye daha az zarar veren ürünlerden yana kullanmaktadır (Rüzgar 2019:1). Bu durum özellikle tekstil sektöründe en yüksek çevre kirliliğine sebep olan boya, baskı uygulamalarında daha ekolojik üretim yöntem ve teknolojilerinin önem kazanmasını sağlamaktadır.

Bilimsel araştırmalar ekolojik bir yaklaşımla modern teknikleri kullanarak renk verimi ve haslık özelliklerinin artırılması suretiyle doğal boyalarla renklendirme sonuçlarının iyileştirilebildiğini göstermektedir (İşmal, 2019: 42). Tekstil yüzeylerinin doğal boyarmaddeler ile renklendirilmesinde kullanılan alternatif teknolojilere, ultrason, plazma,

ozon, enzimler, gama ışınları, UV ışınları ve mikrodalga, yeni ve çevre dostu alternatif modern teknolojiler örnek olarak gösterilebilir.

Mikrodalga, elektromanyetik spektrumun radyo dalgaları ile kızıl ötesi ışınlar arasındaki bölümde kalan, frekansları 1 GHz ila 1000 GHz arasında, dalga boyları 0.1–100 cm olan elektromanyetik dalgalardır (Çay, 2010:30). Mikrodalga teknolojisi, yüksek frekansa dönüştürülen elektrik enerjisinin elektromanyetik dalga olarak maddenin içine dalıp, molekülleri (özellikle su moleküllerini) kutuplaştırarak titreştirmesine dayanır. Yüksek hızda gerçekleşen bu titreşim sonucunda radyo dalgasının taşıdığı enerji, madde içinde ısıya dönüşür (Oktay, 2009:52). En yaygın kullanım alanı gıda endüstrisi olan mikrodalga ile ısıtma teknolojisi, günümüzde endüstriyel ürünlerin kurutulması yada eritilmesi, kimyasal reaksiyonların hızlandırılması, plazma üretimi veya mineral prosesleri gibi amaçlarla pek çok farklı endüstride kullanım alanı bulmaktadır (Konak vd., 2009:20-21).

Mikrodalga radyasyonu, maddenin partiküllerine kolay nüfuz etme özelliği ile tüm partiküllerin aynı anda ısıtılmasını sağlayarak hızlı, homojen ve etkili ısıtma sağladığı için çevre dostu alternatif yeni bir yöntem olarak ilgi çekmektedir (Büyükkıncı, 2012:428; Özgen vd., 2018:66). Mikrodalga teknolojisinin tekstil sektöründe kullanımı ile ilgili uygulamalar ve akademik çalışmalar, ısıtma, kurutma, kondenzasyon, yüzey modifikasyonu, ön terbiye işlemleri, boyama, renklendirme veya apre sonrası fiksaj, yünlü kumaşların dezenfektasyonu gibi alanları kapsamaktadır (Özerdem vd., 2008:290).

Tekstil endüstrisinde mikrodalga kullanımı ile ilgili ilk gelişmelerden biri Ciba-Geigy, Ltd, şirketinin 1966 yılında aldığı (Ciba-Geigy, 1966) bir İngiliz patentidir. Patentte tekstil malzemelerinin reaktif boyalarla boyanmasında ve baskısında mikrodalga ısıtması önerilmekte ve mikrodalgaların hızlı homojen ısıtma sağlayarak homojen renklendirmeyi mümkün kıldığı iddia etmektedir (Griffin ve Hendrix, 1986:117). Tekstil boyama proseslerinde mikrodalga kullanımı ile ilgili literatürde yer alan çalışmaların önemli bir bölümünün, boyama öncesinde kumaş yüzeylerine uygulanan bir ön işlem olarak (Sun vd., 2005; Kale ve Bhat, 2011; Adeel vd., 2018a; Kiran vd., 2018; Özgen vd., 2018; Xue, 2016; Ghaffar vd., 2019; Zhan vd., 2020) ve boya- baskı sonrası fiksaj yöntemi olarak (Evans ve Skelly, 1972; Mexatas vd., 1978; Hakeim vd. 2003; Abdel-Thalouth vd., 2014; Elmaaty vd., 2018) mikrodalga ışınlarından faydalanılan uygulamalardan oluştuğu gözlemlenmiştir.

Literatürde daha kısıtlı sayıda da olsa mikrodalga teknolojisinin tekstilde konvansiyonel boyamaya alternatif olarak önerildiği çalışmalar yer almaktadır. Bunlardan bazıları, polyesterin dispers boyanmasında (Berns ve Needles, 1979;Haggag vd., 1995;Xu ve Yang, 2002;Kim, 2003; Haghi, 2008; Saleh, 2013), yünlü kumaşların çeşitli sentetik boyarmaddelerle boyanmasında (Delaney, 1972; Zhao, 2017), pamuklu kumaşların reaktif, direkt ve küp boyarmaddelerle boyanmasında (Montazer ve Alibakhshi, 2007; Haggag vd., 2012; Lei vd., 2013; Adeel vd., 2018c; Irfan vd., 2018), polipropilen liflerinin boyanmasında (Yiğit ve Teker, 2011; Şahinbaşkan vd, 2017), PBT liflerinin boyanmasında (Öner vd., 2013; Yıldırım, 2015) mikrodalga yönteminin kullanıldığı çalışmalardır.

Son yıllarda literatürde daha ziyade tekstil yüzeylerinin doğal boyarmaddelerle renklendirilmesinde boyarmadde ekstraktının elde edilmesi ve boyama süreçlerinde mikrodalga enerjisinden faydalanılan çalışmalar (Chen vd., 2010; Elshemy, 2011; Chao, 2013; Ali vd., 2014; El-Khatib vd., 2014; Ali ve Khatib, 2016; Hussaan vd., 2017; Adeel vd., 2018b; Zuber vd., 2019; Adeel vd., 2020a; Adeel vd., 2020b; Adeel vd., 2020c; Eyüpoğlu, 2020; Karadağ vd., 2020; Kiran vd., 2020; Naveed vd., 2020) yer almakta ve bu çalışmalarda genel olarak mikrodalga yöntemi, konvansiyonel boyamaya alternatif olabilecek çevreci bir yöntem olarak sunulmaktadır. Çalışmaların daha ziyade yün ve ipek gibi protein liflerinin çeşitli bitkisel ve hayvansal kaynaklı boyarmaddelerle renklendirilmesi üzerine gerçekleştirildiği görülmüştür.

Literatürdeki çalışmalar genel anlamda değerlendirildiğinde, mikrodalga ile sağlanan üniform ısıtma sayesinde işlemin etkinliğinin, boya alımının ve boyama oranının arttığı, enerji ve zamandan tasarruf edildiği, konvansiyonel boyamaya alternatif bir teknik olduğu söylenebilir. Araştırmalar sırasında pamuklu kumaşların kökboya ile boyanmasında mikrodalga yönteminin etkilerinin incelendiği ayrıntılı bir parametre çalışmasına rastlanmamıştır.

Pamuklu kumaşların bitkisel kaynaklı bir doğal boyarmadde olan kökboya (*Rubia tinctorum L.*) ile mordansız ve mordanlı olarak hem konvansiyonel yöntemle hem de farklı sürelerde mikrodalga enerjisi verilerek boyandığı bu çalışmada, elde edilen kumaşlara renk ölçümleri ve sürtme haslığı testleri yapılmış ve sonuçlar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Ekolojik bir yöntem olarak tekstil yaş işlemlerinde giderek daha çok ilgi çeken ve özellikle doğal boyamacılıkta kullanımı son yıllarda akademik çalışmalara sıkça konu olan mikrodalga teknolojisinin, pamuklu kumaşların kökboya ile renklendirilmesinde kullanılarak konvansiyonel boyama ile kıyaslanması ile ilgili sonuçların akademik literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## **2. Materyal ve Yöntem**

### **2.1. Materyal**

Çalışmada, çözgü sıklığı 32 tel/cm, atkı sıklığı 27 tel / cm, gramajı 130 g/m<sup>2</sup> olan haşıl sökme ve ağartma işlemleri yapılmış bezayağı dokuma örgü raporuna sahip %100 pamuklu kumaşlar kullanılmıştır.

Bitkisel kaynaklı doğal boyarmadde olarak kullanılan kökboya, *Rubia tinctorum* L. bitkisinin kökleri öğütülüp toz haline getirilerek elde edilmiştir.

Kullanılan mordan maddeleri, şap olarak da bilinen alüminyum potasyum sülfat ( $KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$ ) ve üretici firma etiketine göre %4-5 asetik asit içeriğine sahip olan elma sirkesidir.

Mikrodalga enerjisi ile boyama işlemlerinde Samsung M 1610W model (600 W çıkış gücü – 2450 MHz çalışma frekansı) mikrodalga fırın kullanılmıştır.

Kumaşların renk ölçümleri X-rite SP60 model portatif spektrofotometre; sürtme haslığı testleri ise manuel krokmetre kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

### **2.2. Yöntem**

DeneySEL araştırma modeli kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışmada pamuklu kumaşlar, 60°C sıcaklıkta sabunlu suda 30 dakika yıkandıktan sonra soğuk durulama yapılarak oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır. Her biri 15 x 15 cm boyutlarında kesilen kumaş numuneleri hassas terazide tartılarak ağırlıkları tespit edilmiştir. Kumaş ağırlığına göre 100:100 oranında bitki, 1:100 oranında su içerisinde, 1 saat kaynatılarak boyarmadde ekstraksiyonu hazırlanmıştır.

Hazırlanan ekstrakt kullanılarak konvansiyonel ve mikrodalga yöntemleri ile mordansız ve mordanlı (şap ve sirke) boyamalar

gerçekleştirilmiş, mordanlama işlemi “birlikte mordanlama yöntemi” ile yapılmıştır.

### 2.2.1. Konvansiyonel boyama işlemi

Her pamuklu kumaş numunesi için 1:100 flotte oranında 3 ayrı boya çözeltisi hazırlanmıştır.

#### *Mordansız konvansiyonel boyama*

İlk boya çözeltisine herhangi bir mordan maddesi ilave edilmeksizin numune 1 saat boyunca banyo içerisinde ara ara karıştırılarak kaynatılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

#### *Şap mordanlı konvansiyonel boyama*

İkinci boya çözeltisi içerisine mordan maddesi olarak kumaş ağırlığının % 30’u kadar şap ilave edilmiştir. Şap çözelti içerisinde tamamen eridikten sonra kumaş boya banyosuna ilave edilmiş ve 1 saat boyunca aralıklarla karıştırılarak kaynatılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

#### *Sirke mordanlı konvansiyonel boyama*

Üçüncü boya çözeltisinin içerisine mordan maddesi olarak kumaş ağırlığının % 30’u kadar sirke ilave edilmiştir. Çözelti iyice karıştırıldıktan sonra kumaş boya banyosuna ilave edilmiş ve 1 saat boyunca aralıklarla karıştırılarak kaynatılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

### 2.2.2. Mikrodalga yöntemiyle boyama işlemi

Her bir pamuklu kumaş numunesi için 1:100 flotte oranında boya çözeltileri hazırlanmıştır. Hazırlanan çözeltilerin tamamı oda sıcaklığına kadar soğutulduktan sonra boyama işlemleri gerçekleştirilmiştir. Boyama işlemlerinde uygulanan mikrodalga gücü, makinenin en yüksek güç ayarı olan 600 W olarak sabit tutulmuş, değişken parametre olarak boyama süreleri (5dk, 10dk, 15dk, 20dk, 25dk) kabul edilmiştir.

### ***Mordansız mikrodalga boyama***

Her bir boya çözeltisine bir kumaş numunesi daldırılıp herhangi bir mordan ilavesi yapılmaksızın mikrodalga fırında 5, 10, 15, 20 ve 25 dakikalık toplam 5 adet boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Boyamalar süresince her numune eşit aralık ve sürelerde 3 defa karıştırılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

### ***Şap mordanlı mikrodalga boyama***

Her bir boya çözeltisine içerisine mordan maddesi olarak kumaş ağırlığının % 30'u kadar şap ilave edilmiştir. Şap çözelti içerisinde tamamen eridikten sonra her bir boya çözeltisine bir kumaş numunesi ilave edilmiştir. Hazırlanan numunelerle mikrodalga fırında 5, 10, 15, 20 ve 25 dakikalık toplam 5 adet boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Boyamalar süresince her numune eşit aralık ve sürelerde 3 defa karıştırılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

### ***Sirke mordanlı mikrodalga boyama***

Her bir boya çözeltisine içerisine mordan maddesi olarak kumaş ağırlığının % 30'u kadar sirke ilave edilmiştir. Çözelti iyice karıştırıldıktan sonra her bir boya çözeltisine bir kumaş numunesi eklenmiştir. Hazırlanan numunelerle mikrodalga fırında 25, 10, 15, 20 ve 25 dakikalık toplam 5 adet boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Boyamalar süresince her numune eşit aralık ve sürelerde 3 defa karıştırılmıştır. Boyama sonunda kumaşa soğuk durulama işlemi uygulanmış ve oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır.

### **2.2.3. Renk ölçümleri**

Boyanan tüm kumaşlara renk ölçümü yapılmıştır. Ölçümler her bir kumaş için 5 ayrı noktadan gerçekleştirilmiş olup elde edilen değerlerin ortalama ve standart sapma değerleri hesaplanmıştır. Kumaşların renk değerleri CIE-Lab renk uzayında belirlendikten sonra

$$\Delta E = [(L1-L0)^2 + (a1-a0)^2 + (b1-b0)^2]^{1/2}$$

eşitliğinden faydalanılarak farklı teknikler ve sürelerle boyanmış kumaşların boyanmamış kontrol grubuna göre renk farkı hesaplanmıştır.



### 2.2.4. Sürtme haslığı testleri

Sürtme haslığı tayini için sürtme cihazın (krokmetre) alt kısmına boyalı kumaş numuneleri, üst kısmındaki sürtme ucuna ise refakat bezi (5x5cm boyutunda kesilmiş, kuru, boyasız bezayağı pamuklu kumaş) yerleştirilmiştir. Kuru numunelerin 10 cm'lik kısmı boyunca düz bir hat üzerinde 10 saniyede 10 defa ileri geri sürtünmesi sağlanmıştır. İşlem sonucunda test edilen numunelerin refakat bezini lekeleme derecesi, TS 423' e göre gri skala kullanılarak değerlendirilmiştir.

### 3. Bulgular ve Tartışma

Bu çalışmadan elde edilen bulgular; boyama işlemlerinden, renk ölçümlerinden ve sürtme haslığı testlerinden elde edilen bulgular olmak üzere 3 başlık altında ele alınmıştır.

#### 3.1.Boyama işlemlerinden elde edilen bulgular

Pamuklu kumaşların kökboya ile mordansız ve mordanlı olarak konvansiyonel ve farklı sürelerde mikrodalga yöntemiyle boyanması sonucu elde edilen kumaşların görüntüleri Tablo 1'de yer almaktadır.

**Tablo 1.** Pamuklu kumaşların boyama sonrası görüntüleri

Yöntem	1	2	3	4	5	0
	MW 5dk	MW 10dk	MW 15dk	MW 20dk	MW 25dk	KONVANS. 1 saat
<b>A</b> (Mordansız)						
<b>B</b> (Şap Mordanlı)						
<b>C</b> (Sirke Mordanlı)						

Tablo 1 incelendiğinde mikrodalga yöntemi ile boyamada süre artışı ile kumaşların boyanma miktarı arasında doğrusal bir ilişki olduğu, tüm numuneler için 5 dakikalık boyamalardan (A1, B1, C1) çok açık renkler elde

edildiği, süre arttıkça renklerin koyulaştığı gözlemlenmektedir. Boyama esnasında yapılan gözlemler, çözeltilerin 5 dakikaya yakın sürelerde kaynamaya başladığını göstermiştir. Kaynama yeni başladığında işlem sonlandırıldığı için bu sürede boyamanın gerçekleştirilememiş olması beklenen bir sonuçtur. Konvansiyonel boyamaya (A0, B0, C0) en yakın görüntülerin 25 dakikalık mikrodalga boyamalarından (A5, B5, C5) elde edildiği, hatta mordansız ve sirke mordanlı boyamada 20 dakikalık mikrodalga boyamasının bile (A4, C4) konvansiyonel boyamaya (A0, C0) oldukça yakın bir görüntü verdiği tespit edilmiştir. Şap mordanı kullanılan boyamalarda ise renklerin konvansiyonel boyamaya göre oldukça açık olduğu, 25 dakikalık boyamada bile (B5) konvansiyonel boyamanın görüntüsüne (B0) yaklaşamadığı görülmektedir. Bu durum şapın mordan maddesi olarak etkisini göstermesinde uygulanan sıcaklıktan ziyade uygulama süresinin daha etkili olduğunu düşündürmektedir.

Mikrodalga yöntemiyle yapılan boyamalar genel olarak homojen görüntüler vermiş olup bu durum, mikrodalga fırının ısıtma mekanizmasının yüzeyden içeriye doğru değil her noktada aynı anda ve eşit derecede ısı verme şeklinde olması ile ilişkilendirilmiştir. Deneylelerin her biri tek parça numune ile gerçekleştirildiğinden konvansiyonel boyamada da homojen bir görüntü elde edilmiştir. Ancak daha büyük miktarlarda kumaş boyamalarında mikrodalga konvansiyonel metoda göre homojen renk dağılımı açısından avantaj sağlayacağı düşünülmektedir.

Mordansız (A), şap mordanlı (B) ve sirke mordanlı (C) gruplar incelendiğinde ise mordan kullanımının kumaşların renk tonlarında yarattığı farklılıklar açıkça görülmektedir. Mordansız (A) ve sirke mordanlı (C) boyamalarda renk tonları birbirine benzemekte ancak şap mordanı (B) kullanımında daha açık renk ve somon tonlarında boyamalar yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum, farklı mordan maddelerinin pamuk elyafı ile boyarmadde arasında farklı bağlar oluşmasına neden olması, buna bağlı olarak da farklı bağ enerjilerine sahip malzemelerin absorbe ettiği ve yansıttığı ışık miktarının değişiklik göstermesi (Mc Donald, 1997:45) ile açıklanabilir.

### **3.2. Renk ölçüm sonuçları**

Pamuklu kumaşların kökboya ile farklı mordan maddeleri ve farklı boyama sürelerinde boyanmasında mikrodalga enerjisi kullanımının

konvansiyonel boyama yöntemi ile kıyaslanabilmesi için tüm numunelerin CIE-Lab renk uzayındaki renk ölçümlerinden elde edilen ortalama değerleri kullanılarak boyanmış kumaşların boyanmamış kumaşa göre renk farkı ( $\Delta E$ ) değerleri hesaplanmıştır. Ölçülen ortalama  $L^*$   $a^*$   $b^*$  renk değerleri ve hesaplanan  $\Delta E$  değerleri Tablo 2-4'te sunulmuştur.

Tablo 2'de Konvansiyonel yöntemle (A0) ve mikrodalga yöntemiyle farklı sürelerde (A1-A5) gerçekleştirilen mordansız boyamalar ile renklendirilen kumaşların  $L^*$  (açıklık-koyuluk),  $a^*$  (kırmızılık-yeşillik),  $b^*$  (sarılık-mavilik) değerleri ve boyanmamış kumaşa göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri görülmektedir.

**Tablo 2.** Mordansız boyamalardan elde edilen renk değerleri

Numune kodu	Ortalama Renk değerleri	StdSp ( $\pm$ )	$\Delta E$
A0	L	64,76	0,41
	a	24,27	0,22
	b	8,95	0,23
A1	L	76,74	0,83
	a	16,23	0,94
	b	4,98	0,25
A2	L	66,60	0,83
	a	23,05	0,72
	b	6,47	0,39
A3	L	64,36	0,76
	a	23,55	0,31
	b	6,93	0,20
A4	L	63,12	1,40
	a	23,89	0,79
	b	7,53	0,31
A5	L	61,83	0,86
	a	24,65	0,53
	b	7,09	0,11

A0: Konvansiyonel boyama

A3: Mikrodalga-15dk

A1: Mikrodalga-5dk

A4: Mikrodalga-20dk

A2: Mikrodalga-10dk

A5: Mikrodalga-25dk

Tablo 2’de yer alan verilere göre;

Mikrodalga yöntemi ile mordansız boyanan kumaşların L\* (Lightness) değerlerinin boyama süresi arttıkça düşüş göstermesi, boyama süresi arttıkça renklerin koyulaştığını ifade etmektedir. Mikrodalgada 15 dakika boyanan A3 numunesinin L\* değerinin konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşın L\* değerini yakaladığı, mikrodalgada 20 ve 25 dakika boyanan A4 ve A5 numunelerinin ise konvansiyonel boyamada elde edilenden daha koyu renklere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Mikrodalga yöntemi ile mordansız boyanan kumaşların a\* (kırmızılık-yeşillik) değerleri incelendiğinde boyama süresi arttıkça renkteki kırmızı nüansın düzenli olarak artış gösterdiği görülmektedir. Mikrodalgada 15 dakika ve 20 dakika boyanan A3 ve A4 numunelerinin kırmızılığının konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşın a\* değerine oldukça yakın; mikrodalgada 25 dakika boyanan A5 numunesinin kırmızılığının ise konvansiyonel boyamada elde edilenden daha yüksek olduğunu söylemek mümkündür.

Mikrodalga yöntemi ile mordansız boyanan kumaşların b\* (sarılık-mavilik) değerleri incelendiğinde boyama süresi arttıkça kumaşlarda sarı nüansın arttığını ancak 25 dakika boyanan A5 numunesinde sarı nüansın düşmeye başladığı görülmektedir.

Hesaplanan standart sapma değerleri genel olarak tüm numunelerde 1’in altında ve düşüktür. Bu durum tüm numunelerde homojen bir boyama sağlandığını göstermektedir. Konvansiyonel boyamada standart sapmaların bir miktar daha düşük oluşu kaynatma işleminin kumaşlar açık formdayken yapılmasına, mikrodalga boyamalarda ise beher içerisinde kısmen daha sıkışık formda yapılmasına bağlanmıştır.

Kumaşların boyanmamış kumaş numunesine göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri incelendiğinde 15 dakika mikrodalgada boyanan A3 numunesinin  $\Delta E$  değeri, konvansiyonel boyama ile elde edilen A0 numunesinin  $\Delta E$  değerine oldukça yakın, 20 ve 25 dakika boyanan A4 ve A5 numunelerinin  $\Delta E$  değerlerinin ise konvansiyonel boyadan daha yüksek olduğu görülmektedir.

Mordansız boyamalar için genel bir değerlendirme yapılacak olursa; mikrodalga kullanılarak 20 dakikada gerçekleştirilen boyamanın,

konvansiyonel yöntemde 1 saat süreyle kaynatılarak gerçekleştirilen boyamadan renk değerleri açısından daha iyi sonuç verdiğini söylemek mümkündür. Bu durumun boyama işleminde %65'in üzerinde zaman tasarrufu ve buna bağlı olarak önemli miktarda enerji tasarrufu sağladığı sonucuna varılmıştır.

Tablo 3'de konvansiyonel yöntemle (B0) ve mikrodalga yöntemiyle farklı sürelerde (B1-B5) gerçekleştirilen şap mordanlı boyamalar ile renklendirilen kumaşların L\* (açıklık-koyuluk), a\* (kırmızılık-yeşillik), b\* (sarılık-mavilik) değerleri ve boyanmamış kumaşa göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri görülmektedir.

**Tablo 3.** Mordanlı (Şap) boyamalardan elde edilen renk değerleri

Numune kodu		Ortalama Renk değerleri	Std Sp ( $\pm$ )	$\Delta E$
B0	L	63,48	0,64	44,78
	a	26,27	0,45	
	b	22,09	0,23	
B1	L	80,40	0,36	22,45
	a	11,34	0,38	
	b	13,74	0,77	
B2	L	72,36	0,85	33,09
	a	20,67	0,75	
	b	16,29	0,33	
B3	L	71,96	0,62	33,24
	a	20,92	0,75	
	b	15,94	0,24	
B4	L	70,13	1,05	34,41
	a	22,19	0,58	
	b	14,84	0,22	
B5	L	70,23	0,27	35,07
	a	22,25	0,52	
	b	16,07	0,19	

B0: Konvansiyonel boyama

B3: Mikrodalga-15dk

B1: Mikrodalga-5dk

B4: Mikrodalga-20dk

B2: Mikrodalga-10dk

B5: Mikrodalga-25dk

Tablo 3'te yer alan verilere göre;

Şap mordanı ile mikrodalgada boyanan kumaşların L\* (Lightness) değerlerinin boyama süresi arttıkça düşüş gösterdiği, ancak 20 dakikalık boyama (B4) ile 25 dakikalık boyamanın (B5) L\* değerleri arasında önemli bir fark olmadığı gözlemlenmektedir. Boyama süresi arttıkça renklerin bir miktar koyulaştığını ancak en yüksek sürede bile konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşın L\* değerine yaklaşılamadığını söylemek mümkündür.

Mikrodalgadaşap mordanı ile boyanan kumaşların a\* (kırmızılık-yeşillik) değerleri incelendiğinde boyama süresi arttıkça renkteki kırmızı nüansın düzenli olarak artış gösterdiği görülmektedir. Ancak mikrodalga yöntemiyle boyanan hiçbir kumaşın kırmızılık değerinin konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşa yaklaşmadığı görülmüştür.

Mikrodalgada şap mordanı ile boyanan kumaşların b\* (sarılık-mavilik) değerleri incelendiğinde renklerdeki sarı nüansın zamana bağlı olarak düzenli bir değişim göstermediği dalgalanmalar yaşandığı görülmektedir. Kumaşların hiç birinin b\* değeri konvansiyonel boyamadan elde edilen rengin b\* değerine yakın değildir.

Hesaplanan standart sapma değerleri genel olarak tüm numunelerde 1'in altında ve düşüktür. Bu durum tüm numunelerde homojen bir boyama sağlandığını göstermektedir. Mikrodalgada yapılan boyamaların standart sapma değerleri konvansiyonel boyamaların standart sapma değerlerine yakın hatta bir miktar daha düşüktür. Bu durum mikrodalga enerjisinin homojen ısıtma mekanizmasına bağlı olarak beher içinde kırıyık formda bulunan kumaşın bile daha homojen boyanmasını sağladığını göstermektedir.

Kumaşların boyanmamış kumaş numunesine göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri incelendiğinde boyama süresi arttıkça  $\Delta E$  değerinin arttığı, ancak 25 dakikalık boyamada bile konvansiyonel boyama ile elde edilen  $\Delta E$  değerine ulaşamadığı görülmektedir.

Şap mordanı ile yapılan boyamalar için genel bir değerlendirme yapmak gerekirse; mikrodalga yöntemi ile istenen sonuçların alınamadığı, renk değerlerinin 25 dakikada bile konvansiyonel boyamadan elde edilen renklere yaklaşmadığı gözlemlenmiştir. Sürenin daha da artırılarak rengin koyulaştırılmaya çalışması mikrodalga yönteminden beklenen zaman ve enerji tasarrufu avantajlarını ortadan kaldıracığından, mikrodalga yönteminin

şap mordanı ile boyamalarda konvansiyonel yöntemle iyi bir alternatif olmadığı düşünülmektedir. Sonuçlar, şapın mordan maddesi olarak etkisini göstermesinde uygulanan sıcaklıktan ziyade uygulama süresinin daha etkili olduğu yönünde yorumlanmıştır.

Tablo 4'te Konvansiyonel yöntemle (C0) ve mikrodalga yöntemiyle farklı sürelerde (C1-C5) gerçekleştirilen sirke mordanlı boyamalar ile renklendirilen kumaşların L\* (açıklık-koyuluk), a\* (kırmızılık-yeşillik), b\* (sarılık-mavilik) değerleri ve boyanmamış kumaşa göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri görülmektedir.

**Tablo 4.** Mordanlı (Sirke) boyamalardan elde edilen renk değerleri

Numune kodu	Ortalama Renk değerleri	Std Sp ( $\pm$ )	$\Delta E$	
C0	L	62,41	1,27	39,13
	a	25,73	0,57	
	b	9,04	0,43	
C1	L	77,82	0,56	19,97
	a	14,60	0,57	
	b	4,60	0,56	
C2	L	68,87	1,29	30,47
	a	21,78	0,76	
	b	3,73	0,51	
C3	L	63,71	0,41	35,92
	a	24,15	0,31	
	b	4,52	0,29	
C4	L	63,51	0,70	36,60
	a	24,44	0,43	
	b	5,86	0,32	
C5	L	59,48	0,31	40,25
	a	24,39	0,40	
	b	8,20	0,48	

C0: Konvansiyonel boyama

C3: Mikrodalga-15dk

C1: Mikrodalga-5dk

C4: Mikrodalga-20dk

C2: Mikrodalga-10dk

C5: Mikrodalga-25dk

Tablo 4'te yer alan verilere göre;

Sirke mordanı ile mikrodalgada boyanan kumaşların L\* (Lightness) değerlerinin boyama süresi arttıkça düşüş göstermesi, boyama süresi arttıkça renklerin koyulaştığını göstermektedir. Mikrodalgada 15 dakika boyanan C3 ve 20 dakika boyanan C4 numunelerinin L\* değerlerinin konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşın L\* değerine yakın olduğu, mikrodalgada 25 dakika boyanan C5 numunesinin ise konvansiyonel boyamada elde edilenden daha koyu renklere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Mikrodalgada sirke mordanı ile boyanan kumaşların a\* (kırmızılık-yeşillik) değerleri incelendiğinde boyama süresi arttıkça renkteki kırmızı nüansın artış gösterdiği 15. dakikadan sonra kumaşın a\* değerlerinde önemli bir değişiklik olmadığı görülmektedir. Konvansiyonel yöntemle boyanan kumaşın kırmızılık değerine mikrodalgada 15 dakikadan itibaren çok yaklaşmış ancak artışlar çok küçük olduğundan 25 dakikalık boyamada bile bu değerler üzerine çıkılamamıştır.

Mikrodalga yöntemi ile mordan olarak sirke kullanılarak boyanan kumaşların b\* (sarılık-mavilik) değerleri incelendiğinde 15 dakikalık boyamadan itibaren rengin sarı nüansında düzenli bir artış gözlemlenmektedir. 25 dakika boyanan C5 numunesinin sarı nüansının konvansiyonel boyanan C0 numunesinin sarı nüansına yakın ancak bir miktar daha düşük olduğu görülmektedir.

Hesaplanan standart sapma değerleri genel olarak tüm numunelerde oldukça düşüktür. Bu durum tüm numunelerde homojen bir boyama sağlandığını göstermektedir. Mikrodalgada yapılan boyamaların standart sapma değerleri konvansiyonel boyamalarınkine yakın hatta bir miktar daha düşüktür. Bu durum mikrodalga enerjisinin homojen ısıtma mekanizmasına bağlı olarak beher içinde kırışık formda bulunan kumaşın bile daha homojen boyanmasını sağladığını göstermektedir.

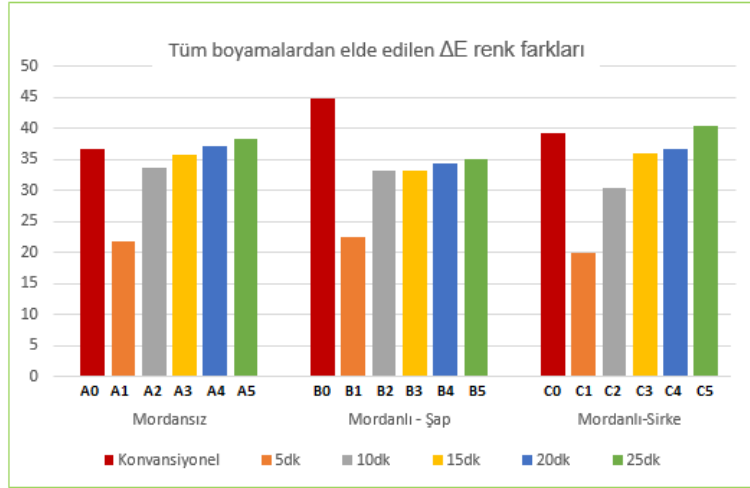
Kumaşların boyanmamış kumaş numunesine göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri incelendiğinde 20 dakika mikrodalgada boyanan C4 numunesinin  $\Delta E$  değeri, konvansiyonel boyama ile elde edilen A0 numunesinin  $\Delta E$  değerine oldukça yakın, 25 dakika boyanan C5 numunesinin  $\Delta E$  değerinin ise konvansiyonel yöntemle boyanan C0'dan daha yüksek olduğu görülmektedir.

Sirke mordanlı boyamalar için genel bir değerlendirme yapılacak



olursa; mikrodalga kullanılarak 25 dakikada gerçekleştirilen boyamanın, konvansiyonel yöntemde 1 saat süreyle kaynatılarak gerçekleştirilen boyamadan renk farkı ve kırmızılık değerleri açısından daha iyi sonuç verdiğini söylemek mümkündür. Bu durumun boyama işleminde %60'a yakın zaman tasarrufu ve buna bağlı olarak önemli miktarda enerji tasarrufu sağladığı sonucuna varılmıştır.

Mordansız ve mordan olarak şap ve sirke kullanılan boya çözeltileri ile konvansiyonel yöntemle yapılan ve mikrodalgada farklı sürelerde yapılan boyamalardan elde edilen renklerin boyanmamış kumaşa göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri aşağıdaki grafikte karşılaştırılmıştır.



**Grafik 1.** Tüm boyamalardan elde edilen kumaşların boyanmamış kumaşa göre  $\Delta E$  renk farkı değerleri

Grafik 1 incelendiğinde boyanmamış kumaşa göre en yüksek renk farkının şap mordanlı konvansiyonel boyamadan elde edildiği ancak şap mordanlı mikrodalga boyamalarda bu renk farkı değerlerine oldukça uzak değerler elde edildiği görülmektedir. Bunu izleyen en yüksek renk farkı değerleri ise sirke mordanlı boyamalardan elde edilmiştir. Sirke mordanıyla 25 dakika mikrodalgada boyanan kumaşın renk farkı değerleri konvansiyonel boyamanın da üzerindedir. Mordansız boyamalarda ise mikrodalgada 25 dakika boyanan kumaşın renk farkı değeri sirke mordanı ile yapılan konvansiyonel boyamaya çok yakındır. Pamuklu kumaşların kökboya ile

mordansız olarak mikrodalgada boyanmasının sirke mordanlı konvansiyonel boyamaya denk sonuçlar vermesi hem mordan maddesi hem de zaman ve enerjiden tasarruf ederek tatmin edici sonuçlar elde etmenin mümkün olduğunu göstermektedir.

### **3.3.Sürtme haslığı test sonuçları**

Boyanan kumaşlara, kuru halde iken uygulanan sürtme haslığı test sonuçları Tablo 5’te sunulmuştur.

**Tablo 5.** Kuru sürtme haslığı test sonuçları

Yöntem	1	2	3	4	5	0
Mordan	MW 5dk	MW 10dk	MW 15dk	MW 20dk	MW 25dk	KONVANS. 1 saat
A (Mordansız)	2	3	3	2/3	3	2
B (Şap Mordanlı)	3/4	4	4	3/4	4	2
C (Sirke Mordanlı)	3	4	3/4	3/4	3/4	2

Tablo 5’teki veriler incelendiğinde konvansiyonel boyamalarda mordan kullanımının sürtme haslığı değerleri üzerinde etkili olmadığı ve numunelerin (A0, B0, C0) sürtme haslığı değerlerinin düşük olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum mordansız boyamada, pamuğa afinitesi olmayan kökboyanın lifle bağ yapamamasına ve dolayısı ile sürtünme koşulları altında yüzeyden kolayca uzaklaşmasına bağlıdır. Hem lifle hem de boyarmaddeye afinitesi olan mordan maddesinin görevi, bu iki grup arasında kimyasal bağ oluşmasını sağlamaktır (Saxena ve Raja, 2014). Ancak Tablo 5’teki sonuçlar göstermektedir ki, bu çalışmada kullanılan mordan miktarı kimyasal bağların oluşması için yetersiz kalmıştır.

Tablo 5’te numunelerin sürtme haslıklarına mikrodalga enerjisinin etkileri incelendiğinde, konvansiyonel boyamalarda haslık değerleri düşük seviyelerde (2) iken mikrodalgada mordanlı olarak boyanan (B1-5, C1-5) numunelerin haslık değerlerinin orta ve iyi seviyede (3-4) olduğu

görülmektedir. Mikrodalgada mordansız boyanan numunelerde bile haslık değerlerinin bir miktar arttığı gözlemlenmiştir. Bu durum mikrodalga enerjisinin ısıtma mekanizmasının moleküler seviyede titreşimler halinde ve her noktada eşit olarak gerçekleşmesi ile ilişkilendirilmiştir. Hızlı ısınan ve hareketlenen selüloz molekül zincirleri arasına boyarmadde ve mordan moleküllerinin kolayca nüfuz edip kovalent bağlar oluşturduğu böylece sürtünme etkisiyle boyarmaddenin liften uzaklaşmasının zorlaştığı düşünülmektedir.

Sürtme haslığı değerleri üzerinde mikrodalgada uygulanan boyama sürelerinin önemli bir etkisi olmadığı, tüm numunelerde 10. dakikadan itibaren maksimum haslık değerine ulaşıldığı görülmektedir. Bu durumun da mikrodalganın istenen sıcaklığa çok hızlı ve her yerde eşit olarak ulaşmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Sonuçlar, mikrodalgada 10 dakikalık boyamalardan bile konvansiyonel yöntemle 1 saat boyama sonucunda elde edileden daha yüksek haslık değerleri elde edilebildiğini kanıtlamıştır.

#### 4. Sonuç

Ekolojik hassasiyetler nedeniyle tekstil endüstrisinde, özellikle boyama işlemlerinde doğal kaynaklardan elde edilen boyarmaddelere yönelim vardır. Hızlı, homojen ve etkili ısıtma sağladığı için çevre dostu alternatif yeni bir yöntem olarak kabul edilen mikrodalga teknolojilerine olan ilgi gün geçtikçe artmaktadır. Literatürde özellikle son 10 yılda tekstil mamullerinin doğal boyarmaddelerle renklendirilmesinde mikrodalga enerjisinden faydalanılan çalışmaların sayısı dikkat çekicidir. Dünyada en çok tüketilen doğal lif olan pamuktan elde edilen kumaşların doğal boyamada en çok kullanılan boyarmaddelerden biri olan kökboya (*Rubia tinctorum L*) ile renklendirilmesinde mikrodalga kullanımının etkilerinin incelenmesini ve konvansiyonel boyama yöntemi ile kıyaslanmasını amaçlayan bu çalışmanın akademik literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada, %100 pamuklu dokuma kumaşlar bitkisel kaynaklı bir doğal boyarmadde olan kökboya ile mordansız ve mordanlı (şap ve sirke) olarak hem konvansiyonel yöntemle hem de farklı sürelerde mikrodalga enerjisi verilerek boyanmış, elde edilen kumaşlara renk ölçümleri ve sürtme haslığı testleri yapılarak sonuçlar, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Boyamalar sonrası elde edilen kumaşların görüntüleri değerlendirildiğinde mordansız ve mordanlı boyamalarda mikrodalgada boyama süresi arttıkça renklerin koyulaştığı, özellikle mordansız ve sirke mordanlı boyamalarda 20 ve 25 dakikalık mikrodalga boyama süreleriyle 1 saat kaynatma işlemi yapılan konvansiyonel boyamaya benzer görüntüler elde edildiği görülmüştür. Ayrıca mordan cinsinin renk tonlarını etkilediği şap mordanı ile boyanan numunelerin daha sarı nüanslı tonlar verdiği, şap mordanlı boyamalarda mikrodalga kullanımının konvansiyonel boyama kadar iyi sonuçlar vermediği tespit edilmiştir.

Renk ölçüm sonuçları değerlendirildiğinde, mordansız boyamada mikrodalga ile 20 dakikada, sirke mordanlı boyamada ise 25 dakikada, 1 saat kaynatma yapılan konvansiyonel boyamadan daha iyi sonuçlar elde edilmiştir. Bu durumun boyama işleminde %60-65 civarında zaman tasarrufu ve buna bağlı olarak önemli miktarda enerji tasarrufu sağladığı sonucuna varılmıştır. Şap mordanlı boyamalarda ise mikrodalga yönteminden arzu edilen sonuçların alınamaması, şapın mordan maddesi olarak etkisini göstermesinde uygulanan sıcaklıktan ziyade uygulama süresinin daha etkili olduğu yönünde yorumlanmıştır.

Sürtme haslığı test sonuçları değerlendirildiğinde konvansiyonel boyamalarda haslık değerleri düşük seviyelerde (2) iken mikrodalgada mordanlı olarak boyanan numunelerin haslık değerlerinin orta ve iyi seviyede (3-4) olduğu görülmüştür. Bu durum, mikrodalga enerjisi sayesinde çok düşük mordan miktarları ile bile konvansiyonel boyamaya kıyasla çok daha kısa sürede, çok daha iyi haslık sonuçları elde edilebileceğini kanıtlamıştır.

Değerlendirmeler sonucunda pamuklu kumaşların kökboya ile mordansız veya sirke mordanı ile boyanmasında mikrodalga teknolojisinin konvansiyonel boyama yöntemine hem renk hem de sürtme haslığı özellikleri bakımından güçlü bir alternatif olduğu düşünülmektedir. Mikrodalga enerjisi sayesinde mordan kullanmadan, zaman ve enerjiden tasarruf ederek renkleri mordanlı konvansiyonel boyamaya denk, sürtme haslıkları ise çok daha yüksek sonuçlar elde edebilmenin mümkün olduğu söylenebilir.

## KAYNAKLAR

- ABDEL-THALOUTH, I., RAGHEB, A. A., REKABY, M., EL-HENNAWİ, H. M., SHAHİN, A. A., & HAGGAG, K. (2014). Application of microwave in textile printing of cellulosic fabrics. *Research Journal of Chemical Sciences* 4(9), 41-46.
- ADEEL, S., KHAN, S. G., SHAHİD, S., SAEED, M., KİRAN, S., ZUBER, M., ... & AKHTAR, N. (2018a). Sustainable dyeing of microwave treated polyester fabric using disperse yellow 211 Dye. *Journal of the Mexican Chemical Society*, 62(1), 1-9.
- ADEEL, S., HUSSAAN, M., REHMAN, F. U., HABİB, N., SALMAN, M., NAZ, S., ... & AKHTAR, N. (2018b). Microwave-assisted sustainable dyeing of wool fabric using cochineal-based carminic acid as natural colorant. *Journal of Natural Fibers*. DOI: 10.1080/15440478.2018.1448317
- ADEEL, S., SAEED, M., ABDULLAH, A., REHMAN, F., SALMAN, M., KAMRAN, M., ... & IQBAL, M. (2018c). Microwave assisted modulation of vat dyeing of cellulosic fiber: improvement in color characteristics. *Journal of Natural Fibers*, 15(4), 517-526.
- ADEEL, S., NASEER, K., JAVED, S., MAHMMOD, S., TANG, R. C., AMİN, N., & NAZ, S. (2020a). Microwave-assisted improvement in dyeing behavior of chemical and bio-mordanted silk fabric using safflower (*Carthamus tinctorius* L) extract. *Journal of Natural Fibers*, 17(1), 55-65.
- ADEEL, S., REHMAN, F. U., HAMEED, A., HABİB, N., KİRAN, S., ZİA, K. M., & ZUBER, M. (2020b). Sustainable extraction and dyeing of microwave-treated silk fabric using arjun bark colorant. *Journal of Natural Fibers*, 17(5), 745-758.
- ADEEL, S., HABİB, N., ARİF, S., UR REHMAN, F., AZEEM, M., BATOOL, F., & AMİN, N. (2020c). Microwave-assisted eco-dyeing of bio mordanted silk fabric using cinnamon bark (*Cinnamomum Verum*) based yellow natural dye. *Sustainable Chemistry and Pharmacy*, 17, 1-8.
- ALİ, N. F., EL-KHATİB, E. M., EL-MOHAMEDY, R. S. S., & RAMADAN, M. A. (2014). Antimicrobial activity of silk fabrics dyed with saffron dye using microwave heating. *Int. J. Curr. Microbiol. App. Sci*, 3(10), 140-146.
- ALİ, N. F., & EL-KHATİB, E. M. (2016). Green strategy for Dyeing Wool Fibers by madder Natural Dye. *Journal of Chemical and Pharmaceutical Research*, 8(4), 635-642.
- BERNS, R. S., & NEEDLES, H. L. (1979). Microwave versus Conductive Heating Their Effect on the Solvent-assisted Dyeing of Polyester Fibre with Anthraquinonoid Disperse Dyes. *Journal of the Society of Dyers and Colourists*, 95(6), 207-211.
- BÜYÜKAKINCI, B. Y. (2012). Usage of microwave energy in Turkish textile production sector. *Energy Procedia*, 14, 424-431.
- CHEN, M. Y., YUAN, D. H., & ZHANG, Y. P. (2010). Microwave dyeing of silk fabric with gardenia yellow. *Silk*, 8, 1-8.

## ***Pamuklu Kumaşların Doğal Boyarmaddelerle Boyamasında Mikrodalga Kullanımının Etkilerinin İncelenmesi***

---

- CHAO, T. U. (2013). Microwave dyeing of gardenia yellow for cotton fabric. *Textile Dyeing and Finishing Journal*, 03.
- CİBA-GEİGY, LTD, British Patent 1022651, March 16, 1966.
- ÇAY, T. (2010). *Selülozik esaslı tekstil materyallerine apre maddelerinin uygulanması ve uygulama koşullarının optimizasyonu*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- DELANEY, M. J. (1972). Pad-Batch-Microwave Dyeing of Wool. *Textile Chemist & Colorist*, 4(5), 29-32.
- EL-KHATİB, E. M., ALİ, N. F., & RAMADAN, M. A. (2014). Environmentally friendly dyeing of silk fabrics using microwave heating. *Int J Curr Microbiol Appl Sci*, 3, 757-764.
- EYÜPOĞLU, Ş. (2020). Yabani Ekin Çiçeğinden Elde Edilen Doğal Boya ile Keten Kumaşın Farklı Yöntemlere Göre Boyanma Özelliklerinin İncelenmesi. *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 8: 317- 325
- DEVEOĞLU, O., KARADAĞ, R. 2011. Genel Bir Bakış: Doğal Boyarmaddeler. *Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23(1): 21-32.
- ELMAATY, A.T., ABDELAZİZ, E., NASSER, D., ABDELFATTAH, K., ELKADİ, S., & EL-NAGAR, K. I. (2018). Microwave and Nanotechnology Advanced Solutions to Improve Ecofriendly Cotton's Coloration and Performance Properties. *Egyptian Journal of Chemistry*, 61(3), 493-502.
- ELSHEMY, N. S. (2011). Unconventional natural dyeing using microwave heating with cochineal as natural dyes. *Research Journal of Textile and Apparel*, 15(4), 26-36.
- EVANS, D. G., & SKELLY, J. K. (1972). Application of microwave heating in dye fixation. *Journal of the Society of Dyers and Colourists*, 88(12), 429-433.
- GHAFFAR, A., ADEEL, S., HABİB, N., JALAL, F., HAQ, A., MUNİİR, B., ... & JAMİL, Q. (2019). Effects of microwave radiation on cotton dyeing with Reactive Blue 21 dye. *Polish Journal of Environmental Studies*, 28(3), 1-5.
- GRIFFİN, W. L., & HENDRİX, W. A. (1986). Microwave heating and drying in textile processing-present and future. *IEEE Transactions on Industry Applications*, (1), 115-120.
- GULRAJANİ, M. L. 2001. Present Status of Natural Dyes, *Indian .journal of Fiber and Textile Research*, 26: 191-201.
- HAGGAG, K., HANNA, H. L., YOUSSEF, B. M., & EL-SHİMİY, N. S. (1995). Dyeing polyester with microwave heating using disperse dyestuffs. *American Dyestuff Reporter*, 84(3), 22-37.
- HAGGAG, K., ELSHEMY, N. S., & NASEF, N. A. (2012). Enhancement of Cotton and Cotton/Wool Blend Dyeability by Microwave Heating. *Research Journal of Textile & Apparel*, 16(1), 34-45.

- HAGHİ A.K., (2008). An experimental study on dyeing of polyester with microwave heating <http://www.fibre2fashion.com/industry-article/9/824/an-experimental-study-on-dyeing-of-polyester-with-microwave-heating1.asp> (Erişim: 10.10.2020)
- HAKEM, O. A., NASSAR, S. H., & HAGGAG, K. (2003). Greener printing of natural colour using microwave fixation. *Indian Journal of Fiber & Textile Research*, 28, 216-220.
- HUSSAAN, M., IQBAL, N., ADEEL, S., AZEEM, M., JAVED, M. T., & RAZA, A. (2017). Microwave-assisted enhancement of milkweed (*Calotropis procera* L.) leaves as an eco-friendly source of natural colorants for textile. *Environmental Science and Pollution Research*, 24(5), 5089-5094.
- IRFAN, M., ZHANG, H., SYED, U., & HOU, A. (2018). Low liquor dyeing of cotton fabric with reactive dye by an eco-friendly technique. *Journal of Cleaner Production*, 197, 1480-1487.
- İŞMAL, Ö. E. (2019). Doğal boya uygulamalarının değişen yüzü ve yenilikçi yaklaşımlar. *Yedi*, (22), 41-58.
- KALE, M. J., & BHAT, N. V. (2011). Effect of microwave pretreatment on the dyeing behaviour of polyester fabric. *Coloration Technology*, 127(6), 365-371.
- KARADAĞ, R. (2007). *Doğal Boyamaçılık*, T. C Kültür ve Turizm Bakanlığı
- KARADAG, R., BUYUKAKINCI, B. Y., & TORGAN, E. (2020). Extraction and Natural Cotton Dyeing of Valonia Oak and Anatolian Buckthorn by Microwave Irradiation. *Journal of Natural Fibers*, 1-14.
- KİRAN, S., ADEEL, S., REHMAN, F. U., GULZAR, T., JANNAT, M., & ZUBER, M. (2018). Ecofriendly dyeing of microwave treated cotton fabric using reactive violet H3R. *Global NEST Journal*, 21(1), 43-47.
- KİRAN, S., HASSAN, A., ADEEL, S., QAYYUM, M. A., YOUSAF, M. S., ABDULLAH, M., & HABİB, N. (2020). Green dyeing of microwave treated silk using coconut coir based tannin natural dye. *Industria Textila*, 71(3), 227-234.
- KONAK, İ.K., CERTEL, M., HELHEL, S. (2009). Gıda Sanayisinde Mikrodalgı Uygulamaları. *Gıda Teknolojileri Elektronik Dergisi*. 4(3) 20-31
- KUMAR S., A., KONAR, A., 2011, *Dyeing of Textiles with Natural Dyes*, Dr. Emriye Akcakoca Kumbasar (Ed.), ISBN: 978-953-307-783-3, InTech, DOI: 10.5772/21341. <http://www.intechopen.com/books/natural-dyes/dyeing-of-textiles-with-natural-dyes> (Erişim: 10.10.2020)
- LEİ, N. N., GONG, D. L., LİNG, X. R., & SHİ, Y. D. (2013). Researches on microwave dyeing cotton fabrics. *In Advanced Materials Research*. 627, 343-347
- MCDONALD, R. (1997). *Colour physics for industry*. (2nd ed) Society of Dyers and Colourists. United Kingdom, 534 p.
- METAXAS, A. C., CATLOW, N., & EVANS, D. G. (1978). Microwave assisted dye fixation. *Journal of Microwave Power*, 13(4), 342-350.

## ***Pamuklu Kumaşların Doğal Boyarmaddelerle Boyamasında Mikrodalga Kullanımının Etkilerinin İncelenmesi***

- MONTAZER, M., & ALİBAKHSİ, F. (2007, June). Microwave assisted dyeing of cellulose with direct dyes. *In 9th Asian Textile Conference*, Taiwan. 28-30
- NAVEED, R., BHATTİ, I. A., ADEEL, S., ASHAR, A., SOHAIL, I., KHAN, M. U. H., ... & NAZİR, A. (2020). Microwave-Assisted Extraction and Dyeing of Cotton Fabric with Mixed Natural Dye from Pomegranate Rind (*Punica Granatum L.*) and Turmeric Rhizome (*Curcuma Longa L.*). *Journal of Natural Fibers*, 1-8. DOI: 10.1080/15440478.2020.1738309
- OKTAY, A. (2009). Mikrodalga Endüstrisi ve Gıda Sektöründeki Uygulamaları. *Gıda Teknolojisi* 13(12): 52-53.
- ÖNER, E., BÜYÜKAKINCI, Y., & SÖKMEN, N. (2013). Microwave-assisted dyeing of poly (butylene terephthalate) fabrics with disperse dyes. *Coloration Technology*, 129(2), 125-130.
- ÖZERDEM, A., TARAKÇIOĞLU, I., & ÖZGÜNEY, A. (2008). Mikrodalga Enerjisinin Reaktif Baskılı Pamuklu Kumaşların Fiksajında Kullanılabilirliği. *Tekstil ve Konfeksiyon*, 18(4). 289-296.
- ÖZGEN, H., CİHANGİROVA, M., & ŞAHİNBAŞKAN, B. Y. (2018). Pamuklu Örm Kumaşların Reaktif Boyarmaddeler ile Boyanmasına Mikrodalga Enerjisi Yardımı İle Uygulanan Enzimatik Ön İşlemlerin Etkisi. *Bartın Üniversitesi Uluslararası Fen Bilimleri Dergisi*, 1(2), 65-72.
- RÜZGAR, A. (2019). *Rotasyon ve dijital reaktif baskıların çevresel etkilerinin yaşam döngüsü analizi tekniğiyle karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- SAHİNBAŞKAN, B., KOÇAK, E. D., MERDAN, N., & AKALIN, M. (2017). Dyeing of polypropylene blends by using microwave energy. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 12(2), 20-27.
- SAXENA, S., RAJA, A.S.M. (2014). *Natural Dyes: Sources, Chemistry, Application and Sustainability Issues*. (Ed.) MUTHU, S.S. Roadmap to Sustainable Textiles and Clothing. (pp. 37-80), Springer.
- SUN, H., LIN, L., JIANG, X., & BAI, X. (2005). The improvement of dyeability of flax fibre by microwave treatment. *Pigment & Resin Technology*. 34(4), 190-196.
- XU, W., & YANG, C. (2002). Hydrolysis and dyeing of polyester fabric using microwave irradiation. *Coloration Technology*, 118(5), 211-214.
- XUE, Z. (2016). Study of dyeing properties of wool fabrics treated with microwave. *The Journal of the Textile Institute*, 107(2), 258-263.
- YILDIRIM, F. F. (2015). *PTT ve PBT lifli kumaşların boyanma ve haslık özelliklerinin karşılaştırılması* Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- YİĞİT, E. A., & TEKER, M. (2011). Disperse dyeability of polypropylene fibres via microwave and ultrasonic energy. *Polymers and Polymer Composites*, 19(8), 711-716.



- ZHAN, L., LI, W., WANG, G., ZHAO, X., LI, Y., & WANG, N. (2020). Effect of Low Temperature Microwave Drying on Properties of Dyed Cashmere Fibers. *Fibers and Polymers*, 21(3), 564-570.
- ZHAO, X. (2017). Research on microwave pad dyeing process for wool fabric. *Research Journal of Textile and Apparel*. 21(4): 263-275
- ZUBER, M., ADEEL, S., REHMAN, F. U., ANJUM, F., MUNEEB, M., ABDULLAH, M., & ZIA, K. M. (2019). Influence of microwave radiation on dyeing of bio-mordanted silk fabric using neem bark (*Azadirachta indica*)-based tannin natural dye. *Journal of Natural Fibers*, 17(10), 1410-1422.

---

Nadasbaş, S. E. & Seçim, E. (2020). Bilimsel İletişime Tekstil ve Moda Tasarımı Uygulamaları ile Katkı Sağlamaya Yönelik Bir İşleyiş Önerisi. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4, 446 – 463.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved: 30.10.2020

Kabul / Accepted: 15.11.2020

**Araştırma Makalesi/Research Article**

# BİLİMSEL İLETİŞİME TEKSTİL VE MODA TASARIMI UYGULAMALARI İLE KATKI SAĞLAMAYA YÖNELİK BİR İŞLEYİŞ ÖNERİSİ

Serdar Egemen NADASBAŞ\* & Esra SEÇİM\*\*

## Öz

*Süje ile obje arasında bir bağın sonucunda ortaya çıkan ve içinde öznellik barındıran bilgi, genel geçerlik ve kesinlik nitelikleri gösterir şekilde yöntemli ve dizgisel bir yapıya evrildiğinde bilimsel bilgi olarak adlandırılır. Toplumlar için bir ihtiyaç, gelişim ve ilerleme için yol olan bilimsel bilginin istenen etkiyi yaratması için geniş ölçekte yayılım göstermesi önemlidir. Bilimsel iletişim olarak da adlandırılan bu yayılım süreci, günümüzde bilişsel teknolojilerin gelişmesi ile birlikte hızlanmış, bilginin paydaş ya da ilgililere ulaşması kolaylaşmıştır. Buna rağmen yapılan araştırmalar bilimsel çalışmaların yayılım ve etki alanının sınırlı kaldığını, bilimsel iletişimin gelişimine yönelik yapılacak çalışmaların önem arz ettiğini göstermektedir.*

*Bahsedilen mevcut durum ve önem dâhilinde, bilimsel bilgi yayılımının tasarım odaklı yöntem ve yaklaşımlarla artırılmasına yönelik uygulamalı örnekler geliştirilmesi amaçlanan bu çalışmada üzerinde çalışılacak bilimsel yayının belirlenmesi için araştırmalar gerçekleştirilmiştir. İncelemeler sonucunda Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı tarafından 2008 yılında sunulan ve internet ortamında tam metnine ulaşılamayan “ Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi” başlıklı bildiri metninin araştırmaya kaynak oluşturmasına karar verilmiştir. Yazarın kendisi ile gerçekleştirilen görüşmeler sonucunda edinilen tam metin içerik olarak analiz edilmiş, araştırma kapsamında gerçekleştirilen tasarım çalışmalarına kaynak oluşturacak unsurlar belirlenmiştir. Kaynak yayının bulgular bölümünde sunulan geometrik, bitkisel, figürlü, nesnel ve sembolik (soyut) bezeme örneklerinin tasarım uygulamalarına temel*

---

\* Dr. Öğr. Üyesi, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE, orcid: 0000-0001-9040-1104

\*\* Dr. Öğr. Gör., Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE, orcid: 0000-0003-1637-1140

---

oluşturmasına karar verilmiştir. Her bezeme başlığı altında yer alan örneklerden bir tanesi seçilerek parametrik tasarım metodu ile dört farklı raportlama tekniği kullanılarak yeni desen tasarımları gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında geliştirilen desenler çalışmaya özel tasarlanan giysilere bilgisayar ortamında giydirilmiş ve bulgular bölümünde sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil Tasarımı, Moda Tasarımı, Bilimsel İletişim, Parametrik Tasarım

## A FUNCTIONING PROPOSAL TO CONTRIBUTE TO SCIENTIFIC COMMUNICATION WITH TEXTILE AND FASHION DESIGN APPLICATIONS

### **Abstract**

*Information that occurs as a result of a link between subject and object that contains subjectivity is called scientific knowledge when it evolves into a methodical and typesetting structure in such a way as to show general validity and certainty qualities. It is important that scientific knowledge, which is a need for societies, the path to development and progress, is spread on a large scale to have the desired effect. This process of dissemination, also called scientific communication, has accelerated with the development of cognitive technologies today, making it easier for information to reach stakeholders. Nevertheless, research shows that the spread and impact of scientific research remains limited, and studies aimed at the development of scientific communication are important.*

*As part of the current situation and importance mentioned, research was conducted to determine the scientific publication to be studied in this study, which aims to develop practical examples for increasing the dissemination of scientific information with design-oriented methods and approaches. As a result of the reviews, Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı in 2008 and the full text of the paper entitled "examination of Motif and composition characteristics in Akşehir hand knitting socks", which cannot be reached on the internet, was decided to create a source for research. As a result of interviews with the author herself, the full text was analyzed as content and elements that would form the source of the design work carried out within the scope of the research were determined. It was decided that the geometric, herbal, figural, objective and symbolic (abstract) decoration examples presented in the results section of the source publication should be the basis for design applications. By selecting one of the examples under each decoration heading, new pattern designs were realized using four different reporting techniques using the parametric design method. The designs developed within the scope of the study were dressed in computer environment on clothes designed specifically for the study and presented in the results section.*

**Keywords:** Textile Design, Fashion Design, Scientific Communication, Parametric Design

## 1. Giriş

İnsan genel olarak hayatta kalmaya ve ölümsüz olmaya programlanmış toplumsal bir varlıktır. Güdülerinin tetiklediği şekilde davranan insan, yaşayarak, gözlemleyerek, taklit ederek, deneyip yanılarak bilgi sahibi olmuş, bu bilgileri hayatta kalabilmek için sistematik olarak kullanmış ve geliştirmiştir. Hayatta kalma becerisinin gelişmesi ve var olan ama henüz bilinmeyen bir düzeni keşfetme arzusu ile birlikte insan, bir veri olarak adlandırılacak bilgiler arasında ilişkiler kurarak anlamlı bir bütünü keşfetme çabasına girişmiştir.

Kendi varlığının farkında olan insan, doğal olarak etrafında olanların ve olup bitenlerin de farkındadır ve yaşayabilmek için öncelikle “**doğru**” (eşyanın ve olayların gerçekliğini mümkünse olduğu gibi ifade eden), “**güvenilir**” (algıların yanılmadığının tespit ve teyit edildiği; belgeleri olan; zandan ve tahminden daha ileri düzeyde) ve paylaşımına açıldığında “**savunulabilir**” (başkalarını bu bilginin doğruluğu konusunda ikna imkanı olan) bilgiye ihtiyacı vardır. Çünkü insan, bir yandan içinde bulunduğu koşullara uyum sağlamaya çalışırken, diğer yandan da kendisine bir gelecek inşa etmek zorunda olan bir varlıktır (Onat, 2016: 6). Bu gelecek inşasında bilgi gelişerek bilimsel bilgi aşamasına evrilmiştir. Artık bilgi sadece evreni keşfetmek, algılamak ve anlamlandırmak için kullanılan bir araç değil, öznel gelişimin ötesinde toplumsal bir devinim için kullanılan bir güç haline gelmiş ve bilimsellik boyutuna ulaşmıştır.

Bilimsel bilgiyi elde etmedeki amaç, doğru bilgi ile bilinçlenip doğru eylemde bulunmaktır. Bu yönde yapılan çalışmalar, yani doğru düşünme ve sistematik bilgi edinme süreci bilimsel bilgiyi oluşturur. Ancak bir konunun bilimsel olabilmesi için temel ilke ya da tek ölçüt, konunun gözlenebilir bir varlık alanı ve nesnel bir gerçeğinin bulunmasıdır. Bu nedenle bilimsel bilgi, kişiden kişiye ve toplumlara göre değişen yargılar yerine, tarafsız ölçütler getiren genel geçer bir bilgi türüdür (Gürkan, 2001: 1).

Bilim camiası çeşitli araştırmalar sonucunda elde ettikleri teoremleri, bulguları ya da yenilikleri kısacası bilimsel bilgileri daha çok kişinin faydalanabilmesini sağlamak için yayınlama yolunu seçmektedir. (Al, 2008 s. 29). Bu vesile ile bilim insanları, bilimsel bulgularını ve görüşlerini bir tür haber bülteni şeklinde birbirlerine iletterek kendi görüşlerinin yanlışlanmasına olanak

tanımak sureti ile bilimsel gerçekliğe yakınlaşmaya çalışmaktadırlar (Çal, 2016:1315). Bu durum literatürde bilişsel iletişim kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilişsel iletişim, bilim insanlarının gerçekleştirdikleri araştırmaları ve elde ettikleri bulguları sözlü ya da yazılı olarak sundukları bir süreç olarak tanımlanabilmektedir (Uçak ve Al, 2009:2).

Bilişsel iletişimin günümüzdeki durumunun anlaşılabilmesi için öncelikli olarak geçmişine değinmek gerekmektedir. 15 ve 16. yy'da Avrupa insanı, Orta Çağ'ın dinsel ve geleneksel değerlerin kendilerini geliştirmek ve daha iyi yaşamak için yeterli olmadığını anlamış, onların yerine yeni değerler oluşturma çabası içine girmiştir (Çüçen, 2006:25). On altıncı yüzyıldan sonra bilimsel bilgi birikiminin artmasıyla bilimler büyük bir hızla gelişmiş ve on sekizinci yüzyılın başlarından itibaren insanoğlunun yaşantısını büyük bir ölçüde değiştirmeye başlamıştır. Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan on sekizinci yüzyılda, akla çok büyük bir değer verilmiş ve tarih, insan aklının gelişim evrelerini anlamaya çalışan bir etkinlik veya bir soruşturma olarak görülmüştür. Bu yaklaşımı benimseyen düşünürler, bilim üreten akıl en gelişmiş akıldır yaklaşımını benimsemişlerdir (Unat, 2005: 23). Bu doğrultuda bilim insanları, yaptıkları çalışmaları paylaşmak, duyurmak ve kendilerini kanıtlamak için birbirlerini mektuplar göndermeye başlamış, bilimsel iletişim ilk adımlar bu şekilde atılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte bilim insanlarının bir araya geldiği ve çalışmalarını sözlü olarak anlattığı bilimsel toplantılar da bu dönemde düzenlenmeye başlanmıştır. Bilimsel bilginin görünür kılınmasına olanak sağlayan bu gelişmeler özellikle bilişsel teknolojilerin gelişmesi ile birlikte hız kazanmış, bilgiyi sunmak, paylaşmak ve yaymak daha kolay hale gelmiştir. Özellikle 1983 yılında Amerikan Kimya Kurumu'nun ilk defa basılı derginin yanı sıra internet ortamında da tam metinleri sunması, bilimsel bilginin yayılımına ivme kazandırmıştır (Tonta, 1997: 306).

Elektronik kaynakların devreye girmesi ile birlikte bilimsel yayınların geniş kitlelere ulaşması daha kolay bir hal almış olsa da yeterli etki alanının yakalanması konusunda sorunlar yaşandığı yapılan araştırmalar ile kanıtlanmıştır. 2012 yılında yayımlanan "An Overview Of Scientific And Scholarly Journal Publishing" başlıklı rapora göre küresel ölçekte 6.5 ile 8.5 milyon arası aktif yayın yapan araştırmacı bulunmaktadır. Yayımlanan bilimsel araştırmaları okuyan kişi sayısının yine küresel ölçekte 15 milyon kişi olduğu düşünülmektedir (Ware ve Mabe, 2012: 32). Diğer taraftan

belirtilen okuyucu sayısı yayın başına homojen bir dağılım göstermemektedir. Başka bir araştırmaya göre küresel ölçekte yayımlanan akademik çalışmaların sadece %50'si yazarları ve editörler dışındaki kişiler tarafından okunmaktadır (Eveleth, 2014: 1). Bilimsel toplantılarda sunulan akademik yayınların yayılımında da benzer bir durum ortaya çıkmaktadır.

Bahsedilen sayısal veriler bilimsel yayınların geniş kitlelere yayılması için farklı yöntemler geliştirilmesi gerektiğini açıkça göstermektedir. Böylelikle hem bilim insanlarının uzun uğraşlar sonucu ortaya koydukları çalışmalar hak ettiği değere ulaşabilecek hem de bilim uygulamalarından elde edilen olanaklar insanlığın yararına dönük kullanımı artacaktır (Utma, 2017: 798).

Araştırma kapsamında bilimsel bilginin yayılımını arttırmak, akademik bir çalışmanın bulgularını farklı bir yöntemle ele alınabilmesine örnek sunmak, tasarım sürecinde kaynak arayışında bilimsel yayınlardan faydalanmanın olanak ve sonuçlarını göstermek amacı ile tasarım çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çerçevede araştırma, bilim ve tasarımı ortak noktada buluşturmayı hedeflemiş, tekstil ve moda tasarımında araştırma ve konsept geliştirme süreçlerinde bilimsel yayınların kullanılmasına yönelik uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

## **2. Araştırmanın Önemi, Amacı ve Yöntemi**

Bilimin hiç olmadığı kadar önem kazandığı, bilgiye ve bilgiyi şekillendiren eğitimin gücüne ulaşmanın daha kolay bir hal aldığı günümüzde bilimsel çalışmalar ile ilgilenenlerin sayısında önemli bir artış yaşanmaktadır. Bu artış geniş bir iletişim ağının da ortaya çıkmasına neden olmuş, bilimsel iletişime yönelik girişim ve uygulamalar değer kazanmıştır. Akademik sosyal iletişim ağı olarak adlandırılan Academia'ya kayıtlı toplam kullanıcı sayısı 143 milyona ulaşırken, veri tabanında bulunan makale sayısı 22 milyonun üzerine çıkmıştır (URL-1). Rakamlar bilimsel iletişimin geldiği noktayı göstermektedir. Bununla birlikte giriş bölümünde de bahsedildiği gibi yayınların etki alanının genişletilmesi gerektiğine dair verilerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Bu doğrultuda gerçekleştirilen araştırmada, bilimsel araştırmalar sonucunda elde edilen mevcut verilerin akademik yayınlara kaynak oluşturmak dışında kullanılmasına yönelik uygulama örnekleri gerçekleştirilmiş, bilimsel yayınların farklı bakış açısı ile ele alınma

potansiyeli aşağıdaki amaçlar dâhilinde tekstil ve moda tasarımı özelinde ele alınmıştır.

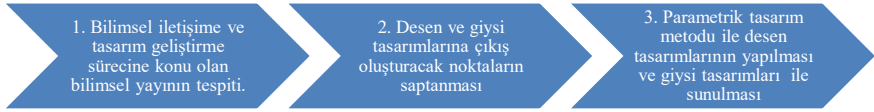
Bilimsel iletişime katkı sağlayacak yeni yaklaşımlar geliştirmek ve uygulama örnekleri ile sunmak,

Akademik yayınların sadece bilimsel çalışmalara değil, farklı tasarım uygulamalarına da kaynak oluşturabileceğini örnekler ile aktarmak,

Temelini yeniyi keşfetmek, olmayana ulaşmak, olanı mantık süzgecinden geçirerek anlamak ve yorumlamak bulunan bilimin ve yaratıcı endüstrilerden tekstil ve moda tasarımının her geçen gün gelişen işbirliğine yeni bir boyut kazandırmak ve disiplinlerarası çalışmalara örnek sunmak,

Tekstil ve moda tasarımının önemli bir aşaması olan çıkış noktası bulmada bilimsel yayınlardan yararlanılmasına yönelik potansiyeli tasarımcı bakış açısı ile ele alarak uygulama sonuçları ile göstermek.

Yukarıda belirtilen önem ve amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen bu çalışma üç basamaktan oluşan bir süreç üzerine kurgulanmış, Şekil 1’de yer alan akış doğrultusunda ilerletilmiştir.



Şekil.1 Makale Akış Şeması

Bilimsel iletişime ve tasarım geliştirme sürecine konu olan bilimsel yayının tespiti aşamasında öncelikli olarak dergi özel sayısının içeriği göz önünde bulundurularak Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı'nın bilimsel çalışmaları tarama metodu ile incelenmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda araştırmacı tarafından gerçekleştirilen çok sayıda yayına ulaşılmıştır. İçlerinden, I. Uluslararası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi'nde sunulan "Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi" başlıklı bildiri seçilmiştir. Bildiriye araştırmacının başka bir makalesinde kaynak olarak yer verilmiş, fakat tam metnine internet üzerinden ulaşamamıştır. Bu araştırmanın amaçları arasında bilimsel iletişime katkı sağlamaya yönelik yeni yaklaşımların geliştirilmesi bulunduğu için tam metnine ulaşamayan bir yayının seçilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu doğrultuda Prof. Dr. H. Feriha

Akpınarlı ile iletişime geçilerek bildiri tam metni istenmiş böylelikle bilimsel iletişim ağı da başlatılmıştır.

Araştırmanın devam aşamasında kaynak yayının içeriği incelenmiş bilimsel iletişime katkı sağlamak için geliştirilmesi planlanan tasarım çalışmalarına çıkış noktası oluşturacak bölümler üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda bildiri metninin bulgular bölümünde yer alan bezeme örneklerinin tasarım çalışmalarına çıkış noktası olabileceğine karar verilmiştir.

Karar doğrultusunda bezeme örnekleri incelenmiş, geometrik, bitkisel, figürlü, nesnel ve sembolik bezeme örneklerinden birer adet seçilerek parametrik tasarım metodu ile desen geliştirme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bilgisayar destekli bir tasarım aracı olan parametrik tasarım, ilişkilerin kullanımı ile yeni bir form yaratma yöntemidir. Nesnelerin kendi içinde ve birbirleri ile olan ilişkiler tasarımcı tarafından belirlenir, üretilir, tanımlanır ve yapılandırılır. Modeldeki her birimde gerçekleştirilen değişiklik diğer birimlerin dolayısı ile formun otomatik olarak yeniden güncellenmesini sağlamaktadır (Baykara, 2011:8). Araştırmada, parametrik tasarım metodu bağlamında ele alınan ve farklı desen varyasyonlarının elde edilmesine olanak sağlayan ilişki dizilimleri bulgular bölümünde örnekler eşliğinde sunulmuştur. Tasarım süreci sonucunda ortaya çıkan desenler, çalışma için tasarlanan giysilere bilgisayar ortamında giydirilmiş ve yine bulgular bölümüne eklenmiştir.

### **3. Bulgular**

Bu bölümde araştırma sonucunda elde edilen bulgular yöntem bölümünde verilen makale akış şeması başlıkları altında ele alınmıştır. Her başlığın altında gerçekleştirilen çalışmaların açıklamaları, gerekçeleri ve bulgularına yer verilmiştir.

#### **3.1. Bilimsel iletişime ve tasarım geliştirme sürecine konu olan bilimsel yayının tespiti.**

Bilimsel iletişimin güçlendirilmesine yönelik farklı bir uygulama önerisi sunmak amacı taşıyan bu çalışmada öncelikli olarak araştırmaya kaynak oluşturacak yayın tespit edilmiştir. Yöntem bölümünde de belirtildiği gibi Prof. Dr. Feriha Akpınarlı'ya ait çok sayıda yayın arasından "Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi" başlıklı bildiri metnine karar verilmiştir. Yapılan araştırmalarda bildiri tam



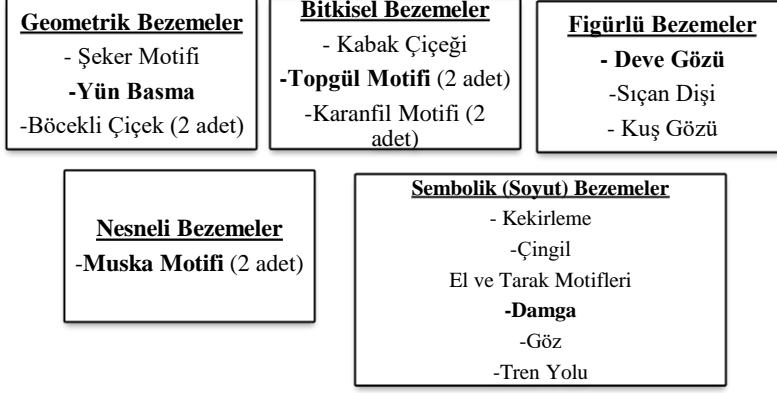
metnine ulaşılamamış, bu durum yayının seçimi için önemli bir kriter olmuştur.

Akpınarlı ile iletişime geçilerek yayın temin edilmiş ve içerik incelemesi gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya kaynak olan yayının kavramsal çerçevesi örücülük kavramı genelinde şekillenmiş, Akşehir el örgü çorapları özelinde gerçekleştirilen saha araştırmaları ile bilimsel nitelik kazanmıştır. Aynı zamanda bir envanter özelliği taşıyan bu çalışmada, Akşehir ilçe merkezi ve köylerinde çorap örücülüğü yapan otuz birey ve ürettikleri çoraplar örneklem olarak ele alınmış, çoraplara ilişkin araç, gereç, teknik, motif ve kompozisyon özellikleri kayıt altına alınmıştır (Akpınarlı, 2008:3).

Çalışmada her özellik ayrı ayrı ele alınarak açıklanmış, özellikle motif özelliklerine yönelik bölüm daha geniş ölçekte ele alınmıştır. Bu bölümde Akşehir merkez ve Karabulut Köyü'nde incelenen çoraplardan farklı motif özelliklerine sahip otuz örnek ele alınmış, incelemeler sonucunda motifler; geometrik, bitkisel, sembolik, figürlü ve nesneli bezemeler olarak gruplandırılmış, saha çalışmasında elde edilen görseller eşliğinde sunulmuştur. Ayrıca her bezeme türüne yönelik tanıtıcı bilgilere de yayında yer verilmiştir.

### 3.2.Desen ve giysi tasarımlarına çıkış oluşturacak noktaların saptanması

“Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi” başlıklı bildiri metninde yer alan bezeme örnekleri Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı tarafından aşağıdaki başlıklar altında toplanmış ve her başlığın altında yer alan örnek bezemeler açıklama ve görseller eşliğinde sunulmuştur.

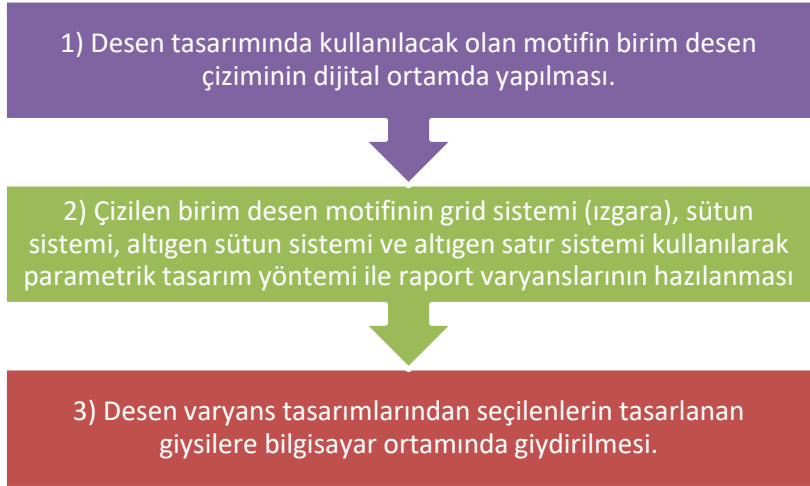


Şekil 2. Bildiri Metninde Yer Alan Bezeme Örnekleri

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen kumaş desen tasarımlarının sınıflandırmasında da kaynak makale ile paralellik gösteren bir yaklaşım belirlenmiş, desen tasarımları geometrik, bitkisel, figürlü, nesneli ve sembolik motifler üzerinden ilerletilmiştir. Bu kapsamda her motif grubundan bir motif seçilerek (yukarıdaki tabloda koyu renklerle vurgulanmıştır) parametrik tasarım yöntemi ile farklı raportlama teknikleri kullanılarak yeni desen tasarımları gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar sonucunda toplam yirmi adet desen tasarımı oluşturulmuş, her desen grubunun varyanslarından bir tanesi seçilerek araştırma için tasarlanan giysilere dijital ortamda giydirilmiştir.

3.3. Parametrik tasarım metodu ile desen tasarımlarının yapılması ve giysi tasarımları ile sunulması

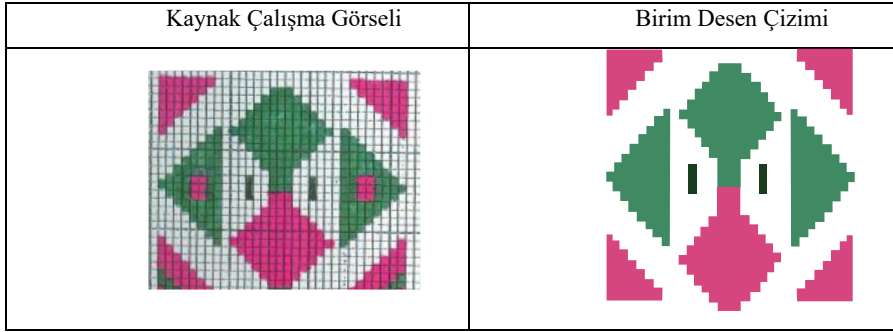
Tasarım çalışmalarına çıkış noktası oluşturacak unsurların belirlenmesinden sonra desen tasarımları gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Desen tasarımları gerçekleştirilirken izlenen aşamalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 3. Desen Tasarımları Gerçekleştirilirken İzlenen Aşamalar

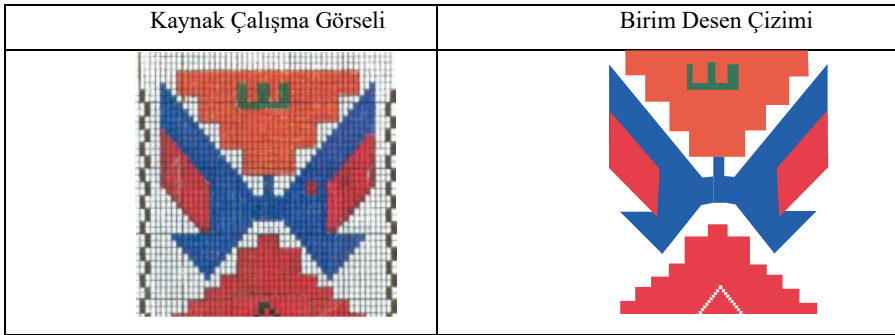
Çalışmada parametrik tasarım metodu ile desen tasarımı gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Bu kapsamda öncelikle desen tasarımında kullanılacak olan motifin birim desen çalışmalarının çizim işlemleri gerçekleştirilmiştir. Birim desen çizimleri dijital ortamda AdobeIllustrator CS6 programı kullanılarak yapılmıştır. Renklendirmelerde kaynak makalenin bulgularında yer alan motiflerin orijinal renklerine sadık kalınmış, birim desenler yüksek benzerlik yakalanması amacı ile dijital renk seçme araçları kullanılarak renklendirilmiştir.

Akşehir el örgü çoraplarında kullanılan geometrik bezemelerin; enine, boyuna, düz, çapraz, verev, zigzak, üçgen,kare, altıgen vb. formların yüzeyi tamamen kaplayacak şekilde bazen de motifler oluşturacak yerleştirilmesi ile oluşturulduğu kaynak çalışmada belirtilmiştir (Akpınarlı, 2008:3). Çalışma kapsamında geometrik bezeme örnekleri arasından yün basma motifi seçilmiş, kaynak çalışmasında yer aldığı şekli ve bilgisayar ortamında yeniden çizilen versiyonu Şekil 4’te verilmiştir.



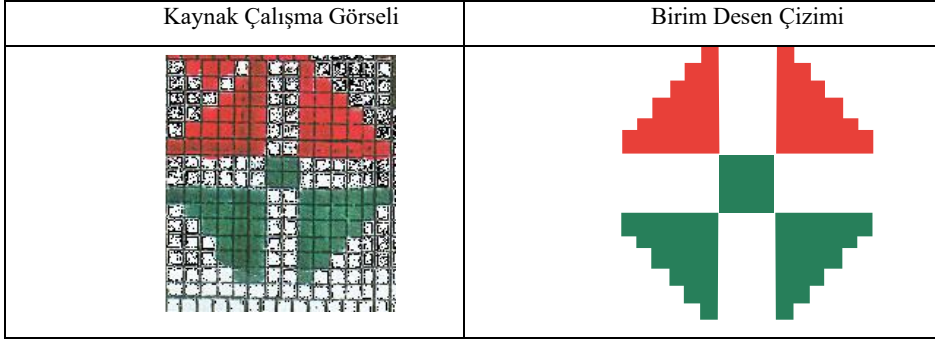
Şekil 4. Geometrik Bezeme, Yün Basma Motifi

H. Feriha Akpınarlı tarafından gerçekleştirilen çalışmada çiçek, yaprak, ağaç, meyve gibi doğada var olan bitkilerden yola çıkılarak oluşturulan bitkisel bezeme örneklerine Akşehir el örgü çoraplarında rastlandığı örneklerle sunulmuştur. Verilen örneklerden top gül motifi araştırma kapsamında desen geliştirmek için seçilmiş, desenin kaynak çalışmadaki görseli ve bilgisayar ortamında hazırlanan birim desen çizimi Şekil 5’te verilmiştir.



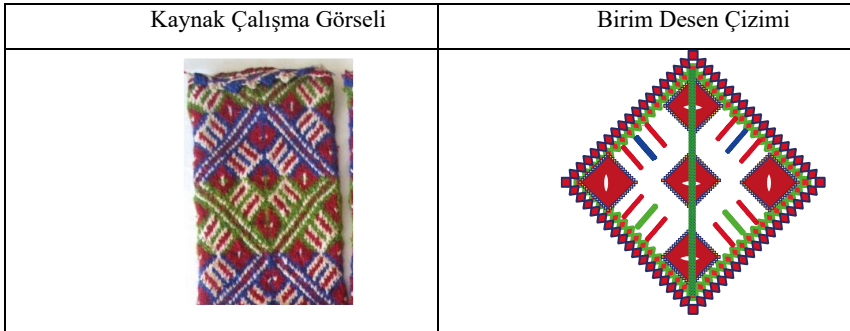
Şekil 5. Bitkisel Bezeme, Top Gül Motifi

Figürlü bezemeler; insan, hayvan gibi canlı varlıkların bütünü veya el, ayak, göz gibi bir kısmını ifade etmektedir. Akşehir çoraplarının topuk kısımlarında doğanın gücünü simgeleyen “deve gözü” motifi, bordürlerde “sıçandışi”, “yılan kemiği” motifleri kullanılmıştır. Çalışma kapsamında desen geliştirme sürecinde deve gözü motifinden yararlanılmasına karar verilmiş, motifin kaynak çalışma görseli ve bilgisayar ortamında hazırlanan birim desen çizimi Şekil 6’da verilmiştir.



Şekil 6. Figürlü Bezeme, Deve Gözü Motifi

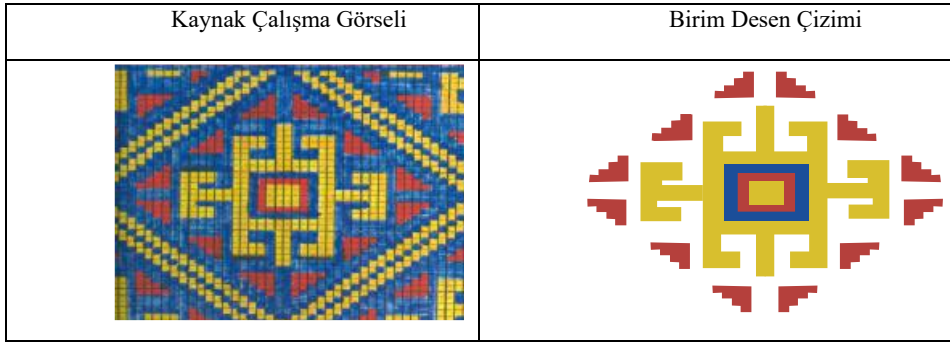
Nesneli bezemeler; muska, kandil, küpe, bıçkı, ayna gibi bir eşyanın tamamının veya bir kısmının ele alındığı motiflerdir. Muska, taşıyan insanı tehlikelerden koruyan, büyü ve dini bir gücü ifade eden genellikle üçgen biçimli nesnelere aittir. Kaynak araştırmada sunulan muska motifinin görseli ve görselden yola çıkılarak bilgisayar ortamında hazırlanan birim desen çizimi Şekil. 7’de yer almaktadır.



Şekil 7. Nesneli Bezeme, Muska Motifi

Sembolik(soyut) bezemeler; düz, vev çizgilerden, karelerden, üçgenlerden ve çok kenarlı yüzeylerden meydana gelen motiflerdir. Ören kişinin iç dünyasını yani sevgi, hasret, üzüntü, sitem, mutluluk gibi duyguları ve toplumsal olayları ifade etmektedir. Bazı motifler isimleri de yaşanan olaylardan esinlenerek söylenmiştir. Desen tasarımı için damga motifi seçilmiştir. Türkler tarih boyunca aile, oba, oymak, boy, devlet gibi

kavramları ifade etmek için belirli figürleri, kullanmışlardır. Damgalar o kişinin, o toplunun varoluşunun simgesidir. Bu uygulama, hem soy ve aile adının sürdürülmesini, hem de aileye ait değerli eşyaların yitirilmemesini sağlamaktadır (Akpınarlı, 2008:8). Kaynak çalışmada yer alan damga motif örneği ve dijital birim desen çizimi Şekil 8. de yer almaktadır.



Şekil 8. Sembolik Bezeme, Damga Motifi

Birim desen çizimlerinin tamamlanmasından sonra parametrik tasarım yöntemi ile desen tasarımı aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada AdobeIllustratör CS6 programında bulunan raportlama teknikleri arasından dört tanesi seçilerek desen varyansları geliştirilmiştir.

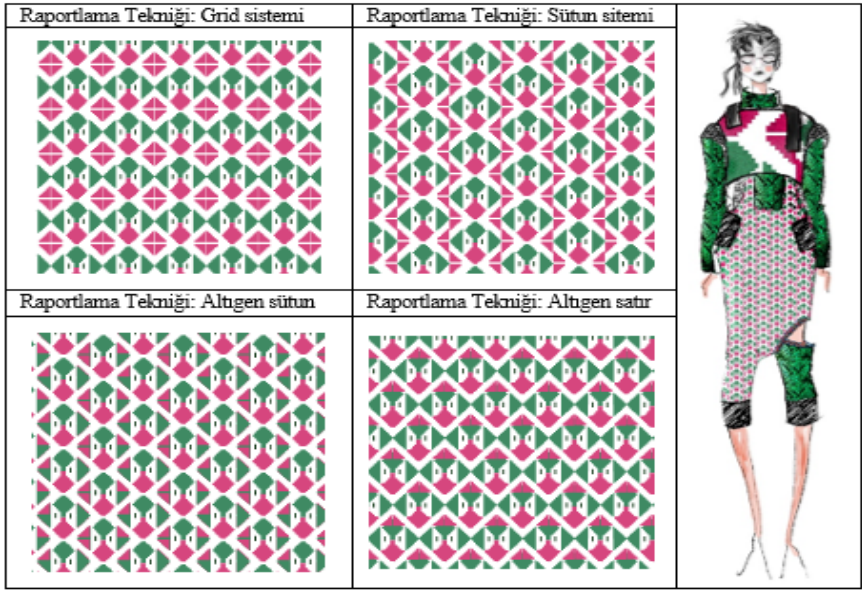
Seçilen teknikler ve özellikleri kısaca şu şekilde açıklanabilir;

Grid sistem: Raporttam raport kuralı doğrultusunda dikey ve yatay olarak birbiriyle dik açı yaparak çoğaltılır.

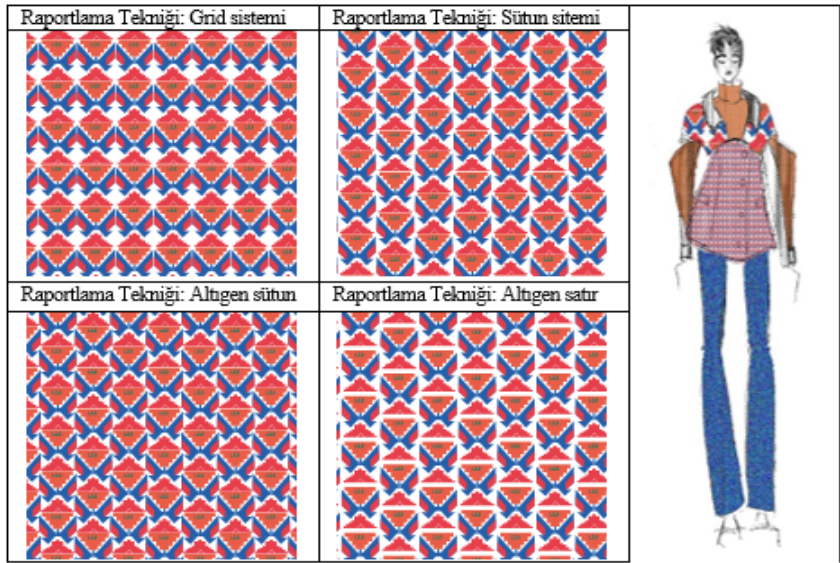
Sütun sistem: Raportlamadiktörtgen şeklindedir ve merkezleri yatay olarak hizalanır.

Altıgen sütun sistem:Raportlama altıgen şeklindedir ve sütunlar halinde düzenlenmiştir. Sütunlardaki raportlama merkezleri dikey olarak hizalanır.

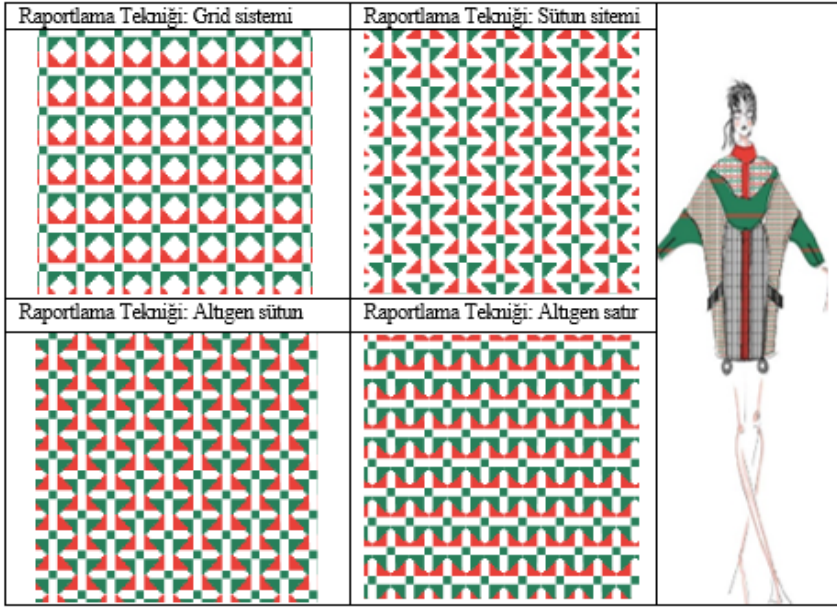
Altıgen satıra sistem: Raportlama altıgen şeklindedir ve satır halinde düzenlenmiştir. Satırlardaki raportlama merkezleri yatay olarak hizalanır.



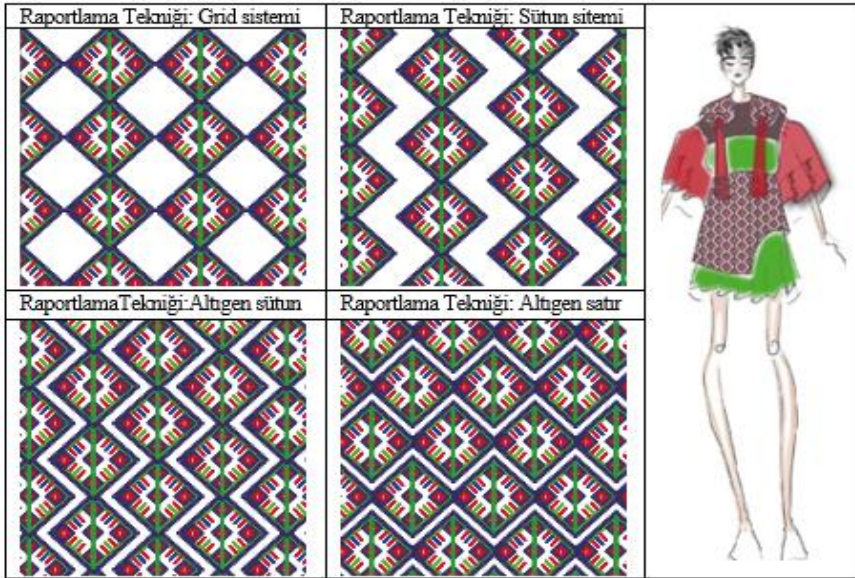
Şekil 9. Geometrik Bezeme, Yün Basma Motifi Raportlama ve Dijital Ortamda Giydirme



Şekil 10. Bitkisel Bezeme, Top Gül Motifi Raportlama ve Dijital Ortamda Giydirme

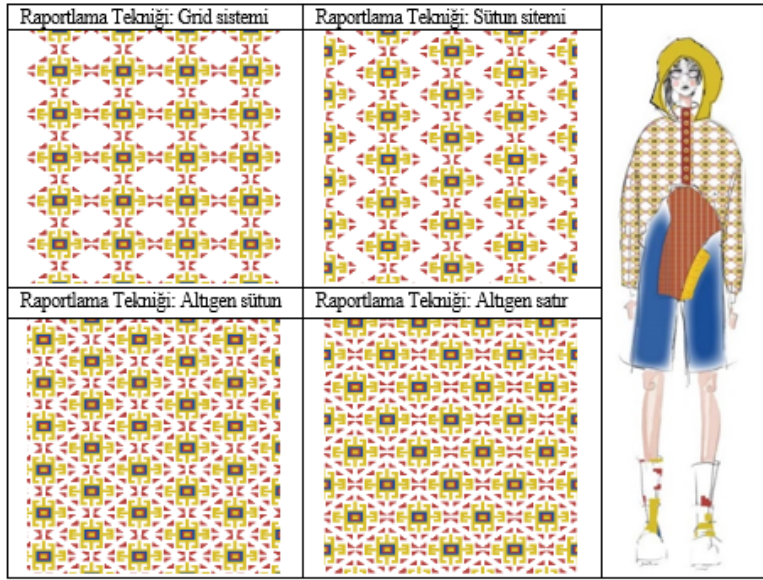


Şekil 11. Figürlü Bezeme, Deve Gözü Motifi Raportlama ve Dijital Ortamda Giydirme



Şekil 12. Nesneli Bezeme, Muska Motifi Raportlama ve Dijital Ortamda Giydirme





Şekil 13. Sembolik Bezeme, Damga Motifi Raportlama ve Dijital Ortamda Giydirme

#### 4. Sonuç

Francis Bacon'ın 17. yüzyılda dile getirdiği "Bilgi gücün kaynağıdır." sözünden günümüze kadar bilgi, bilim ve bilim uygulamalarına yönelik gelişmeler hız kesmeden değişim göstermiştir (Nadasbaş, 2020:195). Bununla birlikte bilgiye, bilimin gücüne ve değerine ilişkin görüşler sabit kalmıştır. A. Comte'nin yaklaşık beş asır önce belirttiği gibi "egemen olmak için bilmek" gerekliliği günümüzde de devam etmektedir. Paralel bir bakış açısı ile temelini bilginin oluşturduğu bilimin ve bilimsel bilgilerin önemi de salt görünür bir gerçektir.

Bilişim teknolojilerinin giderek yaygınlaştığı günümüzde bilimsel çalışmaların sayısında ve ulaşılabilirliğinde artış görülmektedir. Bununla birlikte yapılan araştırmalar bilimsel çalışmaların yayılım ve etki oranının kısıtlılığına vurgu yapmaktadır. Bilimsel iletişim güçlendirilmesi bilimsel çalışmaların yayılım oranının artırılması ile ilişkilidir. Bir bilim insanının uzun uğraşlar sonucu ortaya koyduğu çalışmanın daha geniş kitlelere ulaşması hem yayın hem de araştırmacı açısından önemlidir. Bu bağlamda bilimsel çalışmaların daha geniş etki alanı yaratmasını destekleyecek yaklaşımlar geliştirmek gerekmektedir.

Bahsedilen gereklilikler kapsamında gerçekleştirilen bu araştırmada, bir bilimsel yayının etki yayılımını farklı bir yaklaşımla arttırmayı hedefleyen uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında bilimsel yayın bulgularının tasarım çalışmalarına nasıl kaynak oluşturabileceğinin örnekler üzerinden gösterilebilmesi için tekstil ve moda tasarımı özelinde uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Araştırmada ortaya çıkan sonuç ve öneriler genel olarak şu şekilde sıralanabilir;

Tasarım sürecinde önemli bir yere sahip olan çıkış noktası bulma ve ilham kaynağı belirlemede bilimsel yayınlardan yararlanın mümkün olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda tasarımcıların ve tasarım eğitimi alanların çıkış noktası arama sürecinde bilimsel yayınlara yönelmeleri hem kendilerini tasarım açısından besleyecek, hem de bilimsel iletişim yayılımının artmasına olanak sağlayacaktır.

Geçmiş yıllarda yapılan ve basılı metnine ulaşamayan yayınların araştırma kapsamında geliştirilen farklı yaklaşımlar ile yeniden ele alınmasının bilimsel iletişimi daha da kuvvetlendireceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda özellikle bildiri olarak sunulan ve dijital ortamlara aktarılmamış olan yayınlara yönelik gerçekleştirilecek çalışmalar yayının bilimsel iletişiminin sürekliliğini sağlamak için faydalı olacaktır. Ayrıca bu bilimsel yayınların elektronik ortamlara aktarılmasını destekleyecek girişimler de önem arz etmektedir.

Disiplinlerarası çalışmaların bilimsel iletişimi güçlendireceği düşünülmektedir. Örneğin kaynak makalenin bir mimar tarafından yeniden ele alınması, yapı strüktürü oluşturmada ele alınan desenlerin bir mimar bakış açısı ile yeniden yorumlanması bilimsel iletişime yine farklı bir bakış açısı ile katkı sağlayacaktır.

Parametrik tasarım yöntemi ile geleneksel desenlerimizin güncel yorumlarının yapılması mümkündür. Bu yaklaşım ile kültürel mirasın yaşatılmasına katkıda bulunulabilir, özün kaybedilmeden modern yorumlar geliştirilmesi mümkün olabilir.

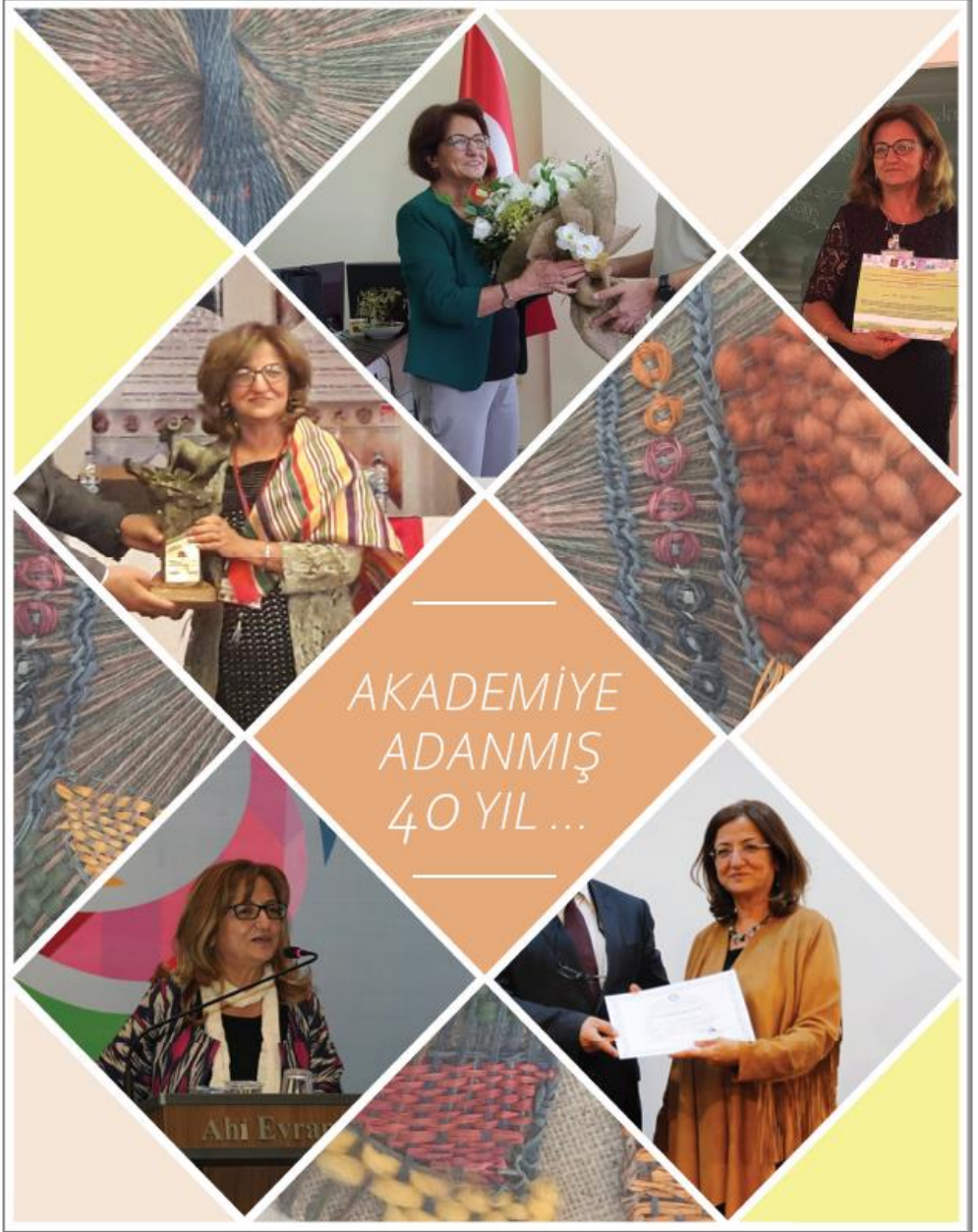
Geleneksel ve kültürel değerlere yönelik envanter çalışması niteliği taşıyan bilimsel yayınların yayılımının ve etki düzeyinin artırılmasına yönelik gerçekleştirilecek çalışmalar ulusal ve uluslararası ölçekte pozitif etkiye neden olacaktır. Bu nedenle bilimsel iletişimin artırılmasına yönelik gerçekleştirilecek farklı çalışmaların önceliğinin bu yayınlar olması gerektiği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- AKPINARLI, H.F. (2008). "Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi", I. Uluslararası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi ve Sanat Etkinlikleri, Konya.
- AL, U. (2008). "Türkiye'nin Bilimsel Yayın Politikası: Atıf Dizinlerine Dayalı Bibliyometrik Bir Yaklaşım". Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- BAYKARA, M. (2011). Mimarlıkta Parametrik Tasarım ve Arazide Kütle Yerleşimi İçin Bir Model Önerisi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- ÇAL, S. (2016). Bilimsel Bilgiye Erişim Sorunu Üzerine. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, C. 65 S. 4, 1313-1352.
- ÇÜÇEN, K. (2006). "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri Ve Eleştirisi". Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 28, S. 1, 25-34.
- EVELETH, R. (2014). Academics Write Papers Arguing Over How Many People Read (And Cite) Their Papers. Smithsonian Magazine. 25.03.2014  
<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/half-academic-studies-are-never-read-more-three-people-180950222/>
- GÜRKAN, B. (2001). Bilgi, Bilim, Bilimsellik Kavramları. US Düşün ve Ötesi Dergisi, C. 6, S. 1, 1-5.
- NADASBAŞ, S.E. (2020). "Bilişsel Bilişim Teknolojilerinin Moda Endüstrisinde Kullanımı". Journal of Social and Humanities Sciences Research, C. 7, S. 50, 195-213.
- ONAT, H. (2016). Bilgi, Bilim ve Bilimsel Yöntem.  
[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/73646/mod\\_resource/content/0/1.%20%C3%9Cnite.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/73646/mod_resource/content/0/1.%20%C3%9Cnite.pdf)
- TONTA, Y. (2000). Elektronik yayıncılıkta son gelişmeler. Bilgi Dünyası, 1, 89-132.
- UÇAK, Ö.N., AL, U (2009). "Bilimsel İletişimin Zamana Göre Değişimi: Bir Atıf Analizi Çalışması". Bilim Dünyası, C. 10, S. 1, 1-27.
- UNAT, Y. (2005). "Asâr-ı Bâkiye ve Yazılış Yöntem". Osmanlı Bilim Araştırmaları, C. 7, S. 1, 23-31.
- UTMA, S. (2017). "Bilimsel Okuryazarlık: Bilim İletişimi ve Medyadaki Bilim Haberlerini Doğru Okumak". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 10, S. 50, 788-799.
- WARE, M., MABE, M. (2012). An Overview Of Scientific And Scholarly Journal Publishing, Netherlands: International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers.
- URL1 <https://www.academia.edu/about#:~:text=At%20a%20linear%20rate%2C%20that,join%20Academia.edu%20each%20day>.

**PROF. DR. FERİHA AKPINARLI'NIN ANI  
FOTOĞRAFLARINDAN SEÇKİLER**









---

---

## FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

### GENEL İLKELER

1. Folklor Akademi Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. Folklor Akademi Dergisi'nde, halk bilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının Folklor Akademi Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. Folklor Akademi Dergisi'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. Folklor Akademi Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında Türkçe ve İngilizce özet (10 punto ve italik), en az 3, en fazla 8 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler bulunmalı; Türkçe ve İngilizce (İtalik) başlığa yer verilmelidir. Özet en az 100, en fazla 200 kelime uzunlukta olmalıdır.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından



---

emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

10. Yazı, [www.folklorakademi.org](http://www.folklorakademi.org) ve <http://dergipark.gov.tr/folklor> adreslerindeki Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.

11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.

12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayımlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

---

---

## SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu

Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm

Üst Kenar Boşluk

2 cm

Alt Kenar Boşluk

2 cm

Sol Kenar Boşluk

2,5 cm

Sağ Kenar Boşluk

2 cm

Yazı Tipi

Times New Roman

Yazı Tipi Stili

Normal

Boyutu (normal metin)

12 (Times New Roman)

Boyutu (dipnot metni)

7,5 (Arial)

Paragraf Aralığı

Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı

Paragraf Girintisi

Tek (1)

1 cm

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

---

---

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalı ve metin düzenlenirken Türk Dil Kurumunun sözlükleri referans alınmalıdır.

## KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi ile tüm kaynak gösterimleri sıralanmalıdır. Ayrıca metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

---

---

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

## KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

---

---

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Ö. vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Kökнар Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hızl.: A. Kahya-Birgöl vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

\* URL-1: "Social Groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

\* Hufford, Mary (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.