



# INFAD

*5th INTERNATIONAL CONGRESS  
OF ART, DESIGN AND FASHION*

*April 15, 2021  
Florence - Italy*



*BOOK of FULL TEXTS*

Issued: 01.05.2021

ISBN: 978-625-7341-19-6



*INFAD*  
*5TH INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION*  
*APRIL 15, 2021*  
*FLORENCE- ITALY*

*Edited By*

*DR. GÜLTEKİN GÜTÇAY*  
*KHORRAM MANAFIDIZAJI*

*All rights of this book belong to UBAK Publishing house.*

*Without permission can't be duplicate or copied.*

*Authors of chapters are responsible both ethically and juridically.*

*UBAK Publications – 2021 ©*

*Issued: 01.05.2021*

*ISBN: 978-625-7341-19-6*

## **CONGRESS ID**

**INFAD**  
**5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION**

### **DATE – PLACE**

APRIL 15, 2021  
FLORENCE- ITALY

### **ORGANIZATION**

*UBAK International Sciences Academy*

### **CONGRESS ORGANIZING BOARD**

**Head of Congress:** Prof. Dr. Emine Koca  
**Head of Congress:** Prof. Dr. Fatma Koç  
**Head of Organizing Board:** Dr Gültekin Gürçay  
**Organizing Committee Member:** Aynurə Əliyeva  
**Organizing Committee Member:** Editor of the USE Journal  
**Organizing Committee Member:** Editor of the EuroAsia Journal  
**Organizing Committee Member:** Editor of UBAK Publishing house.  
**General Coordinator:** Amaneh Manafidizaji

### **EVALUATION PROCESS**

All applications have undergone a double-blind peer review process.

### **PARTICIPATING COUNTRIES**

Turkey – Montenegro - India– Azerbaijan- Italy- Vietnam

### **PRESENTATION**

Oral presentation

### **LANGUAGES**

Turkish, English, Russian, Persian, Arabic



## Scientific & Review Committee

Prof. Dr. ADNAN TEPECİK  
Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Alev KURU  
Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Ali ARSLAN  
Mersin Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN  
Ankara Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen ÇİLEROĞLU  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Canan DELİDUMAN  
Karatay Üniversitesi

Prof. Dr. Didem ATİS ÖZHEKİM  
Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR  
İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Dr. Emine KOCA  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Esen ÇORUH  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU  
Beykent Üniversitesi

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK  
Işık Üniversitesi

Prof. Dr. F. Dilek ALPAN  
Mimar Sinan Üniversitesi

Prof. Dr. Fatma KALAOĞLU  
İstanbul Teknik Üniversitesi



Prof. Dr. Fatma KOÇ  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof.Dr. Hülya TEZCAN  
Nişantaşı Üniversitesi

Prof.Dr. Maha ALANAZİ  
Riyad Kral Abdulaziz Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ  
Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Meryem ARGA ŞAHİNOĞLU  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Neşe Y. ÇEĞİNDİR  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Nurgül KILINÇ  
Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Özlem ALP  
Ankara Üniversitesi

Prof.Dr. Pınar G. ÖZLÜ  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Saliha AĞAÇ  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Semra ÇEVİK  
Ardahan Üniversitesi

Prof.Dr. Ziyet ÖNDOĞAN  
Ege Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent SALDERAY  
Gazi Üniversitesi

Dr. Lale Sariye AKAN  
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doç Dr. Mehmet KAYA  
Dicle Üniversitesi

Doç. Bülent KURTIŞOĞLU  
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Vedat ÖZSOY  
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Doç. Dr. Yeliz ÇAKIR SAHİLLİ  
Munzur Üniversitesi

Dr. Mustafa TAŞCANOV  
Harran Üniversitesi

Doç. Dr. Yıldırım İsmail TOSUN  
Şırnak Üniversitesi

Prof. Dr. Siyamek Hüseyinelizade  
Tabriz Üniversitesi

Assoc. Dr. Abbas Ghaffari  
Tabriz İslami Sanatlar Üniversitesi

Assoc. Dr. Ali Vandshoari  
Tabriz İslami Sanatlar Üniversitesi

Dr. Ahmad Nadalian  
Tehran Üniversitesi

Assoc. Dr. Mehdi Mohammadzadeh  
Tabriz İslami Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Gülzar İbrahimova  
Bakü Avrasya Üniversitesi Rektör Yrd.

Shahed Aboul Hosn  
MDs Jordan University

Fatmira Shehu  
Agricultural University Of Tirana



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

*INFAD 5th INTERNATIONAL CONGRESS  
OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15 , 2021 / Florence - Italy*

**CONGRESS PROGRAM**  
**Online (with Video Conference) Presentation**

Meeting ID: 849 3177 2285

Passcode: 152021







5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

### **IMPORTANT, PLEASE READ CAREFULLY**

- To be able to make a meeting online, login via <https://zoom.us/join> site, enter ID instead of “Meeting ID or Personal Link Name” and solidify the session.
- The Zoom application is free and no need to create an account.
- The Zoom application can be used without registration.
- The application works on tablets, phones and PCs.
- Speakers must be connected to the session **10 minutes before** the presentation time.
- All congress participants can connect live and listen to all sessions.
- During the session, your camera should be turned on **at least %70** of session period
- Moderator is responsible for the presentation and scientific discussion (question-answer) section of the session.

### **TECHNICAL INFORMATION**

- Make sure your computer has a microphone and is working.
- You should be able to use screen sharing feature in Zoom.
- Attendance certificates will be sent to you as pdf at the end of the congress.
- Moderator is responsible for the presentation and scientific discussion (question-answer) section of the session.
- Before you login to Zoom please indicate your name surname and hall number,

**exp. H-2, S- 1 NAME SURNAME**



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

Congress Opening Speech		PROF. DR. FATMA KOÇ
15. 04. 2021		10: 00 – 10:10
15. 04. 2021	HALL: 1	SESSION: 1
Meeting ID: 849 3177 2285		Passcode: 152021
	10: 15 – 12: 00 (Turkey Time)	MODERATOR: PROF. DR. EMİNE KOCA
AUTHORS	TOPIC TITLE	
PROF. DR. FATMA KOÇ ÖĞR. GÖR. ESRA OBUT	Hatalı Parça Boyama Ürünlerinin Yeniden Kullanımında Farklı Tasarım Uygulamaları	
PROF. DR. EMİNE KOCA ÖĞR. GÖR. DR. GÜLŞAH POLAT	II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Batı Tarzı Giysi Dikim Ve Kalıp Tekniklerine Yönelik Bir İçerik Analizi (Kadınlık Ve Mehasin Örneği)	
ÖĞR. GÖR. CANAN ERDÖNMEZ	1920'li Yıllarda Kadın Giysi Ve Ayakkabı Modası (Flapper Kızları)	
BURCU BAŞARAN	Türk Toplumunda Modernleşme Çalışmalarının Kılık Kıyafete Yansıması	
BURCU BAŞARAN	Toplumsal Kimliğin İnşasında Ve İfşasında Moda	
PROF. DR. EMİNE KOCA ARŞ. GÖR. MERVE BALKIŞ PROF. DR. CELİLE DÖLEKOĞLU	Pandemi Sürecinde Tüketicilerin Giysilerini Kullanma Ve Satın Alma Davranışları Üzerine Bir Araştırma	
DR.ÖĞR.ÜYESİ LEYLA KAYA DURMAZ	İşlevsel Ve Sembolik Anlam Bağlamında Fichu'nun İncelenmesi	



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

ARŞ.GÖR. MURAT BANAN YILDIZ	Moda Etkinliklerinde Minyatür Model Ve Kuklaların Kullanımı
ARŞ. GÖR. DR. MÜCELLÂ ÖZKAN	Makedonya Ve Kosova'daki Osmanlı Dönemi Erkek Mezar Taşlarında Tesbit Edilen Başlıkların Türk Giyim Tarihi Açısından İncelenmesi
DR. ÖĞR. ÜYESİ GÖZDE BURSALIGİL	3D Kumaş Maske Tasarımı - Sartor Masks Örneği
PROF. DR. ESEN ÇORUH	Moda Tasarımı Öğretiminde Proje Tabanlı Öğrenme Yaklaşımı Üzerine Bir Değerlendirme





5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

15. 04. 2021	HALL: 1	SESSION: 2
Meeting ID: 849 3177 2285		Passcode: 152021
	13: 00 – 15: 00 (Turkey Time)	MODERATOR: <b>PROF. DR. CELİLE DÖLEKOĞLU</b>
AUTHORS	TOPIC TITLE	
SONGÜL HAMARAT	Sanatta Yeni Bir Dönem: Yapay Zeka	
SONGÜL HAMARAT Nevin ÖZTÜRKLER	Çizgi ve Renklerin Gücü: Art Nouveau (Sezesyonizm) Akımı	
ARŞ. GÖR. KÜBRA CANLI	Sinemada Konsantre Grafik Formlar İle Filme Dönük Tasarım Perspektifi Oluşturma	
ARŞ. GÖR.FATOŞ ÇAKICIOĞLU İLHAN DR. ÖĞR. ÜYESİ CENGİZ ŞAHİN	Sürdürülebilirlik Kavramının Sosyal Medyada Kullanılması ve Reklam Kampanyalarındaki Etkisi	
ARŞ. GÖR.FATOŞ ÇAKICIOĞLU İLHAN	Grafik Tasarımda Bir Yöntem Olarak Yaratıcı Kodlama	
DR. ÖĞR. ÜYESİ ESRA TAŞTAN ÖZKAN	Design of Home Textile Products	
DR.ÖĞR.ÜYESİ BETÜL COŞKUN ÇELİK	Bir Yazma Eserin Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi	
DOÇ. DERViŞ ERGÜN	Kamusal Alanda Heykel Sanatı	
DOÇ. Ü. ILGAZ (ÖZGEN) TOPCUOĞLU ÖĞR. GÖR. HANDAN SABRİYE YILDIRIM DOÇ. HANDAN DAYI	Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesine Dönüşen Çerçeve Olgusu	



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

DOÇ. Ü. ILGAZ (ÖZGEN)  
TOPCUOĞLU  
ÖĞR. GÖR. HANDAN SABRİYE  
YILDIRIM

Çağdaş Sanatta Günlük Yaşam Nesnesi Olarak Değişen, Dönüşen Oturma Birimleri Ve  
Sanatçılardan Örnekler



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

15. 04. 2021	HALL: 1	SESSION: 3
Meeting ID: 849 3177 2285	Passcode: 152021	
	15: 30 – 17: 00 (Turkey Time)	<b>MODERATOR:</b> <b>DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİNE KOÇAK</b>
<b>AUTHORS</b>	<b>TOPIC TITLE</b>	
ELŞƏN ABDURAHMANOV	Qafqaz Albaniyasının Şəki Vilayətinin Antik Və Erkən Orta Əsr Küp Qəbirləri	
ELŞƏN ABDURAHMANOV	Şəkinin İlk Orta Əsr Abidələrində Birgəyaşayışın İzləri (Qafqaz Albaniyasının Şəki Vilayətinə Aid Materiallar Əsasında)	
DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİNE KOÇAK	Günlük İşləvsellikten Sanat Objesine Dönüşüm “Düğme”	
DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİNE KOÇAK YL. ÖĞRENCİSİ NERMİN GÖKER	Vücut Modifikasiyonlarına Neden Olan Takılar Üzerine Bir Araştırma	
DR. FATMAGÜL SAKLAVCI	Sivas'ta Geleneksel Boynuz İşlemeciliği, Tarak Ve Takı Tasarımları	
ÖĞR. GÖR.TAHSİN BOZDAĞ	Geleneksel Türk Ebru Sanatı Ve Hikmet Barulçugil	
ÖĞR. GÖR.TAHSİN BOZDAĞ	Geleneksel Türk Ebru Sanatının Renk Bağlamında İncelenmesi	
DR. AYŞEGÜL PARALI	Modüler Giysi Tasarımı İçin Hiperbolik ve Fraktal Geometriye Dayalı Kalıp Hazırlama	
DR. AYŞEGÜL PARALI	Sürdürülebilirliğin Sürdürülmesi İçin Sıfır Atık Moda Tasarımı	





5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

15. 04. 2021		HALL: 1	SESSION: 4
Meeting ID: 849 3177 2285		Passcode: 152021	
	17: 30 – 19: 00 (Turkey Time)	MODERATOR: <b>POOJA JAIN</b>	
AUTHORS	TOPIC TITLE		
NGUYEN VIET TAN	35 Identifying the Traditional Color Scheme in Decorative Patterns Used by the Bahnar Ethnic Group in the Central Highlands of Vietnam		
D. MOUSSAZADEH A. AYTUG	The Concept of the Aesthetic Features in Architectural Structures of the Museums		
CENGIZ TAVŞAN NILOUFAR AKBARZADEH	A Look at the History of Calligraphy in Decoration of Mosques in Iran: 630-1630 AD		
POOJA JAIN	Indian Art Education and Career Opportunities: A Critical Analysis on Commercial Art		
SVETLANA PEROVIĆ SVETISLAV POPOVIĆ	Reflections of Utopia and the Ideal City in the Development of Physical Structure of Nikšić Aspect of Visual Perception		
آمنه منافى ديزجى	بررسى مذهبى دکورهای سفالهای سنتى در منطقه ی سراوان کلپورگان		



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

INTERNATIONAL EXHIBITION  
“Touching with Art”

Artist	Art Work Title
AMANEH MANAFIDIZAJI	NATURE
AMİNE REFİKA ZEDELİ	KİMLİK
AYŞE TUĞÇE YAŞAR	HAKİMİYET VE SINIRLAR
AYŞE TUĞÇE YAŞAR	KÜRESEL EVRİMLEŞME VE PATLAMALAR
AYŞEGÜL PARALI	VENUS
BETÜL COŞKUN ÇELİK	GALATA'DAN
BURCU BAŞARAN	FASHION ILLUSTRATION
CANAN ERDÖNMEZ	AŞK-I NEVA
DİLEK TEZCAN	HİTİT GÜNEŞ ŞARAP TESTİSİ VE KADEHİ
EMİNE KOCA	EKOKÜBİK
EMİNE KOÇAK	İSİMSİZ
ESEN ÇORUH	COTTONY TOUCH
FATMA KOÇ	HAYAT AĞACI
FATOŞ ÇAKICIOĞLU İLHAN	HAPPINESS



5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

FATMA NEMUTLU	DOKUSAL
GÜLŞAH POLAT	BAHARIN DANSI
GÜLŞİN ORAL	“AL YAZMALIM” 1. MODEL
GÜLŞİN ORAL	“AL YAZMALIM” 2. MODEL
HANDAN SABRİYE YILDIRIM	BOUNDARY
KHORRAM MANAFIDIZAJI	IDENTİTİY
KÜBRA CANLI	ÇILGIN PIERROT
LEYLA KAYA DURMAZ	COMPLEX
MÜCELLÂ ÖZKAN	KAYB-OLUŞ
MERVE BALKIŞ	RA-MA-DA-SA
RABİA ÖZGÜL KILINÇARSLAN	SHADOW OF THE DAYS
SEZİN YILMAZ	RİTİM
SEMRA AY	DESIGN WITHOUT BORDERS
SONGÜL HAMARAT	SOLGUN
SONGÜL HAMARAT	TAZE BAHAR
TAHSİN BOZDAĞ	BAHAR VE RENKLER
TEZCAN SARCAN	NEDEN HER ŞEY KIRMIZI?
Ü. ILGAZ (ÖZGEN) TOPCUOĞLU	DID YOU REMEMBER 4 ?
YURDAGÜL KILIÇ GÜNDÜZ	DÖNGÜ II





5th INTERNATIONAL CONGRESS OF ART, DESIGN AND FASHION  
April 15, 2021 / Florence - Italy

ZEKİYE ÇILDIR GÖKASLAN

INNOCENT

## CONTENT

CONGRESS ID	
SCIENTIFIC & REVIEW COMMITTEE	
PROGRAM	
CONTENT	
<b>FULL TEXTS OF ORAL PRESENTED PAPERS</b>	
<b>Burcu BAŞARAN</b>	
TÜRK TOPLUMUNDA MODERNLEŞME ÇALIŞMALARININ KILIK KIYAFETE YANSIMASI	1
<b>Burcu BAŞARAN</b>	
TOPLUMSAL KİMLİĞİN İNŞASINDA VE İFŞASINDA MODA	22
<b>Leyla KAYA DURMAZ</b>	
İŞLEVSEL VE SEMBOLİK ANLAM BAĞLAMINDA FICHU’NUN İNCELENMESİ	29
<b>Mücellâ ÖZKAN</b>	
MAKEDONYA VE KOSOVA’DAKİ OSMANLI DÖNEMİ ERKEK MEZAR TAŞLARINDA TESBİT EDİLEN BAŞLIKLARIN TÜRK GİYİM TARİHİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	45
<b>Gözde Bursalgil</b>	
3D KUMAŞ MASKE TASARIMI: SARTOR MASKS ÖRNEĞİ	66
<b>Kübra CANLI</b>	
SİNEMADA KONSANTRE GRAFİK FORMLAR İLE FİLME DÖNÜK TASARIM PERSPEKTİFİ OLUŞTURMA	74
<b>Fatoş Çakıcıoğlu İlhan &amp; Cengiz Şahin</b>	
SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMININ SOSYAL MEDYADA KULLANILMASI VE REKLAM KAMPANYALARINDAKİ ETKİSİ	77
<b>Esra Taştan Özkan</b>	
DESİGN OF HOME TEXTİLE PRODUCTS	90
<b>Betül COŞKUN ÇELİK</b>	
BİR YAZMA ESERİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	100
<b>Elşən Abdurahmanov</b>	
QAFQAZ ALBANİYASININ ŞƏKİ VİLAYƏTİNİN ANTİK VƏ ERKƏN ORTA ƏSR KÜP QƏBİRLƏRİ	111
<b>Elşən Abdurahmanov</b>	
ŞƏKİNİN İLK ORTA ƏSR ABİDƏLƏRİNDƏ BİRGƏYAŞAYIŞIN İZLƏRİ (Qafqaz Albaniyasının Şəki vilayətinə aid materiallar əsasında)	120
<b>Emine KOÇAK &amp; Nermin GÖKER</b>	
VÜCUT MODİFİKASYONLARINA NEDEN OLAN TAKILAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA	131
<b>Emine KOÇAK</b>	
GÜNLÜK İŞLEVSELLİKTEN SANAT OBJESİNE DÖNÜŞÜM “DÜĞME”	148
<b>Tahsin BOZDAĞ</b>	
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATININ RENK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	163
<b>Tahsin BOZDAĞ</b>	
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI VE HİKMET BARULÇUGİL	171

## TÜRK TOPLUMUNDA MODERNLEŞME ÇALIŞMALARININ KILIK KIYAFETE YANSIMASI

Burcu BAŞARAN\*

\*Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, ORCID: 0000-0001-7149-2119

### ÖZET

Bir kültür ürünü olan ideoloji, toplumsal değişim sürecinde egemen gücün kültürü yeniden inşasında bir araca dönüşmekte; yani toplum tarafından üretilirken, aynı zamanda da toplumu üretme amacına hizmet etmektedir. İdeolojik bir zihniyet kavramı olan modernitenin, kabul edilerek yerleştirilmeye çalışıldığı, modernleşme anlamında uygulanan Türk Milletinin Batılılaşma sürecine bakıldığında; en genel şekliyle moda olarak ifade edilen, gündelik hayatın tüm yaşama biçimlerinde ve özellikle de dar anlamda moda olarak kabul edilen giyiniş biçimlerinde kendisini göstermektedir. Bu anlamda moda, hem ideolojilerin kültürel anlamda ortaya çıkış yeri, hem ideolojilerin benimsetilmesinde fonksiyonel bir araç, hem de benimsenen ideolojilerin belirlenmesinde yansıyan bir ayna konumundadır. Moda, modernitenin en görünür yüzüdür. Fikri bir durumun ete kemiğe bürünmüş halidir. Egemen ideolojinin en belirgin şekilde yansıdığı bir olgudur. Moda literatüründe sosyolojik bakış açısıyla yazılmış çözümler son yıllarda artış gösterse de özellikle sosyolojik anlamda moda incelemeleri pek sık rastlanmayan çalışmalardır.

Bu araştırmada Türk toplumunda modernleşme sürecinin bir aracı ve görünürlük kazandığı bir mecra olarak modanın kılık kıyafete yansımaları incelenmiştir. Moda, sadece insanın kendi zevklerini ve duygu, düşüncelerini yansıttığı bir alan değildir. Toplumsal düzenin sağlanmasında kullanılan toplumsal normlar içerisinde moda, kişiyi dışlanmak ya da saygı görmek, beğenilmek duygularıyla toplumsal düzene ve kalıplara uymaya yönlendirir. Araştırmada ele alınan Türk Milletinin kılık kıyafet anlamında Batılılaşma sürecine bakıldığında moda anlayışında değişimin ve dönüşümün yaşandığı Cumhuriyet Dönemi'ni anlamak için daha önceki toplumsal yapıdan ve giyim kuşam anlayışından kronolojik olarak bahsedilmiş; özellikle kadının Türk toplumunda sosyal konumu ve moda hegemonyası içindeki değişimi gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Literatür araştırmasına dayalı bu çalışma ulaşılabilen kaynaklarla sınırlandırılırken, konu farklı boyut ve bakış açılarıyla ele alınmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Batılılaşma Dönemi, Moda İdeolojisi, Cumhuriyet Modaları.

## REFLECTION OF MODERNIZATION STUDIES IN TURKISH SOCIETY ON DRESSING

### ABSTRACT

As a product of culture, ideology turns into a tool in the reconstruction of the culture of the dominant power in the process of social change; in other words, while it is being produced by the society, it also serves the purpose of producing the society. When the Westernization process of the Turkish Nation in which modernity is accepted as an ideological mentality concept and tried to be established and adopted and implemented in the sense of modernization, is considered, expresses itself as fashion in its most general form, in all life styles of daily life and especially in dressing styles that are accepted as fashion in the narrow sense. In this regard, fashion is both a culturally emerging place of ideologies, a functional tool in the adoption of ideologies, and a mirror reflected in determining the adopted ideologies. Fashion is the most visible face of modernity. It is concrete material of an intellectual situation. It is a phenomenon in which the dominant ideology is reflected most clearly. Although the analyzes written with a sociological point of view in fashion literature have increased in recent years, fashion studies, especially in sociological mean, are rare studies.

The reflection of the fashion on dressing as a tool and a medium in which the modernization process gains visibility in Turkish society has been examined in this study. The fashion is not only a field in which people reflect their own tastes, feelings and thoughts. The fashion used in maintaining the social order among the social norms directs the person to comply with the social order and patterns with the feelings of being excluded or respected and being appreciated. When we consider the Westernization process of the Turkish Nation in terms of dressing in this research, the previous social structure and the understanding of dressing were mentioned chronologically in order to understand the Republic Period in which change and transformation took place regarding to fashion understanding; especially, the social position of women in Turkish society and the change of the women in fashion hegemony have been tried to be displayed. this study, which is based on literature research, was limited to the available resources, the subject was tried to be discussed with different dimensions and aspects.

**Key Words:** Westernization Period, Fashion Ideology, Republic Fashion.

### GİRİŞ

#### İdeolojinin Benimsenmesinde Bir Kültür Alanı Olarak Moda

Yapılan her kültür çözümlemesi aynı zamanda bir siyasal eylem, ideoloji ve ideolojik bakış açısı çözümlemesi olmaktadır. Toplumun kaderi siyasal ve kültürel yapının kesişme noktasında belirlemektedir. Siyaset, tüm anlamlarını kuşanarak toplumun yönetilmesi, biçimlendirilmesi ve nasıl bir tutum içerisinde bulunması gerektiğinin belirlenmesinde; toplumun bugününün ve yarınının tespitinde çok önemli kararların arkasında yer almaktadır. Kültür, siyasetin girişimleri

sonucunda şekillenmekte; topluma sunulan veya var olan kültürün nasıl şekilleneceğinde siyaset doğrudan bir karar alma mekanizmasına dönüşmektedir. Siyasal gücün kültür üzerindeki tasarrufu, devlet kavramı etrafında netleşirken; meşru güç kullanma hakkını elinde bulunduran devlet, siyasal tavrın örgütlenmiş biçimi olarak, kültürü doğrudan bünyesine katmış; kültür hakkındaki temel sorunları kendi alanı içerisine almıştır (Alver, 2011: 189, 190, 192). Kendisi de kültürel bir üretim olan ideoloji, toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değer üretim sürecinde doğrudan kültürel açıklamaya muhatap olmaktadır (Aktaran: Alver, 2011: 193). Toplum bir yandan ideolojiyi üretirken; bir yandan da ideoloji tarafından üretilmektedir.

Gerçekliğin toplumsal inşasında sorunsal ve önemli bir kavram olan ideoloji, bireyde kendiliğinden yerleşmeyip, bireyin içerisinde yaşadığı evrene dair simge ve anlamların karşılıklı etkileşimi sonucu oluşmaktadır. İdeolojinin tüm süreçlerindeki ana amaç, egemen veya yöneten sınıfın düşüncelerinin toplumsal düzlemde meşrulaştırılarak bir onay ilişkisi yaratmaktır. Hegemonik yapı içinde egemen olanlar, kendi görüş ve düşüncelerini sadece siyasal mecralarda değil, tüm kültürel ve sanatsal düzeylerde de kendisini hissettirecek biçimde inşa etmektedir (Yağlı, 2013: 6). Sanat ve sanatla ilgili alanlar, topluma belli bir bakış açısı kazandırmakla birlikte, toplumun ideolojik olarak biçimlenmesinde önemli bir araç haline gelmektedir.

İdeolojik bir kimlik inşasında doğrudan kültüre başvuran siyaset, kendi ideolojik bakış açısını yaratmaktadır (Alver, 2011: 193). Toplumsal iktidar, kendi ideolojisiyle gündelik hayatın sınırlarını çizerken, önemli bir kültürel belirleyici olan moda birtakım işlevler yükleyebilmektedir. Moda içerisinde başlıca yer alan giyim, iktidar tarafından kullanılan, toplumsal kimliklerin inşasında önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Yağlı, 2013: 9, 13).

Ağırlıklı olarak siyasi mecraya atıfta bulunur gibi görünen ideolojiden daha yaygın ve kapsamlı olan hegemonya, kültürel ve sanatsal alanları da bütünüyle içine almaktadır. Endüstrileşen kültürel alanın birleştirici ve pekiştirici taşlarından olan moda, en etkileyici ve büyüleyici hegemonik alanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürü yönlendirip düzenleyebilen moda, toplumsal iktidar tarafından onaylanan kimliklerin kamusal alanda dolaşıma çıktığı bir alan olarak gözlemlenmekte; verili kimlikler içerisinde yaşayan bireyler, seçme özgürlüğüne sahipmiş gibi görünmektedirler (Yağlı, 2013: 13, 20). Kitleleri yönlendirebilen ve yönetebilen modanın gücü ideolojilerin kültürel alana nüfuz etmesini sağlarken, çarpıcı bir şekilde egemen ideolojinin en görünürlük kazandığı alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gündelik hayatın belirlenip benimsetilmesinde etkili bir kavram olarak kültürle etkileşimli bir ilişkiye giren moda, ideolojik bir inşa mekanizmasının aracıdır. Bir imaj yaratıcısı olarak görsel kültürün yerleşmesinde egemen düşüncenin en önemli yardımcılarından birisidir. Toplum içinde kimi davranış ve üslupların meşru ve doğal kılınmasının bir aracı olan moda, toplumsal iktidarın denetim, gözetim ve paylaşım aracı olarak araçsal bir aklın parçasıdır. Toplumsal iktidarın modern bir tahakküm aracı olarak moda, bireylerin kolaylıkla denetlenerek, bireylerde istenilen davranış ve tutumların geliştirilmesinde oldukça etkili olmaktadır (Yağlı, 2013: 5, 21).

İdeolojik bir zihniyet kavramı olan modernitenin, kabul edilerek yerleştirilmeye çalışıldığı, modernleşme anlamında uygulanan Türk Batılılaşma sürecine bakıldığında; en genel şekilde moda olarak ifade edilen gündelik hayatın tüm yaşama biçimlerinde ve özellikle de dar anlamda moda olarak kabul edilen giyiniş biçimlerinde kendisini göstermektedir. Bu anlamda moda, hem ideolojilerin kültürel anlamda ortaya çıkış yeri, hem ideolojilerin benimsetilmesinde fonksiyonel bir araç hem de benimsenen ideolojilerin belirlenmesinde yansıyan bir ayna konumundadır.

### **Türk Toplumunda Kadının Sosyal Durumu, Modernleşme ve Kılık Kıyafete Yansımaları**

İslam öncesi Türk toplumlarında kadının temel nitelikleri annelik ve kahramanlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın ata binip, silah kullanabilmekte gerektiğinde savaşabilmektedir. Erkeklerle yan yana ve omuz omuza yaşayan kadın, toplum içerisinde en az erkek kadar görünür ve en az erkek kadar değere sahiptir. Aile her zaman önemsenmiş ve korunmuştur. Aile ne kadar güçlü olursa toplumda o kadar güçlü olmaktadır. Birçok savaş ve göç yaşayan Türklerin dağılmadan ayakta kalmalarının sebebi güçlü aile yapısında yatmaktadır (Gündüz, 2012: 130). Dış giyiminde ata binmek ve soğuk hava şartlarından korunmak için pantolon, çizme, palto ve kürk giyerlerken başlarına kulaklıklılı ve enselikli şapkalar takmış, yiyecek ve silahlarını asmak için ipek yerine deri kemer kullanmışlardır. Kadın ve erkek dış giysisinde pek farklılık görünmeyen bu dönemde koca erken kalkarsa karısının, kadın erken kalkarsa kocasının kıyafetlerini giyebilmekteydi (Özdemir, 2007: 10). Orta Asya Türk kadının giysisi özellikle kaftan ve üç etek entaridir. İtibarlı bir konuma sahip olan Türk kadını iffetli ve ismetli kadınlar olarak tanınmaktadır (Abalı, 2009: 173).

Türk kadın giyiminde önemli değişiklikler İslamiyet'in kabulünden sonradır, ancak bu değişiklikler hemen gerçekleşmemiş, Türk kadını özellikle 11. yüzyıldan itibaren İslami ölçütlere dikkat ederek giyinmeye başlamıştır (Barbarosoğlu, 2009: 98). Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde sosyal hayat içerisinde daha aktif olan kadınlar, zamanla toplum içerisinde daha pasifize olmuşlarsa da anne olarak mevkilerini daima korumuşlardır (Gündüz, 2012: 142). İbn Batuta Seyahatnamesi'nde 14. yüzyılda Türk kadınlarının yüzlerini örtmedikleri ve erkeklerden kaçmadıklarını ifade etmektedir. Tarihçi Şikari Osmanlıların başkenti olan Bursa'ya Türkmen boylarının gelmesiyle Bursa'daki Osmanlı kadınlarının yüzlerini örtmeye başladıklarını yazmaktadır. Böylece Osmanlı hayatına giren peçe özellikle kadınların dışarıda çalışmak zorunda olmadığı kentlerde kullanılmaya başlanmış, bilhassa tanınmış ailelere mensup hanımlar peçe kullanmaya rağbet göstermişlerdir. Köylü kadınlar da zaman zaman peçe kullanmışlardır. 15. yüzyılda gerçekleşen İstanbul'un fethiyle birlikte Hıristiyan unsurlarla beraber yaşamak durumunda kalan Osmanlı, Müslüman kadınların giyiminin Hristiyan kadınlarınkine benzememesi konusunda hassas davranmıştır (Aktaş, 1989: 53,54).

16. yüzyılda Osmanlı padişahının Halifelik unvanını almasıyla birlikte kadınların örtünmesi hususuna daha hassasiyet gösterilmeye başlanmıştır. 16. yüzyıl sonrasında Avrupa ile kurulan ve giderek gelişen ilişkiler, Batı'dan gelen ince yünlü ve ipekli dokumalar, dantel ve parfüm gibi lüks eşyalar, Doğu'dan gelen Hint kumaşları ve Rusya'dan gelen kürkler İstanbul pazarına girmiştir. Bu çeşitliliğin başlamasıyla birlikte kadınlar giyimde yarışır hale gelmişlerdir. Bu durumun padişahın gözüne çaracak vaziyete gelmesiyle birlikte sokaktaki kadın giyimi ve



sokağa çıkma yasakları fermanlarla ve hükümlerle belirlenmeye başlamıştır (Aktaş, 1989: 55,56).

Batılılaşmadan önceki klasik Osmanlı giyimini ev içinde şalvar ve gömlek oluşturmaktaydı. Hangi sınıfa mensup olursa olsun bu kıyafetleri giyen hanımlar misafir kabulünde ve ziyaretinde şalvar ve gömleğin üzerine üç etekli sırmalı elbiselerini giymekteydiler. Sınıf karakterine göre kıyafette farklılık olmadığı söyleniyorsa da işlevleri aynı olan bu giysiler; kumaş, biçim, süs ve mücevherleri itibariyle farklılıklar meydana getirmekteydi. Kürk ve mücevher kullanımı kadınlar arasında bir nevi statü ve prestij göstergesi olarak kabul görmekteydi. Ev dışında ise mevkisi ne olursa olsun bedeni geniş kesimli ferace ile sokağa çıkılmaktaydı. Kolları dar uzun olan ferace; genellikle kışın çuhadan, yazında yünlü veya ipekli bir kumaştan yapılmaktaydı (Taşçıoğlu, 1958: 15-19).

Duraklama dönemine gelindiğinde üç kıtaya yayılmış olan Osmanlı çok uluslu bir nitelik kazanmıştı. Merkezi otoritenin, ordunun, ekonominin ve ulema sınıfının giderek bozulması toplumda da gerilemeye neden olmuş, bilim ve teknolojiye ilerleyip kendini yenileyemeyen Osmanlı Devleti önce duraklama, sonra çöküş ve sonunda da dağılma dönemini yaşamıştır. Osmanlı devleti, gerileme döneminin buhranından kurtulabilmek için, askeri, kültürel ve siyasi alanda yenilikleri takip edebilmek ve Avrupa medeniyetini yakalayabilmek için Avrupa devletlerini örnek almaya başlamıştır (Savcı, 2008: 1). Bu dönemde moderniteyi yaşayan Avrupa'nın örnek alınması, Osmanlı Devleti için modernleşme sürecini başlatmıştır.

Türk toplumunda modernleşme, bir toplumsal değişim süreci olarak 17. yüzyıldan bu yana devam etmektedir. Resmi kayıtlardaki Batılılaşmanın 1683 Viyana bozgunu ile başladığı kabul edilmektedir (Aydın, 2009: 167, 168). Türk modernleşme tarihini incelediğimizde Aydın'ın belirttiği üzere nitelendiriliş şekli zaman içerisinde değişerek Avrupalılaşma, Batılılaşma ve Modernleşme isimleri altında karşımıza çıkmaktadır (2009: 10). Bu nedenle araştırma yapılırken ve yazılırken yer yer bu isimlerden istifade edildiği görülmektedir. Merkezine rasyonaliteyi alan modernite, en yaygın olarak kabul edilen şekilde felsefi düşüncesini Aydınlanma'dan alıp, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimiyle siyasi ve ekonomik şekli çizilirken; oluşturduğu çerçeveler içerisinde kendi kurumlarını inşa ederek, Batı toplumlarında gelişip yerleşen bir zihniyet kavramıdır.

Modernleşme ise Aydın'a göre "geniş anlamda modern zihniyete göre toplumsal biçimlenmeyi, dar ve teknik anlamda ise Batı dışı toplumların, gelişmiş Batı ülkelerinin ulaştıkları modern birikimi elde edinme sürecini ifade eder" (2009: 153). Özellikle askeri ve teknik alanda başlayan Batılılaşma süreci zamanla siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda da devam etmiştir. Kültürel bir alan olarak moda, modanın içerdiği tüm hayat tarzı ve özellikle kılık kıyafet biçimlerinde Batılılaşma kendisini belirgin bir biçimde göstermeye başlamıştır.

Batılılaşma hareketlerinin belirgin biçimde hissedildiği, ancak daha çok üst tabakalarda görülen, sosyal alandaki değişiklikler Lale Devri'nde belirginlik kazanmaya başlamıştır. III. Ahmet döneminde (1703-1730) kadınların dışarıya çıktığı mesire yerlerine gittiği, kayık sefalarının yapıldığı yeni bir yaşam tarzı başlamaktadır. Kadının göz önüne çıkması ile birlikte 15. ve 17. yüzyıllar arasında sade sokak giyimleri olan feraceler şekil değiştirmiştir. Yakaları

genişleyerek, renkleri çeşitlenip canlanmış, değişik harçlarla süslenerek; ince yaşmakla örtülen hotozlu yüksek başlar, feracenin rengine uygun mücevher saplı şemsiyelerle tamamlanmıştır (Tezcan, 1998-1999: 69). Yabancı ressamın resimlerine ve Türk minyatürlerine başvuran Sevin 17. yüzyıla kadar ince, şeffaf ve beyaz bir tülbentten olan yaşmağın Osmanlı Türk kadınının giyiminde görülmediğini söylemektedir (Sevin, 1990: 95, 96). Böylece 17. yüzyıldan itibaren daha önce daha kalın kumaşlarla yüzleri ve saçları belli olmayacak biçimde kapanan Osmanlı kadını, peçenin yerini alan ince yaşmağı örtünmeden ziyade dekoratif ve süs unsuru olarak kullanmaya başlamıştır.

İlk çarşaf Sultan Abdülhamit zamanında ortaya çıkmıştır. Art Nouveau devrinin kıyafetlerinde kabarık kollar ferace içerisinde uygun ve rahat olmamıştır. Avrupa kadını bu giysilere yönelik kısa kaplar giymekteydi. Osmanlı kadını Bağdatlı Arap kadınlarının giydiği çarşafı Avrupa usulü kaplara göre tadil ederek, şapkalarına taktıkları tül den peçelerle yepyeni bir sokak kıyafeti icat etmişlerdir (Sevin, 1990: 131). Batılılaşmanın kılık kıyafete belirgin şekilde yansıyan ilk aşamasını II. Mahmut Döneminde askeri kıyafetler oluşturmaktadır. Daha sonra kadın modasına sıçrayan Batılılaşmaya geçiş dönemi kıyafetlerinin özellikle ağırlıklı olarak 1850-1870 yılları arasındaki dönemi kapsadığı tarihsel bazı belge ve giysilerden anlaşılmaktadır (Tezcan, 1998-1999: 83).

18. yüzyıla gelindiğinde feraceler vücut hatlarını belli edecek biçimde daralmış, önlerindeki düğme sayısı azalıp, feracelerin yakaları gerdanları gösterecek biçimde açılarak giyilmeye başlanmıştır. Çok ince yaşmaklar kullanan kadınların saçları ve yüzleri yaşmak arkasında belirgin hale gelmiştir (Savcı, 2008: 26). Tanzimat'a kadar gelişen bu dönemde devlet Batı'ya yönelmeyle birlikte kadınların kılık kıyafetindeki değişiklikleri hoş görmemekteydi. Ferman ve fetvalarla kadınların yaşam tarzları, feracelerinin biçimleri ve yaşmaklarının inceliği üzerinde detaylarıyla durulmuş ve kılık kıyafetlerini düzeltmeleri için yasaklar ve tedbirler getirilmiştir. Bu emirlere uyan kadınlar zaman içinde emirlerin dışarısına çıktıkça yeni fermanlar düzenlenmiş, ferace yakalarının açıklığıyla ilgili tüm sert önlemlere rağmen kadınlar devrin modasına uymaya devam etmişlerdir (Tuncaer, 1984: 547). 19. yüzyılda geleneksel kıyafetlerin kesimlerinde ve süslemelerinde Avrupa kıyafetlerindeki model ve süsleme özellikleri eklenerek (Görünür, 1998-1999: 91) Türk kadını modernize ettiği geleneksel giysileriyle kendi modasını yaratmaya başlamıştır.

Toplumda olumlu ve olumsuz derin izler bırakan Tanzimat Fermanı (1839) (Özer, 2009: 26), Batı'nın etkisiyle Osmanlı İmparatorluğu'nda hukuk alanında başlatılan modernleşme hareketlerinin ilk vesikasıdır. Fermanla kadınlarla ilgili geçen somut bir hüküm olmamasına rağmen fermanın getirmiş olduğu zihniyet yapısı ve dünya görüşü gelecekte kadınlar için daha elverişli bir ortamı hazırlamaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nda kız çocuklarının eğitimi ya özel olarak aileleri tarafından ya da vakıflara bağlı olan din eğitimine dayalı sıbyan mektepleri vasıtasıyla yürütülmekteydi. Ayrı bir müessese olan saraydaki kadınlar ise cariyeliklerinden itibaren terbiye, nezaket, okuma-yazma, İslami bilgiler ve Kur'an eğitimi tabi tutulmaktaydı (Kadın Ansiklopedisi, 1984: 614, 615). Tanzimat'la birlikte İstanbul'da açılan bir ebe, bir öğretmen okulu ve bir ilkokul kadınların eğitim hayatına adım atmalarını sağlamıştır (Kadıoğlu, 1998: 91). Batılılaşma ile birlikte özellikle Fransız kültürünün etkisine giren moda, Osmanlı hayatında hakim olmaya başlamıştır. Tanzimat'ın ardından özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra

özgürlüğün verdiği serbestlikle Avrupa ve Fransız moda tasarımları pek çok dergide boy boy resmedilerek Osmanlı kadınına örnek teşkil etmeye başlamıştır (Aktaran: Özer, 2009: 327). Avrupa'da zenginlikle yükselen burjuva kesiminin öncelikle modaları kabul edip alt tabakalara yaymasına benzer bir biçimde Osmanlıda da bazı modalar öncelikle saray ve zengin kesim tarafından kabul edilip uygulanmış, Avrupa'dan gelen moda dergilerinden model beğenip kumaş ve aksesuar uydurarak ısmarlama elbiseler diktirilmiştir. Ancak bu modalardan haberdar olmayan, eşiyile yan yana tarlada çalışan Anadolu köylü kadını klasik yöresel giyimini muhafaza etmeye devam etmiştir.

Sultan Abdülmecit sarayda giyilen Batı tarzı kıyafetleri beğendiğini belirtmekte ve bu yönelişte padişahın da katkısının olduğu saraydaki bazı hadiselerden anlaşılmaktadır (Görünür, 1998-1999: 99). Avrupai bir tarz olan tek parça elbise veya etek ceket kombinler yurt dışına ilk resmi geziyi gerçekleştiren Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) ortaya çıkmıştır. Sultan Abdülmecit ve Sultan Abdülaziz zamanında Avrupa'ya verilen pahalı giyim kuşam ve aksesuar siparişleriyle, sarayı güç durumda bırakacak kadar harcamalar yapan saray kadınlarının savurganlığı katı disiplini seven, din ve ahlak kurallarına fazlasıyla önem veren Sultan II. Abdülhamit (1879-1909) zamanında denetim altına alınmıştır (Tezcan, 1998-1999: 83,86). Çarşaf giymeyi tercih eden büyük bir kesime karşın sarayda örtünmenin neredeyse sembolik hale geldiğini II. Abdülhamit'in kardeşi Cemile Sultan'ın torunu Mevhibe Celaledin Hanım'ın anılarından anlamaktayız. Prenses Mevhibe Hanım'ın kendi anlatımıyla; Cemile Sultan'ın kızının düğününde koltuk alayı yapılacağı haberi gelir ve damat paşa gelmiştir. Bütün hanımların başında kocaman taçların üzerinde ufacık dantel mendiller örtüklerini görüp soran, o zaman küçük bir kız olan Mevhibe, annesinden "damattan kaçıyoruz" cevabını alınca, kendi deyimiyle, gülmek için kendisini zor tutmuştur (Görünür, 1998-1999: 101).

II. Meşrutiyet döneminde dünyada yaşanan yeni siyasal akımların da etkisiyle imparatorluk sosyal yaşantısında radikal kırılmalar görülmüştür. Kadın sorunları açısından ilk ciddi gelişmeler de bu dönemde yaşanmıştır. Toplumsal içinde etkinliği artan kadının, toplumdaki rolü de önem kazanmaya başlamıştır. Her ne kadar Cumhuriyet döneminde siyasal teoriler açısından tepeden inme ve devlet merkezli bir zorlama olarak görülse de ileride kadının kazanacağı radikal hak kazanımlarına bu dönem adeta bir zemin hazırlamıştır (Kırkpınar, 1998: 14). Osmanlı imparatorluğunda ilk kadın hareketleri dönemin basın yayın organlarıncaya yürütülmüştür. Dönemin önde gelen gazetelerinde kadınlara yeni haklar tanınması için erkekler tarafından yazılar yazılmıştır, daha sonra kadın ilaveleri yayınlanmış ve nihayet kadın gazeteleri çıkarılmaya başlamıştır. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e dek çıkan yayınlarda aktif görevler alabilen kadınlar; Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e dek çıkarılan onlarca dergi ve mecmualarla bilgilenmiş ve seslerini duyurmaya çalışmışlardır (Altunbay, 2013: 457). Meşrutiyet döneminde birçok kadın örgütü kurulmuştur. Bunların arasında hayır dernekleri olduğu gibi feminist hedefleri olan dernekler de mevcuttur. Bu dernekler kadınları eğitmeyi, onlara iş olanakları bulup sosyal hayata katılmalarını sağlamayı amaçlamaktaydı. Kadının sosyalleşmesi için çaba harcandığı bu dönemde savaşın çıkması, erkeklerin cepheye gitmesiyle birlikte kadınların çalışma hayatına girdikleri görülmektedir. Sözü edilen çalışma hayatı, kentte yaşayan belli bir eğitimden geçmiş kısıtlı bir zümreye hitap etmekteydi; Anadolu kadını da zaten tarım ve el sanatlarında öteden beri çalışmaktaydı (Demir, 1999: 110, 111).

Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte kadının hayatına giren çarşaf da değişikliğe uğramıştır. Avrupa giyiminden tamamen uzak bu giyside Avrupalılaşıma görülmektedir. Etek ve pelerin olarak ikiye ayrılan çarşafta büzgüler, pililer ve çok farklı model özellikleri uygulanmış, moda dergilerinden öğrenilen Paris modalarına uygun modellerle dönemin güzellik anlayışı önceki dönemlerden oldukça değişmiştir. Kadının hayatına giren korse ile makbul güzellik ölçütleri belirlenmiş; zamanın modası olan etek ve bluzlar pensler, pililer, pili kaşeler, büzgüler, danteller, şeritler ve harçlarla süslenmiştir. Dik yaka moda olmuş, çarşafın üzeri pelerine dönüşmüş, Avrupai şekilde dizayn edilen feraceler yeldirmeye çevrilmiş, Araplardan alınan beyaz, bol ve kolsuz olan maşlah kadınların giyim hayatına girmiştir (Taşçıoğlu, 1958: 26-29).

19 yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Avrupa'da da kadınlar erkeklerle eşit muamele görme, farklı işlerde özgürce çalışabilme ve erkekler gibi giyinebilme mücadelesi içindedirler. Fiziki ve sportif faaliyetlerde rahatlıkla kullanabilecekleri, en az erkeklerin ki kadar saygın bir imaj ve prestij kazandıracak giyim tarzının serbestliğini istemektedirler. Ekonomik, toplumsal ve siyasal haklarını kazanmak için Kadınlar Dayanışması, Kadınların Evrensel Birliği gibi dayanışma hareketleri başlar ve örgütler kurulur. Feminist dernekler federasyonu kurmak amacıyla güç birliği oluşturulur (Bard, 2011: 203). 19. yüzyılın sonunda, sağlığa ve aktif bir hayata uygun olma amacıyla kurulan Rasyonel (akılcı) Giysi Hareketi, estetik elbise diye adlandırılan basit model kesimli, uzun, korsesiz bir giysi önerisi getirmiştir; Batı'nın da doğudan etkilendiğini gösteren bu kıyafet yüzyıllardır Türk kadınının kullandığı Anadolu şalvarına benzemektedir (Pektaş, 2006: 122).

19. yüzyıl kadın giysilerinin Osmanlı aristokrasisi üzerindeki etkisi ağırlıklı olarak 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında kullanılmaya başlayan gelinliklerde ortaya çıkmaktadır. II. Abdülhamit'in kızı tamamıyla beyaz bir gelinlik tercih ederek beyaz gelinlik modasını başlatmıştır (Savcı, 2008: 102). 19. yüzyıl saray giyimi fotoğraflardan ve geriye kalan elbiselerden anlaşılacağı gibi taçlarıyla ve giysileriyle tamamen Avrupai bir tarza bürünmüştür.

Meşrutiyetin ardından kadına bazı durumlarda boşanma hakkı verilip, zina durumunda erkeğe de cezalandırma getirilmiştir. I. Dünya Savaşının ortaya çıkardığı sosyal ve ekonomik şartlar neticesinde Meşrutiyet döneminde kadın lehine yapılan en önemli uygulama 1917 tarihli Hukuk-i Aile Kararnamesi'nin kabulü olmuştur (Kadın Ansiklopedisi, 1984: 615). O döneme kadar normal görülen poligami, ilk defa bir mesele olarak ele alınmaya başlamıştır. Kadınların da erkekler gibi daha fazla aydınlatılıp topluma daha faydalı bir konuma getirilmeleri ileri sürülmüştür. Her ne kadar bazı haklar kadına tanınmışsa da zamanın aile anlayışı nedeni ile bu haklardan faydalanma dar bir çevre içerisinde kalmıştır. 1910'a kadar kız öğretmen okulu, bazı illerde kız sanat okulları ve kız liseleri (idadi) açılmıştır (kızların tahsili erkeklerden iki sene daha kısa). Ardından kız çocuklarının da erkekler gibi ilkökula devam etmeleri zorunluluğu getirilmiştir (Taşçıoğlu, 1958: 34, 35). 1915'de Darulfünun Konferans salonunda verilen dersler, kadınların büyük ilgisiyle karşılanmış; 1917'de ilk kadın üniversite mezunları verilmiştir (Kadın Ansiklopedisi, 1984: 622).

Savaş yıllarında Osmanlı kadınlarının hayatlarında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır. Kadının kamusal alana girişi çeşitlenmiştir. Erkek nüfusunun önemli bir kısmının silah altında olması kadınların öğretmenlik ve ebelik dışında fabrikalarda, devlet dairelerinde, belediye



işlerinde, üniforma, çamaşır ve kum torbası diken atölye gibi çok farklı alanlarda çalışma zarureti doğurmuştur (Bakacak, 2009: 631). Savaş döneminde Rus ihtilalinden kaçan yüzlerce Rus'un İstanbul'a yerleşmesi İstanbullu hanımların bazı modaları bu mültecilerden görüp tanınmasına neden olmuştur, ayrıca bu Rusların açtığı terzihanelere sipariş veren hanımlar son moda Batılı kıyafetlere bürünmeye başlamışlardır.

Avrupa modalarından alınan modellerle etekler darala darala adım atılamaz hale gelince, dizlere kadar yırtmaçlı etek ve çarşaf giyilmeye başlamıştır. 1914'ten itibaren eteklerin kısaldığı gözlenmiştir. Savaş dönemindeki kadın, süsten ziyade ihtiyaca yönelik giyinmeye mecburdu. Elbisenin üzerine bir de çarşaf yaptırmak o dönem için israftı. Manto üzerine çarşaf yerine pelerin uygulanmaktaydı (Sevin, 1990: 144). Mütareke yıllarına gelindiğinde tayyör üzerinde pelerin ve yüzü örten bir tül den oluşan bir dış giyim söz konusu idi, pelerinin de zaman içerisinde terk edilmesiyle, dış giyiminde manto ve baş örtüsü ortaya çıkmıştır (Taşcıoğlu, 1958: 53; Abalı, 2009: 208). Dünyada da savaş nedeniyle savurganlık bitmiş, savaşan eşlerinin yerine çalışmaya başlayan kadınlar rahat kesimli, bol, sportif giysilere yönelmiştir; dönemin buhranı nedeniyle giysilerde koyu renk hakim olmuş; erkek giysilerine benzer biçimde düzenlenen, süsten arınmış kadın giysileri daha kaba bir hal almıştır (Pektaş, 2006: 124).

Kadın giysilerinin modernleşmesi, siyasi yapıdaki değişmelere paralel olarak ferace ve çarşafın II. Meşrutiyet döneminde pelerine, Cumhuriyet döneminde ise mantoya dönüştüğü görülmektedir (Koçu, 1967: 66-68). 1920'lerde kentlerde yaşayan kadınlar şapkaya geçmeden önce, başörtülerinin yerini daha modern bir tarz olan sıkı sarılmış 'sıkmabaş' denilen örtüler almıştır (Ormanlar, 1999: 49).

1936 yılında kaleme aldığı kitabında Yunanlı yazar Vaidis dağılmakta olan Osmanlı imparatorluğu için şu ifadeleri kullanmaktadır: "Bir zamanlar sınırlarını üç kıtaya yaymış, savaşçılığı inkar götürmez bir imparatorluk, öyle kötü bir duruma düşmüş ki, günün birinde yıkılıp parçalanacak kadar kendi kendini durmamacasına kemiriyordu. Uyanılmaz uykuya dalan imparatorluk, öyle devasız hastalıklara uğramıştı ki, bir devletin adeta gölgesi, bir yığın amaçların hedefi ve bir sürü politikanın entrika alanı olmuştu" (Vaidis, 1967: 129).

Birinci Dünya Savaşı'nın arkasından Osmanlı ile imzalanan 1918 Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan 1922 Mudanya Ateşkes Antlaşması'na kadar geçen süre Kurtuluş Savaşı dönemidir. Bir devletin de kuruluşunu içine alan bu savaşta tüm uğraşların başarıya ulaşmasının ardından toplumsal yenilikler birbiri ardına hızla yapılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2007: 33).

### **Cumhuriyet Dönemi'nde (1923-1936) Kadının Sosyal Durumu, Modernleşme ve Kılık Kıyafete Yansımaları**

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ortada savaşlardan sonra iyice örselenmiş bir toplum kalmıştır. Maddi yoksulluğun yanında manevi bıkkınlık da baş göstermişti. Gelişmelerin günlük yaşama yansımalarına kadar ilerlemenin sabır ve özveri, çağdaşlaşmanın bir süreç olduğunu topluma anlatabilmek oldukça güçlü (Özdemir, 2007: 38). Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında kadının giyim kuşamı mütareke döneminin bir devamı niteliğinde olmuştur.

Tanzimat'tan itibaren pek çok alanda yapılan değişiklikler Cumhuriyet'e temel teşkil etmiştir. Yine Tanzimat'tan bu yana gelen hukuk, eğitim, siyaset ve kültür gibi alanlarda yaşanan zihniyet ve kurum ikiliğine Cumhuriyet'le son verilmiştir.

Dönemin en çarpıcı, topluma ve devlete yön veren olayları; 1922'de saltanatın kaldırılışı, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı, 1924'te halifeliğin kaldırılıp, Tevhid-i Tedrisat'ın kabulü ile Şeriyeye ve Evkaf Vekaleti'nin kaldırılmasıyla esas dönüşüm başlamıştır. Her alanda yapılan Cumhuriyet Dönemi siyasi ve toplumsal değişimin etrafında şekillendiği temel ilkeler; Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık ile tamamlayıcı ilkeler; Milli Egemenlik, Milli Bağımsızlık, Milli Birlik ve Beraberlik, Yurtta Sulh Cihanda Sulh, Çağdaşlaşma, Bilimsellik ve Akılcılık, İnsan ve İnsan Sevgisi kabul edilmiştir.

Kadın haklarına esas temeli veren, kadına toplumda eşit haklar sağlayan Medeni Kanun 1926'da İsviçre'den alınarak kabul edilmiş, bu kanunla beraber çok eşlilik kalkarken, kadınlara tanıklık, miras ve mülkiyet haklarında erkeklerle eşitlikler getirilerek, eşini seçebilme, boşanma hakkı ve annelik hakları koruma altına almıştır. 1930'da Türk kadınına belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınmış, 1934'de genel seçimlerde milletvekili seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Sanayide çalışmaya başlayan kadının çalışma hayatını düzenlemek amacıyla 1936'da İş Kanunu kabul edilmiştir.

Türk kadınlarının Kemal Atatürk'e karşı duydukları şükran borcunu ve kadınla ilgili değişikliğin büyüklüğünü anlayabilmek için savaştan önceki Osmanlı kadınının içinde bulunduğu acıklı duruma bakmak gerekmektedir. İleri devletlerin kadınlarının bile kazanamamış oldukları siyasi, sosyal ve kültürel haklara sahip olan Türk kadını istediği gibi tahsil görmekte, çalışmakta ve gezmektedir. Her işe, ışığa yeni kavuşmuş bir insanın ilgi ve heyecanıyla girişmekte, kendisini insan mertebesine çıkararak yükselten Mustafa Kemal Atatürk'e hayranlık duymaktadır (Vaidis, 1967: 134,135).

Baydar, toplumda ivme kazanan yenilikleri şöyle aktarmaktadır: "...karmakarışık bir coğrafyada, yüzyılın en gözü kara, en iddialı, en cesur toplum mühendisliği projelerinden birini gerçekleştiriyorlardı. Giyim kuşamdan yazıya, müzikten dile, hukuktan sanata, devlet biçiminden kafalara, düşüncelere, konutlardan kentlere, eğitimden ekonomiye her alanda Batılı bir toplum olunacaktı..." (1999: 9, 10). Değişim, mesele insan olduğunda bir bellek sorunu olmaktadır. Fakat ilginç bir biçimde değişim aynı zamanda belleğin de üreticisi konumuna geçmektedir. Ancak değiştirilen ve geçmişe katılan her olgu ondan sonra gerçekliğini bellekte bulmaktadır. Türkiye tarihinde hangi dönem olursa olsun, o dönemde biçimlenmiş insan bilinci sıfırdan başlatılmak istenmiştir. Tam da bu noktada din, kendi gerçekliğini muhafaza etmekle birlikte kültürel bir direniş niteliği de kazanmaktadır (Kahraman, 1999: 33, 34).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren uygulamaya konulan yeniliklerle Türkiye'nin çağdaş medeniyet seviyesine ulaşması hedeflenmekteydi. Eski ve işlevini yitirmiş kurumların bırakılması kadar toplumun dış görünümünün de değişmesine önem verilmekteydi. İmparatorluktan ulus devletine geçen toplum, kılık kıyafette yapılacak değişikliklerle eski düzenin sembolü haline gelmiş kıyafetlerden vazgeçerek modern bir görünüme kavuşması hedeflenmekteydi (Aktaran: Özdemir: 2007, 2). Aynı dönemlerde Batı dünyasında da kıyafette



büyük bir devrim yaşıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın zor ve ağır koşulları toplumları derinden sarsmıştı. Kapitalizmle gelen kentleşme, teknoloji ve zenginlik, boş zaman kavramını ortaya çıkarmış; geçmişin ağırkanlı havasına kentleşme, teknoloji ve para ile enerji, hız ve dinamizm gelmiştir. Özgürlükçü ve enerjik yeni ruh hali toplumlarda giyimdeki eski formel yapıya geri dönüşü engellemiştir (Ormanlar, 1999: 44).

Osmanlı'da başa giyilen birtakım başlıkların değişik sosyal sınıfların amblemi haline gelmesi ve başlıklarla din arasında kurulan ilişki sakıncalı bulunmuştur. Dönemin yenileşme anlayışına göre şeklen değişiklik olmadan içsel değişiklik olamazdı (Özdemir, 2007: 2, 3, 41). Mustafa Kemal bunu yaparken reform yanlısı din adamlarının görüşlerini ve onaylarını almıştır. Bir müftüyle yaptığı bir sohbette "İslam'da kıyafetin şekli nedir" diye sormuştur. Müftü: "İslam'da kıyafetin şekli yoktur, kıyafet menfaat ve ihtiyaca tabidir..." demiştir. Yerleşik uygulamalara aykırı olan bu görüş muhalifleri ikna edememiş. 19. yüzyılda fes getirildiğinde benzer bir tepki duyan halk, şapka kanunu ile kabaran öfkelerinin neticesinde zor kullanarak bastırılacak kitlesel ayaklanmalara başvurmuştur (Schick, 2012: 40). Mustafa Kemal, şapka kanunundan evvel şapkayı tanıtmak için çıktığı Kastamonu gezisinde İnebolu Türk Ocağı'nda yaptığı konuşmada erkek kıyafetini şöyle belirlemiş ve tenkit etmiştir: "*Bizim kıyafetimiz beynelmilel midir? Milli midir? Bu olur mu?... Turan kıyafetini araştırıp ihya eylemeye mahal yoktur. Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim için çok cevherli ve milletimiz için layık bir kıyafettir. Onun için iktisadeceğiz. Ayakta iskarpin veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalılık, ceket ve bittabi bunların mütemmimi olmak üzere başta siper-i şemsi serpuş, bunu açık söylemek isterim. Bu serpuşun ismine şapka denir. Redingot gibi, bonjour gibi, smokin gibi, frak gibi... İşte, şapkamız diyenler vardır... Yunan serpuşu olan fesi giymek caiz olur da, şapkayı giymek neden olmaz ve yine onlara, bütün millete hatırlatmak isterim ki, Bizans papazlarının ve Yahudi hahamlarının kisve-i mahsusası olan cübbeyi ne vakit, ne için, nasıl giydiler? Bizim kıyafetimiz milli midir?...Altı kaval, üstü şişhane diye ifade olunabilecek bir kıyafet ne millidir, ne de beynelmileldir. O halde kıyafetsiz millet olur mu? Medeniyetin coşkun seli karşısında mukavemet beyhudedir"* (Aktaran: Özdemir, 2007: 46, 47). Bu ecnebi icadı yeni serpuşu toplumun kabul etmesi çok da kolay olmayacaktı. Erzurum'da sıkıyönetimle sonuçlanan protesto gösterileri; Sivas, Maraş, Amasya, Giresun, Rize, Tokat ve bazı diğer kentlerde devam etti. 25 Kasım 1925'te çıkarılan bir kararname ile devlet memurlarına şapka giyme zorunluluğu getirildi. Böylelikle Batı'ya dönük yeni bir toplum yaratmak isteyen yönetim, simgesel adımlarından en önemlisini giysi ile atmış oldu (Ormanlar, 1999: 44). Yusuf El-Karadavi gibi bazı çağdaş İslam âlimleri dinsel kılık kıyafet gibi bazı farklılaştırma kaidelerinin kaldırılmasını desteklemişse de günümüzde de kılık kıyafet din ekseninde kimlik belirleyicisi olarak varlığını sürdürmektedir (Schick, 2012: 43).

Erkek giyimi ve uniformalar üzerinde yapılan kanun ve kararnameler esnasında Atatürk'e kadın kıyafeti ve çarşaf meselesi sorulduğunda: "*Şimdilik çarşaf için kanun çıkarmayalım, lüzum yok, ilerde kadınlarımızın refah düzeyleri arttıkça onlar zaten kendileri, kendi zevklerine göre modalarını da yaratırlar, zevkli giyinirler*" demiştir (Aktaran: Özer, 2009: 367). Kadının örtünmesi hususunda ihtiyatlı davranan Mustafa Kemal, gelişmenin tek taraflı olamayacağını, toplumun yarısını oluşturan kadın ve erkeğin beraber değişmesi gerektiğini savunurken; birinci öncelik kadının örtüsü değil, Türk kadını için birinci öncelik fikir ve ruh halinin gelişmesiydi

(Özdemir, 2007: 76). Atatürk'ün düşündüğü kadının örtünme kavramını sözlerinde “*Bizim dinimiz hiçbir zaman kadınların erkeklerden geri kalmasını istememiştir. Yaratıcı'nın buyruğu hem erkek hem de kadının bilgili olmasıdır. Dinin gereği olan örtünme şekli kadını hayatından, varlığından ayıracak gibi olmamalıdır. Edebe aykırı olmayacak biçimde basit olmalıdır*” diyerek ifade etmiştir (Aktaran: Aktaş, 1989:134). Mustafa Kemal'e göre kadını bu denli örtünmeye zorlayan baskı İslam dininden kaynaklanmamakta; İslam medeniyeti çevresine giren milletlerin sosyal etkilerinin bir sonucu olarak bu dış etkilerin zamanla bir baskı unsuru oluşturması idi (Özdemir, 2007: 78), Mustafa Kemal'e göre dış görüntüden çok içsel bir değişim Türk kadınında tezahür etmeliydi.

Dönemin yükselen değerleri; üretim, ağır sanayi, tasarruf, aza kanaat, yerli malı kullanmak, vatanını milletini özünden çok sevmek, kurtarıcılık misyonu, Cumhuriyet ütopyasına inanç, ulusçuluk ve ille de asrileşmekti (Baydar, 1999: 11-13). Bu dönemde kadının toplumsal statüsünde ve kendisini algılayış ve tanımlayışında önceki dönemlerle kıyaslanamayacak derecede farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılığın nedeni sadece siyasal ve toplumsal anlamda benimsenen yeni ideolojik kalıplar değil; başta kültürel ve eğitimsel alanlar olmak üzere, teknolojiye, sanayide, tarımda ve bürokraside yaşanan sıçrayışlar olmuştur. Cumhuriyet kadını bölgeler arası farklılıklara ve yoğun çelişiklere rağmen önceki dönemlerle kıyaslanamayacak derecede değişmiştir (Kırkpınar, 1998: 15).

Dünya geneline bakıldığında kadınlardaki sosyal statü değişiklikleri ihtilaller, inkılaplar veya sosyal hareketler gibi kısa dönemi içeren olaylarla ya da endüstrileşme, şehirleşme, eğitim ve istihdam gibi uzun dönemli değişim süreçleriyle meydana geldiği görülmektedir. Uzun veya kısa olsun bu yapılandırma sürecinde kadınların aile ve toplum içerisindeki statülerini iyileştirmek üzere geniş kapsamlı hukuki ve sosyo-ekonomik reformlar yapılarak toplumsal ve siyasi değişim sağlanmaya çalışılmıştır (Acun, 2007: 92).

Türk modernleşmesinin önemli hedeflerinden birisi de kadının toplumdaki konumudur. Batılılaşmanın en temel unsuru olarak nitelenen kadının özgürleşerek kamu yaşamına dahil edilmesi toplumsal gelişmenin temel niteliklerinden birisi olarak tanımlanmıştır. Medenileşmeye giden yolda kadının toplumdaki yeri onun görünürlüğü ile ilişkilendirilmiştir (Bakacak, 2009: 631). Avrupa'da kadının özgürleşmesi geleneksel bağlardan, aile görevlerinden belli ölçüde uzaklaşmasını ve akrabalık bağlarından sıyrılmış bir biçimde sosyal olaylara katılmasını simgelerken; Cumhuriyet kadını tüm bu bağlarla ve görevlerle sosyal hayatta yerini almıştır (Acun, 2007: 101). Kadınlar bir yandan ulusal aktör, anne, eğitimci, işçi ve hatta savaşçı olarak toplumsal hayata daha çok katılmaya davet edilirken, kültürel anlamda da kabul edilebilir kadın davranışları ön plana çıkarılmıştır. Kadının kamu yaşamına girişi onun cinsiyetsizleştirilmesiyle ve erkek kimliğine bürünmesiyle normalleştirilmiştir (Bakacak, 2009: 634).

Mustafa Kemal Atatürk Türk kızlarının da en az erkekler kadar eğitim görmesi gerektiğini bir nutkunda şöyle ifade etmektedir: “*Milletimiz kuvvetli bir millet olmaya azmetmiştir. Bugünkü levazımdan biri de kadınlarımızın bu hususta yükselmelerini temindir. Binaenaleyh kadınlarımız da alim ve mütefennin olacaklar ve erkeklerin geçtiği bütün tahsil derecelerinden geçeceklerdir. Kadınlar içtimai hayatta beraber yürüyerek birbirlerinin yardımcısı*

*olacaklardır*” (Taşçıoğlu, 1958: 59). Cumhuriyet kadını eğitilmesi gereken birer eş ve anne olarak görülmekteydi. İyi bir eş ve anne olmanın beklentisi yanı sıra ulusu eğitecek yurtsever yurttaşlar olarak konumlandırılıyorlardı. Kadınlar hem modernliğin imgesi hem de eski toplumsal dokunun hızla çözülmesini frenleme sorumluluğu alan gelenek bekçileri olacaktı. Cumhuriyet’in yeni kadını iş ve aile yükünü bir arada omuzlamış bir kahraman, namuslu, cinsiyetsiz bir silah arkadaşı, sadık bir eş ve anne, özverili, şefkatli ve alçak gönüllüydü. Kocasının hayat arkadaşı ve sosyal faaliyetlerdeki eşiydi ve her başarılı erkeğin arkasındaki görünmez namus ve tahammül abidesiydi (Kadıoğlu, 1998: 94-96).

Cumhuriyet döneminde kız ve erkek öğrencilerin birlikte eğitim öğretim görmeye başlamaları bir arada bulunmalarını normalleştirmiş, daha önce erkek gördüğünde kaçan veya yere yumulan Türk kadını toplumda görünür ve ayakları yere sağlam basar hale gelmiştir. Cumhuriyet’in aydın ideal kadın imajı öğretmenlerle simgeleşmiş gibidir. İnkılapları halka anlatacak olan öğretmenler, bu idealle saygın bir hale gelmiştir. Öğretmenlik mesleğine kazandırılan bu saygınlık kadınların bu meslekte daha aktif olmalarını sağlamıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarının kadın öğretmenleri mümkün olduğunca cinsiyet özelliklerini gizleyecek tarzda, ceket, etek, gömlek, kalın çorap giymiş, makyajsız ciddi görünüşlü kadınlardır (Acun, 2007: 104, 106).

Batılılaşma hareketlerinin başladığı Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine dek siyasal ve kültürel alanda faaliyet göstererek zaman zaman yarışan, zaman zaman çatışan, toplumun siyasetine ve görünümüne yön veren 3 ana düşünce akımı bulunmaktaydı, bunlar; Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılıktır. Batıcılar ve Türkçüler, Batılılaşma politikalarında ‘kadınların sosyal hayatta yerlerini almadıkça Osmanlı Devleti’nin gelişmesinin mümkün olamayacağı’ buna paralel olarak; ‘kadının sosyal hayatta yerini almasının ferace ve çarşafıla gerçekleştirilemeyeceği’ görüşünü benimsenmiştir. Ferace ile çalışmanın niçin bağdaşmayacağı sorununun üzerine gitmesi gereken İslamcılar, kadının çalışma hayatında yer almasına toptan karşı oldukları için bu sorunun üzerine gitmemişlerdir (Barbarosoğlu, 2009: 141). Sözü edilen bu üç düşünce akımı da kadınlara geleneksellik ve modernlik arasında denge kurmak gibi güç ve imkansız bir görev yüklemektedir (Kadıoğlu, 1998: 92).

Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık düşüncelerinin yayılması; siyaset, toplum ve kadın algılayışlarının ve anlayışlarının benimsenmesi için dönemin ideolojik yayın aygıtı dergi, gazete ve mecmualardır. Kendi başlarına özerk varlıklar olmayan bireyler, ideoloji tarafından birer kültür nesnelere dönüştürülürken baskı ve zor kullanmadan ideolojinin yayıldığı en güçlü araç, devletin ideolojik aygıtlarından olan dönemin medyası olmaktadır (Yağlı, 2013: 6). Kadın okurlar tarafından takip edilen gazete ve dergilerin bilgilendirici ve yönlendirici oldukları aşikardır. Dönemin ideolojilerini yansıtan bu mecmualar, kadının sosyal statüsünü belirlemede ve kılık kıyafet seçimlerinde en etkili araçlardan birisi olmuştur. Sosyal hayatta büyük dönüşümlerin yaşandığı bu dönemde yayınlanan bu aygıtlar kadınların dünyaya bakış açılarını değiştirmiştir. Altunbay bu dergilerden önemli olan bazılarını Süs, Çalığışu, Yıldız, Firuze, Kadın Yolu, Hanımlar Alemi ve Asar-ı Nisvan olarak saymıştır (2013: 457). Özer de Cumhuriyet dönemi dergilerini Resimli Ay, Muhit, Resimli Uyanış, Yedigün vb. olarak sıralamıştır (2009: 370). Basın yoluyla gerek kendilerini gerekse Batılı kadınları tanıma olanağı bulan Türk kadınları, kadın haklarını savunan, kadınların bilinçlenmesini amaçlayan, güncel konularda kadınları aydınlatan pek çok dergi ve mecmua gibi bu dönemde hızla çoğalan

yayınları takip etmişlerdir. Kadınların da bu yayınlarda aktif şekilde katkıda bulunması, yenileşme yolunda diğer kadınlara örnek teşkil etmiş; aydın kimliği taşıyan bu kadınlar, düşünsel olarak toplumu yönlendirmeye çalışmışlardır (Altunbay, 2013: 458).

Türk toplumunu tepeden tırnağa değiştiren radikal yenilikler, kendisini en belirgin şekliyle kadının toplum içindeki yaşamı ve görünümüyle belirlemiştir. Bunun en çarpıcı yanı ise kılık kıyafette yaşanan yeni değişimler ve düzenlemelerle kızların eğitim öğretim faaliyetleri içerisinde aktif görünümü olmuştur (Kırkpınar, 1998: 19). Cumhuriyet'in modern kimliğinin en etkin biçimde tanıtımı kadın imgeleri yoluyla yapılmıştır. İş hayatında eğitilmiş ve profesyonel kadın, topluluklar kulüpleri kuran ve katılan sosyal kadın, uygun eğitim ve terbiye almış anne ve eş, gece kıyafetleri içerisinde balolarda dans edip eğlenen feminen kadın imajı yaratılmıştır. Ancak yaratılan bu imaj mevcut olanı değil, olması gerekeni, ideali yansıtmaktaydı ve tüm kadınlara model-imaj olarak sunulmaktaydı (Acun, 2007: 94, 98, 99).

Kadın modasındaki değişim, erkek modasından daha hızlı ve radikal olmuştur. Cumhuriyet ideali, kadının yaşamda aktif ve üretici yurttaş kimliği ile var olup, erkeklerle her konuda eşit haklarla yaşamasıydı. 1925'ten sonra Avrupa hemcinslerinin yeni moda anlayışlarını takip edebilen kadınlar, Osmanlı'dan kalan İnas Sanayi Sultanileri'nin yeniden örgütlenip Kız Sanat Enstitüleri'nin kurulmasıyla buralarda Cumhuriyet kadını misyonuna yönelik yetiştirilmişlerdir (Ormanlar, 1999: 47). Osmanlı'dan itibaren kıyafetin zihniyet değişikliğini getirmesi, Kız Sanayi Mektepleri'nden itibaren belirmeye başlamıştır. Burada eğitim alan kızlar, diktikleri kıyafetleri giyerek bu kıyafetlerin yaygınlaşmasını sağlamakta, görgü kuralları ismiyle aldıkları eğitimle Batılı hayat tarzını benimsemektedirler. Konfeksiyonun yaygın olmadığı bu dönemde dikiş dikmeye sanat gözüyle bakılmaktaydı. O yıllarda enstitü mezunu kızların sahip olduğu statüye bugünün üniversite mezunu kızları sahip değildir. Ve o günün anlayışıyla enstitüye gitmek hem bir sanata hem de bir zarafete sahip olmak demektir. Enstitülerin bu prestijli statüsüne bakılınca bu modaların yaygınlaşmasındaki kolaylığı anlayabiliriz (Barbarosoğlu, 2009: 139).

Gerçek anlamda modernleşmenin en ciddi adımlarının atıldığı bu dönemde, Türkiye'nin yeni çehresinin canlı bir ifadesi olarak kadın; sosyal konumundan, görüntüsüne pek çok hızlı değişim yaşadı. Osmanlı'nın geri kalmasının sembolü kabul edilen kadın, Cumhuriyet Dönemi'nde modernleşmenin en kuvvetli ve görünür simgesi oldu (Özdemir, 2007: 66). Tepeden inme Batılılaşma projelerinin kadın imajı, geleneksellik ve çağdaşlık arasındaki sınırdaki tartışılırken; kadının statüsüne uygarlığın popüler bir göstergesi olarak bakılmış, bir yandan modern olurken öbür yandan cinsiyetsizlik ve iffet gibi bazı geleneksel erdemler ve aynı zamanda ulusal özgünlüğün korunması gibi güç ödevler yüklenmiştir (Kadıoğlu, 1998: 89-91).

Bu dönemde pek çok kadın giyim alanında ve diğer alanlarda yetiştirilmek üzere Avrupa'ya gitmiş; sanayi, teknik ve teknolojik alanda, askeri ve hukuk alanlarında eğitim görüp bilgi ve tecrübe kazanmak üzere öğrenciler ve meslek sahipleri de yurtdışına gönderilmiştir; ressam, heykeltıraş ve daha başka alanlardaki sanatçılar da yine eğitim amaçlı olarak Avrupa'daki önde gelen atölyelere gönderilmişlerdir. Alpan; Atatürk'ün daha 20'lerde her şeye neredeyse sıfırdan başlarken bilim ve eğitim bakımından çalışmalara devam edip, fabrikacı olacağız, sanatçı



olacağız derken, her yönde kalkınmayı hedef gösterdiğini işaret etmektedir. Cumhuriyet moda sanayisinin başlangıcında önemli bir yeri olan Sümerbank'ın açılışıyla aynı yılda güzel sanatlar akademisi, afiş bölümü mezunu Sabih Gözen'in tekstil desenleri eğitimi almak üzere Almanya'ya gönderilmesi ve dönüşünde kurduğu tekstil desenleri atölyesinde ders vermeye başlaması tekstil ve moda tasarımı bölümlerinin temelini atmıştır (Alpan, 2003: 45).

Türkiye'de kadın kıyafetlerinin değişme eğilimi, dünyadaki gelişmelere paralel bir şekilde seyretmiştir. Kadın kıyafetlerindeki değişim daha çok yaşam tarzının, sosyal hakların, toplumsal ve kültürel hayatın değişmesinin bir yansıması olarak görülmektedir (Savcı, 2008: 163). Özellikle şehirlerde Avrupa'yı taklit hareketleri göze çarpmaktadır. Etekler zamanın modası olarak kırmalı biçimde (katlamalı, pilili) kısalmış, aşağıdan kemerli (kalça üzerinden), arka eteği uzun, açık yakalı, kısa kollu elbiseler yapılmaya başlamıştır. Taşçıoğlu'nun tariflerinden dönemin, dünyayı kasıp kavuran Charleston modasına uygunluğu anlaşılmaktadır. Meşrutiyet döneminde giyilmeyecek derecede açık tuvaletler giyilmeye başlamıştır. Ayrıca büyük şehirlerde görülen bu modalar şehirlerden uzaklaştıkça veya aynı şehir içindeki farklı sınıflara geçtikçe önemli değişiklikler arz etmektedir. Kıyafetlerle birlikte dönemin güzellik anlayışı da değişmiştir. İnce vücut, dar kalça, zayıf göğüs ve yine 20'lere damgasını vuran Charleston modasının belirlediği hareket ve canlılık giysilerde ve vücut ölçülerinde aranmaktadır. Kıyafet ve modada günümüzde sezon diye tabir edilen mevsime göre giyim tarzı ve günün değişen saatlerinde ortama ve etkinliğe göre giyilen giyim tarzı da önemli ölçüde değişiklik ve çeşitlilik göstermeye başlamıştır (Taşçıoğlu, 1958: 82-85).

Modanın bütünleyici bir parçası olan makyajın gittikçe önemi artmakta boyama olarak tabir edilen makyaj dönemin şartlarında pek kolay yapılamamaktadır. Mecmualarda nasıl boyamalı diye makyaj hakkında uzun uzun makaleler yazılıp, kadınlara uyarılarda bulunmaktadır (Özer, 2009: 358).

Bir modernleşme projesi olan Cumhuriyet, daha öncesinde çok dar bir kısmı ilgilendiren eğlence hayatında da çok önemli iki değişiklik olan kadınla erkeğin bir arada eğlenmesi ve eğlencenin çeşitlenerek kitleleşmesini getirmiştir. Özellikle asri yaşam biçimini yerleştirmede önemli bir yere sahip olan balolar, toplumun belli bir kesiminde sınırlı kaldıysa da kültürel alanda yukarıdan aşağıya gerçekleştirilen değişimin önemli bir aracı olmuşlardır (Aktaran: Baydar, 1999: 175-177). Modaların kabul gördüğü ve yayıldığı balolar kadınların birer şıklık yarışına girdiği yerler olmuş; buralarda icra edilen son moda danslar önemli kültürel bir değişimin parçası haline gelmiştir.

Özellikle kültürel alanın şekillenmesinde ve giyim kuşamın değişmesinde etkili olan diğer eğlence türleri olan defileler, çaylar, partiler, geceler, bayramlar, yılbaşı ve doğum günü kutlamaları, ailecek gidilen piknik ve sahil boyu eğlenceleri, yemek, gazino, düğün, nişan, nikah, sünnet gibi merasimlerin pek çoğu Cumhuriyet'le birlikte Türk insanının yaşamına girerek çeşitlenmiştir (Öztürkmen, 1999: 183-191).

30'lara gelindiğinde Batı dünyasında olduğu gibi Türkiye'de de ekonomik krizin etkileri görülmeye başlamıştır. Yeni yaşam biçimi tüketimi artırmış, yabancı mallara yönelik talebin artması ile Cumhuriyet yönetimi devletçilik ilkesi gereği olarak yerli malı kullanma

kampanyaları başlatmıştır, kendi malını üretmeyi hedefleyen ülke, nitelikli işgücü yatmayı hedefleyen adımlar atmıştır. Ekonomik kriz nedeniyle gelen sadelik ile daha olgun, ölçülü ve kadınsı olan elbise modellerindeki bacaklardaki açıklık kapanıp, dekolte, gece elbiselerinin sırtına kaymıştı. Uzun görünmenin popülerleştiği dönemde tüm terzilik hileleri kadını uzun gösterme üzerine kurulmuştur (Ormanlar, 1999: 50-53). 30'lu yıllarda daha önceki yıllara göre bir değişim söz konusu olmuş, sportif çizgiden kurtulan yeni kadın tipi daha zarif ve feminen bir havaya bürünmüştür. Ayrıca moda bilincinin oluşup, modanın geniş kitlelere yayılmasında o dönemde yadsınamaz bir faaliyeti olan güzellik yarışmalarının; dönemin modasının kadınlar tarafından güzellik kraliçesi idolünü takip ederek benimsenmesinde oldukça etkili olmuştur (Koca, Koç, 2010: 267, 268).

Meşrutiyetle Türk insanının yaşamına giren sinema, Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllarda sadece şehirlerde değil Anadolu'nun pek çok yerinde yaygınlaşmıştır. 23'ten sonra ilk Türk filmleri çevrilmeye başlanmış, bir yandan da yabancı filmler gösterime devam etmiştir. Uzun süren Hollywood'un mutlak hakimiyeti, dönem dönem gösterilen Arap filmleri ve Hint filmleri salgını, Cumhuriyet Türkiye'si insanını hem eğlendirip hem de biçimlendirmiştir (Baydar, 1999: 127). Beyaz perdeden yansıyan Türk ve yabancı sinema aktrisleri özellikle giyim, saç ve stil modalarında kuvvetle etkili olmuşlardır.

Tutuculuk ve asrileşmede aşırılıklardan hoşlanmayan Atatürk Konya'da gerçekleştirdiği ziyaretinde kılık kıyafette milliliğin önemini şu sözleri ile ifade etmiştir: *“Gerçekten de özellikle büyük şehirlerde kıyafetlerimiz bizim olmaktan çıkmıştır. Şehirlerdeki kadınlarımız iki aşırı kılık içinde görünüyorlar. Ya dışarıdan ne olduğu bilinmeyen çok kapalı, karanlık bir kılık ya da Avrupa'nın en serbest balolarında bile gösterilemeyecek kadar açık bir giyiniş. Her ikisi de dinimize aykırıdır. Yürüyeceğimiz yol, büyük Türk kadınına çalışmalarımıza ortak etmek, hayatımızı onunla birlikte yürütmek, onu bilim, ahlak, sosyal ve ekonomik hayatta erkeğin ortağı, arkadaşı, yardımcısı yapmak yoludur. Kılıklarında aynen Avrupa kadınına taklit ederek giyimlerini aşırılığa götürenler düşünmelidirler ki; her ulusun kendine özgü gelenekleri, alışkanlıkları, ulusal özellikleri vardır. Başkasını aynen taklit eden bir millet; ne o milletin aynı olabilir, ne kendi ulusallığı içinde kalabilir. Bunun sonu da umulana varılamamanın acısıdır. Kapalı olamayan fakat erdemli bir giyimle ilim ve sanat hareketlerine, sosyal hareketlere katılan kadını, dünyanın en tutucu milleti bile beğenir”* (Aktaş, 1989: 135) diyerek aşırı kapalı ve aşırı açıklık konusundaki görüşlerini net bir biçimde ifade eden Mustafa Kemal, milli değerlerimizin ve ahlak anlayışımızın korunmasını öğütlemiştir.

Savaştan sonra tüm dünyada politik ve ekonomik anlamda çok şey değişmiştir. Dünya coğrafyasında siyasi yapılanmada ulus devletler belirmiş, yeni politikalar, yeni anlayışlar ve yeni ekonomik sistemler baş göstermiştir. Kıtlığın arkasından açılan moda evlerinin kapıları kumaş yokluğu nedeniyle modellerinde kısımla ve pul ve boncuklarla süslemeler görülmeye başlamıştır. Savaşın bunalımını atmaya çalışan halk, eğlenceler ve dans salonlarında soluğu almıştır. Charleston dansı ve modası buna paralel gelişmiş ve yerleşmiştir. Makine, teknoloji ve hızı yücelten fütürizmin etkisine giren tasarımlar; Bauhaus ekolüyle estetik ama faydalı bir biçimde dönüşüm ve yenilenme göstermeye başlamıştır.

İnsan nesne açısından çılgın bir döneme girilen 20. yüzyılda yüzyılları aşan biçim ve estetik bilgisi, bilgi ve teknolojiyle bütünleşmiştir. Anadolu topraklarının nesne zenginliği Cumhuriyet’le birlikte bilim ve teknolojiyle kucaklanmış, çağdaşlaşma ivmesinin yükselmesiyle Cumhuriyet dönemi ilk kuşağı asrileşip çağı yakalama isteği ile ev içi nesnelere yenileyerek, gücü dahilinde demode olanın yerine moda olanı koyarak yaşama mekanını sürekli güncel tutmaya çalışmıştır (Ödekan, 1999: 237).

Sosyal olaylar ve savaşın etkisiyle ekonomik güçlükler dönemin modasının sadeleşmesine neden olmuştur (Özer, 2009: 350). Kadınların da çalışma hayatına atılması ve aynı zamanda Avrupa moda trendlerine uyan, erkeklerin dünyasında erkek gibi var olmaya çalışan kadınlar ‘a la garson’ biçiminde kısacık kesilmiş saçlarıyla, göğüs ve bel hattını yok eden düz kesimli elbiselerle oğlan çocuklarını andırmaktaydılar (Ormanlar, 1999: 49).

Resmi kurumlarda çalışan memur, öğretmen, işçi gibi hanımların ağırbaşlı ve ciddi kıyafetler giymeleri isteniyor, Türk Kuşu mensubu kadınların ve askeri hasta bakıcılarla, askeri ortamda çalışan bayanların giyimleri askeri üniformalarla düzenlenirken, avukat, hakim gibi mesleklerde cübbe giyilmesi belirlenip, doktor, hemşire, kimyager, eczacı gibi sağlıkla ilgili mesleklerde beyaz önlük giyilmesi şart koşulmuştur. Öğrencilerin giyimleri ise siyah önlük, beyaz yaka veya forma ile kalın çorap şeklinde belirli ortak sınırlar dahilinde belirlenmiştir (Taşcıoğlu, 1958: 86,87).

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden Cumhuriyet’e güzellik ve zevk anlayışının Batılı çizgiye uyan bir değişim göstermesi, ekonomik ve teknik üstünlüğün aynı zamanda güzelliği de belirleyici bir unsur olduğu çarpıcı bir gerçekliktir. Batılı çizgiye uygun eğitim alan aydın hanımlar, hem Batılı kadınlardan geri olmadıklarını ispat etmeye; hem de değişen estetik anlayış ve zihniyete rağmen Türk ve Müslüman kimliğiyle Batılı kadınlardan farklı olduklarının altını çizmeye çalışmışlardır. Milli modanın hararetli savunucularından Halide Edip, Fatma Aliye ve Nigar Hanım yerine göre alafranga, yerine göre alaturka giyinilebileceğini savunarak (Barbarosoğlu, 2009: 124) yerinde bir tespitte bulunmuşlardır.

## SONUÇ

İktidarın ideolojik eylem alanı olarak kültür ve bir kültür ürünü olarak moda, siyasetin somutlaştığı en önemli alanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı toplumunda 17. yüzyıldan itibaren Batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan ve gittikçe gelenekseli terk eden kıyafet değişiminde moda, kültürel bir ideolojik aygıt konumunda tarihsel çerçevede içerisinde vücut bulmaktadır.

Batılılaşma sürecinde sadece askeri ve teknik ilerlemeleri almayı hedefleyen Osmanlı Devleti, Batılılaşma politikalarının neticesinde kültürel etkilenmeye de maruz kalmıştır. Batıcı ve feminist hareketler, Osmanlı toplumunda tamamen İslam’ın ve dinin getirdiği kültürel anlamda simgeleşmiş giyinme biçimini hedef almış; Tanzimat ve Meşrutiyet’le birlikte ortaya atılan yenilikler Batıcılık ismi altında modernleşme zihniyeti içerisinde gerçekleştirilmiştir. Avrupa ile temasın gittikçe artması, dönemin gazete ve dergilerinde Batı modalarının özendirici ve



yerleştirici biçimde yer alması ve kadının toplumsal mekanlarda gittikçe görünürlük kazanmasıyla birlikte sosyal imkanların genişleyip çeşitlenmesine paralel bir biçimde kılık kıyafetin de görünümünde önemli değişiklikler yaşanmıştır.

Türk toplumunda 19. ve 20. yüzyıla damgasını vuran üç önemli düşünce akımı olan İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık Osmanlı Devleti'nde ve Türkiye Cumhuriyeti'nde devletin siyasi, ekonomik, toplumsal yapısını ve kadının sosyal durumunu geleneksellik ve modernlik arasında tartışarak çözüm önerileri arama süreçleri yaşamışlardır. I. Dünya Savaşı'nın ardından parçalanmış Osmanlı İmparatorluğu Devleti'nin yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti siyasi, ekonomik ve kültürel alanda modernleşmeye hız vermiş; Türk tarihinde eşi benzeri görülmemiş bir hızla toplumsal değişim mücadelesine girmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra atılan siyasi dev adımlar toplumsal alanın dönüşümüne kaynak teşkil etmiştir. Özellikle din ve devlet işlerinin ayrılmasını temel alan yeni rejim, dinle ve dinsel statü ile ilişkilendirilecek kılık kıyafetin yasaklanmasıyla toplumsal yenilikleri giyim kuşamla başlamıştır. Her türlü dirence rağmen özellikle erkeklerin giyimini kanunlarla belirleyen yeni yönetim; kadınların giyiniş tarzına yasal bir zorunluluk getirmeyerek, kadının öncelikle sosyal statüsüne, toplum içerisinde görünürlüğüne, eğitim alarak içsel gelişimine ve her alanda kadınla erkeğin eşitliğine yönelik kanun ve yasalar koymuştur.

Zihniyet değişimine kılık kıyafetten başlanan süreçte zaten Tanzimat'tan bu yana Osmanlı saray ve aristokrasisi çevresini etkisi altına alan Avrupa giyim modaları, siyasi girişimlerle tamamen yenilenen ve özgürleşen ortamda daha kolay yayılıp kabul edilme olanağı bulmuştur. 20'lerde dünya ile birlikte etkisini gösteren Çarliston tarzı giyim modası popülerleşmiştir. Kız sanat enstitüleriyle gelişip yerleşen modern ve milli tarzda moda en çok kentlerde görünürlük kazanmıştır. Teknoloji, ulaşım ve haberleşmenin henüz kısıtlı olması nedeni ile tüm Türkiye'ye eşit olarak yayılma olanağı bulamayan yenilikler, toplumun bazı kesimleri arasında sosyal açıdan farklılıklar yaratmıştır.

Topyekun her alanda yenileşme ve çağdaşlaşmanın hedeflendiği Cumhuriyet Dönemi'nde siyasal, ekonomik ve toplumsal haklarla güçlenen kadın; aynı zamanda dönemin siyasi ideolojisinin bir simgesi haline gelmiştir. Toplumsal alanda görünürlük kazanan Türk kadını eğitilmiş, kişilikli ve ahlaki vasıflara uygun olarak kutsal kabul edilen annelik ve eş olma özellikleriyle fedakar, erdemli ve iffetli kadın profili çizmiştir. Ondandır beklenen modern olması, hayatın her kesitinde kendini göstermesi, kalkınmada ve dönemin ideolojisinin benimsetilmesinde başat göreve sahip olması ancak Batılı hemcinsleri gibi feminen değil, tüm bu ödev ve yükümlülükleri icra ederken cinsiyetsiz, erdemli, fedakar ve mütevazı bir imaj sergilemesiydi.

Kendine verilen imkanların kıymetini bilerek ödev ve yükümlülüklerini yerine getiren Türk kadını, Cumhuriyet'le birlikte hedeflenen ve hak ettiği konumunu kazanmıştır.

## KAYNAKÇA

Abalı, N. *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet*. İstanbul: İlke Yayıncılık, 2009.

- Acun, F. Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960). Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 16, 91-112, 2007.
- Aktaş, C. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kılık Kıyafet ve İktidar*. Cilt: I. İstanbul: Nehir Yayınları, 1989.
- Alpan, Z. Örtünmeden Giyinmeye: Terzilik ve Modanın Dünyü, Bugünü ve Yarını. 19 Haziran 2003. İstanbul: İTO Yayınevi, 43-49, 2003.
- Altunbay, M. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kadın Mecmualarının Rolü ve Asar-ı Nisvan Mecmuası. Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 8/13, 455-467, 2013.
- Alver, K. Siyasal Eylem Alanı Olarak Kültür. (Editörler: Köksal Alver, Necmettin Doğan) Kültür Sosyolojisi (2. Baskı). Ankara: Hece Yayınları, 2011).
- Aydın, M. *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. İstanbul: Açılım Kitap, 2009.
- Bakacak, A. G. Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme. Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi Sayı:44, 627-638, 2009.
- Bard, C. *Pantolonun Politik Tarihi*. (Çeviren: İsmail Yergüz). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Barbarosoğlu, F. K. *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet* (4. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık, 2009.
- Baydar, O. "Muasır Medeniyet" Ütopyasından "Köşe Dönme" Hayaline. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 9-30, 1999.
- Beyaz Perdede 75 Yılın Gölgeleleri. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 126-127, 1999.
- Demir, N. Ö. II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi. 16 (2), 107-115, 1999.
- Görünür, L. Anıların Aynasında Moda Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri. Portakal Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Moda ve Sanat (12), 88-111, 1998-1999.
- Gündüz, A. Tarihi Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi. The Journal of Academic Social Science Studies. 5 (5), 129-148, 2012.
- Kadın Ansiklopedisi. Cilt: 2. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1984.
- Kadıoğlu, A. Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 89-100, 1998.

- Kahraman, H. B. Cumhuriyet, Değişim ve Değiştirmek. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 33-41, 1999.
- Kırkpınar, L. Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 13-28, 1998.
- Koca, E. ve Koç, F. Güzellik Yarışmalarının Türkiye’deki Moda Bilincinin Oluşumuna Etkileri. (Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun ). Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl: 2 (1), 262-288, 2010.
- Koçu, R. E. *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Yayınları, 1967.
- Ormanlar, Ç. Giyim Kuşam Modaları. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 42-91, 1999.
- Ödekan, A. Üç Kuşağın Eşyaları. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 237-244, 1999.
- Özdemir, K. *Cumhuriyet Döneminde Şapka Devrimi ve Tepkiler*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Eskişehir, 2007.
- Özer, İ. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yaşam ve Moda* (4. Baskı). İstanbul: Truva Yayınları, 2009.
- Öztürkmen, A. Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek. 75 Yılda Değişen Yaşam ve Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 179-191, 1999.
- Pektaş, H. *Moda ve Post-Modernizm*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, 2006.
- Schick, İ. C. Tebdil-i Kıyafet, İrtidad ve İhtida (Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun ) (Çeviren: Pelin Tünaydın). Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl: 4 (2-1), 35-45, 2012.
- Savcı, G. K. *Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Kadın Giysilerindeki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul, 2008.
- Sevin, N. *On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Taşcıoğlu, M. *Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri*. Ankara: Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu Yayınları, 1958.
- Tezcan, H. 16. 17. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Kadın Modası. Portakal Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Moda ve Sanat (12), 56-69, 1998-1999.
- Tezcan, H. Batılılaşma Döneminde Saray ve Kadın Modası. Portakal Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Moda ve Sanat (12), 82-87, 1998-1999.

Tuncaer, G. Osmanlı Devleti'nin İlk Yıllarında Kadın. Kadın Ansiklopedisi Cilt: 2. İstanbul: Tercüman Yayınları, 520-555, 1984.

Vaidis, T. A. *Kemal Atatürk Yeni Türkiye'nin Kurucusu*. (Çeviren: Ahmet Angın). İstanbul: İstanbul Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, 1967.

Yağlı, S. Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası. İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi. 3 (4), 1-25, 2013.



## TOPLUMSAL KİMLİĞİN İNŞASINDA VE İFŞASINDA MODA

Burcu BAŞARAN\*

\* Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, ORCID: 0000-0001-7149-2119

### ÖZET

İnsanların varoluşundan bu yana biriktirerek ve dönüştürerek getirdikleri kültür anlayışlarına paralel olarak, başlangıçta sadece doğa koşullarından korunmak için ortaya çıkan giyinme kavramı ve giysiler, zamanla; inançlar, değerler, zenginlik, statü, ruh hali ve estetik zevk gibi pek çok şeyi yansıtan, bireysel ve toplumsal kimliği ifade eden sözsüz bir iletişim aracına dönüşmüştür. Artık bireyler daha çok konuşarak kendilerini anlatmak yerine giyinerek kendilerini anlatma eğilimi içerisine girmişlerdir. Göstergelerle donanmış giyim ve kuşam, daha insanlar ağızlarını açmadan söylemek istediklerini dile getirmekte; inançlarını, zevklerini, tarzlarını, ruh hallerini, düşüncelerini, ekonomilerini hatta felsefelerini tıpkı bir ayna gibi karşı tarafa mesaj vermek istedikleri kişilere ve topluma yansıtmaktadır. Bazen bu göstergeler bilinçli olarak istenilen imajı yansıtacağı gibi bazen de yine bilinçli olarak gizlenme ve saklanma arzusuyla düşünceleri gizleme ve gizlenme amacıyla da kullanılmaktadır.

“Ben”in vücut bulduğu kimlik kavramı, küreselleşmeyle birlikte modernitenin dünyayı neredeyse büsbütün kuşatmasıyla, geleneksel anlamdaki ifade edilişinden ve ifade buluşundan önemli ölçüde farklılaşmıştır. Geleneksel giyim anlayışında bulunan, kişiyi olduğu gibi toplumsal yerine ve konumuna göre belirleyen göstergeler, modern giyim tarzıyla birlikte tamamen değişmiş; bireyin olduğu veya olmak istediği kişinin imajını yansıtır bir hale dönüşmüştür.

Giyinmenin türevlerini ve gelip geçiciliğini içeren moda; modern zamanlarda belirsiz ve çok katmanlı kimlik arayışlarının vuku bulduğu toplumlarda, kimliklerin inşasında ve ifşasında soyut ortamdaki fikir ve düşünceleri somuta dönüştürerek görünür hale getirmenin önemli bir aktörü olarak görünmektedir. Kendini ifade edebilmek adına görüntüsüne daha çok önem veren birey zamanla moda endüstrisinin yönlendirmelerine ve modern toplumun birey üzerindeki dayatmalarına karşı koyamayarak toplumsal bir kimlik ve statü edinmek isterken kendine yabancılaşabilmekte ve bu yoğun popüler kültür endüstrisi içinde erimektedir. Literatüre dayalı olarak yapılan bu araştırmada modern ve post-modern dönemdeki kimlik anlayışının bir ifade biçimi olan moda kavramı, bireyin kendisini ifade etmesinin önemli bir yolu olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kimlik, Moda, Modernizm, Post-Modernizm

## FASHION IN THE BUILDING AND DISCLOSURE OF SOCIAL IDENTITY

### ABSTRACT

Paralleling with the cultural understanding composed by accumulating and transforming of the people since their existence, the concept of dressing and clothes that emerged only to protect the people from natural conditions turned into a non-verbal communication tool reflecting many things such as beliefs, values, wealth, status, mood and aesthetic pleasure, expressing individual and social identity, over time. Any longer, individuals tend to express themselves by dressing instead of talking more about themselves. Dressing and clothing equipped with signs express what they want to say before people without opening their mouths; they reflect, like a mirror, their beliefs, tastes, styles, moods, thoughts, economies and even philosophies to the people and society like a message which they want to give to the other side. Sometimes, these indicators reflect the desired image consciously, and sometimes they are also used for the purpose of hiding and concealing thoughts with the desire to hide and secreting consciously.

Upon modernity and almost completely surrounding the world with globalization, the concept of identity, embodying the "I" differs from its traditional expression and invention of expression significantly. The indicators included in the traditional dressing understanding determine the individual according to his social situation and position, have completely changed with the modern style of clothing; it has turned into a state that reflects the image of the individual who is or wants to be.

The fashion including ephemerality of dressing derivatives seems as an important actor through transforming the ideas and thoughts in the abstract environment into concrete in the construction and disclosure of identities in societies where ambiguous and multi-layered identity searches take place in modern times. The individual who cares more importance to her/s image in order to express her/himself, can become alienated from himself while trying to acquire a social identity and status through not being able to resist the directives of the fashion industry and the impositions of modern society on the individual and dissolves in this intense popular culture industry. The concept of fashion as an expression of the identity understanding in the modern and post-modern period, is tried to be revealed as an important way for the individual to express himself / herself in this study based on the literature.

**Key Words:** Identity, Fashion, Modernism, Post-Modernism

### GİRİŞ

#### Ben'in Tezahürü Kimlik

Kısa ve öz olarak kimliği 'ben kimim?' ve 'biz kimiz?' sorularına cevap olarak verilen her şey olarak tanımlayabiliriz. Geleneksel toplumlarda bireysel kimlikler kolektif kimlik tarafından belirlenmektedir. Modern toplumda ise coğrafi ve kültürel çevre tarafından belirlenmiş birkaç



kolektif kimlik bir tarafa bırakılırsa; modern birey, bilim, teknik ve bürokrasinin hakim olduğu seküler bir toplumda açık, kolektif bir kimlik için çok az tutamaç bulunmaktadır. Çoğunlukla böyle bir toplumda farklı ve değişken rollerde kimliklerin çoğulculuğu hakimdir. Kimlikler daha belirsiz olarak tanımlanmıştır ve kimliklerin bu belirsizliği zaman zaman sorun çıkartmaktadır. ‘Ben kimim?’ sorusuna verilen cevap nesnel toplumsal konumlarda ve rollerde değil, daha fazla öznel deneyimler, coşkular ve ruhsal yaşamda aranmaktadır. Geleneksel kimlik daha sosyolojik nitelikli iken, modern kimlik daha psikolojik karakter taşımaktadır. Kimlik sadece ‘ben kimim?’ ‘biz kimiz?’ sorularına değil; çevremizin de verdiği cevaplara göre ‘o kimdir?’ ‘onlar kimlerdir?’ sorularına verilen yanıtlarla da belirlenmektedir (Zijdeveld, 2007: 130-132). Bu yüzden başkalarının yargıları bizim için daima önemli olmuştur. Modern çağlarda ruhsal içtepimizle kimliklerimizi oluştururken, başkalarının bizi kavrayışıyla ilgili önemli kaygılar yaşarız. Kendimizi sunuşumuz duygularımız, irademiz ve zekamızla kontrol altındadır. Sınırları gittikçe genişleyen ve çeşitlenen hayat tarzımız, duyumsadığımız farklı deneyimler, yaşama alanımızda cereyan etmese de her gün haberdar olduğumuz bambaşka olaylar, maruz kaldığımız büyük görsel kültür kitlesi ve sayarak bitiremeyeceğimiz kişiye mahsus modern çağın getirdiği tüm aşırılıklar her bir bireyin kendi kimliklerini tüm bu yüklendiği semboller çerçevesinde inşa ederek kendisini var etmesini sağlamaktadır.

Sembolik etkileşimcilikle bağlantılı olan sosyolojik gelenekteki kimlik kavramı, William James ile George Herbert Mead’ın tartıştığı pragmatik benlik kuramından ortaya çıkmıştır. Benlik insanların iletişim ve dil aracılığı ile kendi doğaları ve toplumsal olaylar üzerinde düşüncelerini sağlayan insana özgü bir yetenektir. Yapısalcılık ve post-yapısalcılıkla bağlantılı olarak sembolik etkileşimcilik çerçevesinde ortaya çıkan kimlik yaklaşımı özellikle dil ve temsile dayanmaktadır (Marshall, 1999: 405).

Foucault bireylerin çok katlı kimlikleri içselleştirdiklerini belirtmektedir. Ona göre bireyler tüketimle, dinle, devletle veya spor gibi söylemlerle ilişkili ve genellikle de birbiriyle çelişkili olarak benlik versiyonları üretmektedirler. Ve bu çok katmanlı kimlik yapıları içerisinde bireylerin kimlikleri daima geniş kapsamlı kimlikleriyle etkileşim halindedir (Marshall, 1999: 407). Çok katmanlı kimlik yapısına giyim kuşam biçimiyle örnek vermek gerekirse; daha kapsayıcı ve üst kimliği oluşturan bireyin cinsiyeti, dini inancı veya ait olduğu coğrafi bölgenin şekillendirdiği kimlik yapısı, bu kişinin mesleğini icra ederken oluşturduğu kimliğinde kendini ifade etmek istediği tarzına mutlaka yansıtacaktır. Yani birey diğer kimliklerini belirlerken başat yol göstericisi üst kimlikleri olacaktır.

Aydın’a göre kimlik çoğu kez bireyin özüne değil, dış görünümüne göre yapılan bir etiketleme işlemidir (2011: 247). Bu söylemden de net bir biçimde çıkarılabileceği gibi bireyin dış görünümü başkalarında o kişi hakkındaki en güçlü fikri uyandırır. Dış görünümümüzle ilgili ilk akla gelen ve dış görünümümüzü şekillendiren kılık kıyafet ve kendimizi sunuş biçimimiz çoğu zaman insanların özümüzü, duygularımızı ve inancımızı dahi bilmeden bizim hakkımızda ilk yargıları oluşturmalarına, hatta bizi etiketlemesine neden olur.

Durkheim’a göre geleneksel toplumlarda tutum, değer ve normlar bakımından bir homojenlik yaşanmaktaydı, buna karşı ileri derecede uzmanlaşmanın yaşandığı sanayi toplumlarında ortaya çıkan bireycilik, halkın farklı tecrübelerle değişik ve çeşitli hayatlar yaşamasından ötürü

gerçekleşmektedir. Bu bağlamda da bireysel kimliklerimiz ekonomik örgütlenmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Sedgwick, Edgar, 2007: 176, 177). Ekonominin anlamı olan paranın pek çokları tarafından birçok gerçek değerden daha üstün tutulduğu günümüzde; paranın ilk keşfedilişinden ve ardından sanayi devriminin yaşanmasından bu yana katlanarak artan sembolik maddi değeri hayatımızdaki pek çok şeyi etkilediği gibi kimlik oluşturmamızı da etkilemektedir. Paranın var oluşundan ve özellikle de çok miktarda para sahiplerinin artışından bu yana varlığıyla hatta çokluğuyla yaşam tarzımızı etkilemesi ya da yokluğuyla düşkünleştirip, özendirme kimlik oluşturma sürecimizde servetin ve gücün gösterişi ya da yokluğun yoksunluğu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Goffman kimliklerimizi belirlerken kendimizi başkalarına karmaşık bir şekilde sunuşumuzu ele aldığı 'Presentation of Self in Everyday Life' isimli eserinde, kendimizi başkalarına sunduğumuz çeşitli maskelerin altında sahici bir benlik ya da kimlik olup olmadığını sorgulamaktadır (Marshall, 1999: 408).

### **Kimliğin Tezahürü Moda**

Modern bir toplumda giyinmek, ticari açıdan, giyeni hava koşullarından korumaktan ziyade, moda uygun olup olmadığına göre değerlendirmektir. Giyinme artık daha çok 'daha yüksek' ya da 'ruhsal' bir ihtiyaçtır (Veblen, 2014: 131). Uzam ve zaman içerisinde evrensellik taşıyan toplumsal ve psikolojik bir fenomen olarak moda (Waquet, Laporte, 2011: 9); bireysel ve toplumsal kimlik algılarımızı düzenleyen, meşrulaştıran, düzene koyup, kategorize ederek, onaylayan bir yapıya sahiptir (Yağlı, 2013: 3). Moda içinde büyük bir gruba dahil olan birey anonimleşerek giydiği kıyafetin sorumluluğunu taşımamakta, sırf moda olduğu için, sırf herkes giydiği için estetikçe hoş olmasa bile genel kabul gören bir giysiyi edinip giyebilmektedir. Bireylerin kimliklerinin inşasında ve yıkılmasında bir araç olarak kullanılan moda, kimliklere ilişkin görüşleri her daim etkilemektedir (Yağlı, 2013: 4).

Simmel modayı aynı anda hem eşitleme hem de bireyselleşme güdüsü ile hem taklidin hem de özgürlüğün cazibesini ifade ederek tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıda hayat formunun özgül bir ifadesi olarak belirlemektedir (2013: 104, 116) Tunalı'ya göre moda, bireyin tüm yaşam alanlarında, düşünce ve beğeni alanlarında yeni biçimler yaratma olgusudur. Moda bu yönüyle insan yaşamını devingen kılarken, toplum yapısına yön veren evrensel bir güç haline gelmektedir (2009: 108). Frisby metaların birbiri ardına farklılaşmasının en açık biçimde modada görüldüğünü söylemektedir. Ona göre moda; *"farklılaşma ile değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliği ile birleştiren, çoğunlukla, toplumsal farklılıkları ifade etmek üzere sınıflarda kendini gösteren bir toplumsal formdur"* (2013: 38). Hızal'a göre moda bir iletişim biçimidir. Sembolik etkileşim aracılığıyla toplumsallaşma sürecinde, kurallara göre değil, seçimlere göre işleyen ve kimlikleri ifadelendiren bir araçtır (2003: 66).

Moda ve giyim, bu giysilerin kültürel ve toplumsal bir kimlik oluşturmak amacıyla kullanıldıkları alanlardır. Farklı kültürel ve toplumsal grupların var olmaları sonucunda farklı tarz, renk, model ve kumaşlardan oluşan kıyafetler; farklı görünümlemlerle, kültürel ve toplumsal kimlik oluşturmakta kullanılmaktadır. Giysilerin toplumun hemen hemen tüm tabakaları tarafından satın alınabilir olması onların bu işlevi yerine getirmede kullanılabilecek en iyi



örneği oluşturmalarını sağlamaktadır. Giysiler konusunda pek çok seçenek olduğu sürece moda ve giyim toplumsal kimliklerin inşasında o kadar kullanımda olacaktır (Barnard, 2002: 194).

Elizabeth Wilson'un deyişiyle giyim kimliği sabitlemeye yaramaktadır. Ve bu sabitlenen kimlik bireysel olduğu kadar da paylaşılan bir kimliktir. Aslında bu kimlikle yarattığımız karakter bizim kadar kişisel değildir. Çünkü giysilerimizi seçmeye kalktığımız anda zaten giydirilmiş olduğumuzu görürüz. Anne, babamız, okulumuz, işimiz, sosyal sınıfımız, cinsiyetimiz, ırkımız, inancımız tarafından giysilerimiz çoktan seçilmiştir. Topluluklara katılmak bazen de topluluklardan kendimizi ayırmak için giyiniriz. Daha dikkat çekici olabilmek ya da silik görünebilmek için giyiniriz (Harvey, 2008: 84). Toplumsalda aynılığa ve farklılaşma istencimiz değişik ruh durumlarımıza göre ömür boyu çekişme içerisinde sürüp gidecektir.

Latince oluşmayan sınır anlamına gelen 'modus' kimliklerin ifadesinde, giysiler ve giyim tarzları konusunda yapılan seçimlerle modanın sınırlarını oluşturmaktadır. Moda, bireyin yaşam tarzına uygun olarak alabileceği görünümün bir ifadesi olmaktadır. Farklı yaşam tarzlarına göre değişen değişkenler, kimliklerin, tüketim örüntülerinin, toplumsallaşma süreçlerinin ve kullanılacak sembollerin ve sınırların belirlenmesinde etken olan öğelerdir (Hızal, 2003: 66). Moda denilince öncelikle akla gelen, hatta neredeyse anlam ve öz olarak birbirini içeren ve tamamlayan giyinmenin somut nesnesi olan elbisenin farklı dillerdeki ve kültürlerdeki anlamlarını incelediğimizde, sadece iklim şartlarından korunma ve doğal bir örtünme biçiminden çok daha fazla anlam içerdiğini görmekteyiz. Bu anlamlar kimliğimizin bir ifade biçimi olarak giyinmenin, giysinin ve elbisenin kültürel anlamda ne derece önemli olduğunun ipuçlarını vermektedir.

Arapça 'libas' elbise demektir ve bedenün şeklini bakışlardan uzak tutmak, saklamak anlamına gelmektedir; yine Arapça bir kelime olan 'şiar' kişinin kendisini tanıtmada kullandığı alamettir. İtalyanca 'costume' alışkanlık, görenek, töre, davranış, tutum, biçim, giysi ve giyiniş şekli anlamlarına gelmektedir. Farsça bir kelime olup, giysi manasına gelen 'puşeş' libas gibi gizlenmek, bakışlardan uzaklaşmak demektir. İngilizcedeki 'dress' düzeltmek, süslemek, süs yapmak anlamlarına gelirken; Fransızca bir kelime olan 'habit' yer tutmak, yer kaplamak manalarına gelmektedir. Osmanlıcada kullanılan elbise ve kıyafet kelimeleri ise kişinin ruh dünyasını yansıtan bir ayna olarak kabul edilmektedir (Barbarosoğlu, 2009: 11,12).

Bireylerin ilk göze çarpan ve sözel olmayan en önemli dışsal özellikleri, bizde izlenim oluşturarak onlar hakkındaki sosyal algımızın ilk adımını oluşturmaktadır (Kağıtçıbaşı, 2013: 240, 241). Zihnimizde beliren ilk kanaati oluşturduğumuz ve kişiyi tanımlamaya çalıştığımız bu ilk bakışta; kişinin üzerinde bulunan kılık kıyafeti (estetik görünümü, tarzı, rengi, modeli, temizliği, modaaya uygunluğu, ekonomik veya ideolojik değeri v.b.) ve bunu tamamlayan aksesuarları, fiziksel görünümü, saç, sakal, bıyık biçimi ve beden dili bizde, belki de en güçlü etkiyi bırakmaktadır.

Sokaklar toplumsal yaşamın en önemli öğelerinden birisidir. İnsanlar sokakta yürürken kendilerini sergilerler (Crane, 2003: 314). Kamusal alanlardaki benlik sunumunun en önemli öğesi giysilerdir (Crane, 2003: 314). Alison Lurie'nin söylediği gibi: "*Biz ağzımızı açmasak*

*bile kıyafetlerimiz bizi gören insanlarla yüksek sesli iletişime geçerler”* (Alphan, 2008: 16). Moda önemli bir iletişim aracıdır. Tarih boyunca giyilen kıyafetler, üzerlerinde toplum tarafından atfedilen anlamları taşımışlardır. Birçok kişi tarafından bir statü göstergesi olarak kullanılmış, kullanılmakta ve kullanılmaya da devam edilecektir (Alphan, 2008: 15). Herkesin bilip kabul ettiği üzere her sınıftan insan giysilere para harcarken korunmaktan ziyade güzel görünmeyi arzulamaktadır. Yaşadığı sosyal ortamda yeterince iyi giyinemediğini düşünen birey kendisini iyi hissetmemektedir (Veblen, 2014: 130).

Kentlerde bulunan anonim toplumsal karşılaşma ortamlarındaki demokratikleşme, insanlara toplumsal hayatlarındaki gerçek konumlarından daha yüksek statüye sahipmiş gibi kendilerini gösterimleme olanağı sunmaktadır. Toplumsal sistemden yana işleyen bu aldanım derinden bakıldığında dönüştürücü bir düş görme özelliği taşımaktadır (Karadülger, 1995: 78). Hayallerinde yaşadıkları kişileri gerçeğe dönüştürme çabasında olan bireyler, statülerinden kaynaklanan derin hoşnutsuzluğu giyim ve tüketim gösterişiyle savuşturmakta, ruhsal tatminlerini buldukları giyim kuşama ‘servetlerini!’ harcamaktadırlar. Daha güzel, daha zengin, daha alımlı, daha yakışıklı görünebilmek için moda uyan veya uymayan pek çok stili denemekte, daha zayıf, daha kaslı ya da daha aktif olabilmek için özel çaba sarf etmektedirler.

## SONUÇ

Giysiler bireyin sahip olduğu düşüncesinin, görüşünün aynası konumundadır. Tasarımcılar bir kıyafet yaratırken kıyafeti taşıyanı belli bir imajın içerisine alacak ve kendisini bu imajla tanımlayacak şekilde tasarlanmasına özen gösterirler. Çok farklı ekonomik grup ve sınıfa ait kişiler ise kendi kimliklerini belirleyecek; onları diğer kişilerden ayıracak giyim tarzlarını ve giysileri özellikle tercih ederler. Üst sınıf kişiler, soylular, politikacılar, askerler, din adamları, sanatçılar, gençlik grupları ve daha nice sözlü iletişimden daha kuvvetli ve alımlı olan giysilerle karşı tarafı etkileyecek sembolik etkileşimi tercih ederler.

Tarih boyunca her toplumda belli başlı şekillerde olmak üzere, en başta ekonomik etkenler, daha sonra ekonomik etkenlerin de rol oynayarak getirdiği kültürel, toplumsal ve ideolojik etkenler nedeniyle toplumlarda tabakalaşma ve sınıflaşma oluşmaktadır. Her zaman öykünülen üst tabakalar ve gelir grupları zevkte, lükste ve tüketimde her şeyin en iyisine ulaştıkları için zamanla geliştirdiği rafine kültür ve zevk ile genellikle alt tabakalar tarafından daima taklit edilmeye çalışılır. Simmel’in geliştirdiği bu kuramın dışında başka moda yayılım kuramları mevcut ise de özellikle kimlik arayışında ve bazı kültürel kimlikleri edinmek isteyen tabakalarda bu taklit yine en gözle görünür şekilde giysi modasında gerçekleşmektedir.

Kısaca giyim modası, giysiler, aksesuarlar ve bedene yapılan müdahaleler, bireyin olduğu veya olmak istediği kişinin imajını yansıtır bir hale dönüşmüştür. Birey, ait olduğu ya da ait olmak istediği kimliklerini, inanışlarını ve düşüncelerini tercih ettiği giyim imajıyla şekillendirerek diğer kişilere vermek istediği mesajı sözsüz bir iletişim biçimi olan giysilerle anlatmaktadır.

## KAYNAKÇA

Aydın, Mustafa (2011). Güncel Kültürde Temel Kavramlar. İstanbul: Açılım Kitap.

Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (2009). Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet (4. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.

Barnard, Malcolm (2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. (Çeviren: Güliz Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Crane, Diana (2003). Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik (Çeviren: Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frisby, David (2013). Sunuş: Georg Simmel Modernitenin İlk Sosyoloğu. Modern Kültürde Çatışma (9. Baskı) (Çevirenler: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Harvey, John (Yaz 2008). Giysiler, Renk ve Anlam. Sanat Dünyamız. 107, 77-85. Yapı Kredi Yayınları.

Hızal, Senem Gençtürk (2003). Bir İletişim Biçimi olarak Moda: “Modus”un Sınırları. Ankara Üniversitesi İletişim Araştırma ve Uygulama Merkezi İletişim: Araştırmaları Dergisi. 1 (1), 65-86.

Kağıtçıbaşı, Çiğdem (2013). Günümüzde İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş (15. Baskı). İstanbul: Evrim Yayınevi.

Karadülger, Kamuran (Ocak 1995). Modanın Toplum Üzerindeki Etkileri. Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, Yıl:5 (1). 78-82.

Marshall, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çevirenler: Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sedgwick, Peter ve Edgar, Andrew (2007). Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü (Çeviren: Mesut Karasahan). İstanbul: Açılım Kitap.

Simmel, George (2013). Modern Kültürde Çatışma (9. Baskı) (Çevirenler: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunalı, İsmail (2009). Tasarım Felsefesi (3. Baskı). İstanbul: Yem Yayıncılık.

Waquet, Dominique ve Laporte, Marion (2011). Moda (Çeviren: Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Veblen, Thorstein (2014). Aylak Sınıfının Teorisi. (Çeviren: Enver Günsel). Ankara: Tutku Yayınevi.

Yağlı, Soner (2013). Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası. İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi. 3 (4), 1-25.

Zijderveld, Anton C. (2007). Sahnelik Toplum Sosyolojisinin Yeniden Tanımlanması (Çeviren: Kadir Canatan). İstanbul: Pınar Yayınları.

## İŞLEVSEL VE SEMBOLİK ANLAM BAĞLAMINDA FICHU’NUN İNCELENMESİ

Leyla KAYA DURMAZ<sup>1</sup>

Giresun Üniversitesi

ORCID ID:0000-0002-2353-1774

### ÖZET

Giysiler ve giyinme olguları ile yapılan neredeyse tüm araştırmalarda, giysi ve giyinme başlangıç amacı için “tabiat şartlarından korunmak, örtünmek ve çevreye uyum sağlamak” olarak bahsedilmektedir. Bu amaçlar bağlamında toplumlar kendilerine özgü giyim kültürü geliştirmiş. Fakat 14.yüzyılda giyinme bir gereklilik olmaktan çıkmış ve soyluluğu ve statüyü belirginleştirmek için moda olgusu haline gelmiştir. Rönesans’ın sonlarından 20.yüzyıla kadar, batılı kadınlar korseyi modanın önemli bir parçası ve buna bağlı olarakta kültürlerinin bir parçası olarak algılamış ve kullanmışlardır. Korse giyerek kadınlar öz disiplinlerini, saygınlıklarını, sosyal statülerini ve erotik cazibelerini ifade etmişlerdir. İlk kez İngiltere’de kadınlar tarafından 1.Elizabeth’e benzemek amacıyla kullanıldığı ve yaygınlaştığı söylene de tarihçiler korsenin kökeni hakkında hala tartışmaktadır. Kullanıldığı dönemlerde en önemli iç giyim parçası olan korseler, tüm sınıftan kadınların hayatında önemli bir yer edinmiştir. Zamanla soylu kadınların ve orta sınıf kadınların giysi parçaları birbirine benzer hale gelmiştir ancak temel de fark malzeme, işçilik ve kalite de yatmaktadır. 18.yüzyıl sonları ve 19.yüzyıl başlarında, kadının soyluluğundan bağımsız olarak terbiyeli ve iffetli görünmesi gerektiğini varsayan orta sınıf felsefesine dayanan yeni kadınlık modeli ile moda değişmeye başlamıştır. Bu dönemin en önemli değişikliği göğüsleri ortaya çıkaran göğüs çizgisinin neredeyse tamamen kapanmasıdır. Göğüs ve göğüs hattını kapatmaya yarayan mütevazi ve ahlaklı görünüm sağlayan “fichu”, Birleşik Krallık ’ta ortaya çıkmış, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde kadınlar tarafından birçok formda kullanılmıştır. **Bu çalışmada;** sosyal sınıf ayrımını neredeyse ortadan kaldıran, korse kullanımını görsel açıdan daha rahatlatan ve göğüsleri örtme/kapatma misyonuyla Fransız Devrimi sırasında ahlak sembolü haline gelen “fichu”nun tanıtılması, biçimsel form, teknik özellikler, kullanım şekilleri, sembolik anlamı ve modaya yansımalarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Fichunun kullanımının tespit edildiği 18. yüzyıl ve 19.yüzyıla

<sup>1</sup> Dr.Öğr.Üyesi, Giresun Üniversitesi, Şebinkarahisar Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü.

ait görseller kronolojik olarak dizinlenmiş ve elde edilen veriler doğrultusunda analizler yapılarak yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler :** Fichu, korse, örtünme, 18.yüzyıl, 19.yüzyıl.

## **ANALYSES OF FICHU IN TERMS OF FUNCTIONAL AND SYMBOLIC MEANING**

### **ABSTRACT**

In almost all researches on clothes and dressing cases, clothing and dressing are mentioned as “protection from natural conditions, covering and adapting to the environment” for the initial purpose. In the context of these purposes, societies have developed their own clothing culture. But in the 14th century, dressing ceased to be a necessity and became a fashion phenomenon to emphasize the nobility and status. From the late Renaissance to the 20th century, western women perceived and used corsets as an important part of fashion and, accordingly, a part of their culture. By wearing corsets, women expressed their self-discipline, dignity, social status and erotic attraction. Although it is said that it was first used by women in England to look like Elizabeth I and became widespread, historians still debate about the origin of the corset. Corsets, which were the most important piece of underwear at the time of their use, have gained an important place in the lives of women of all classes. Over time, the clothes of noble women and middle-class women have become similar, but the main difference lies in materials, workmanship and quality. In the late 18th and early 19th centuries, fashion began to change with the new model of femininity, based on the middle-class philosophy that assumes that women should look decent and chaste regardless of their nobility. The most important change in this period is that the breast line that reveals the breasts is almost completely closed. "Fichu", which provides a modest and moral appearance by covering the chest and breast line, originated in the UK and has been used in many forms by women in France and the United States of America. **In this study;** it was aimed to introduce the "fichu", almost abolish the social class distinction, which made the use of corset more visually comfortable and with the mission of covering / closing the breasts became a symbol of morality during the French Revolution, evaluating its formal form, technical features, usage patterns, symbolic meaning and reflections on fashion. Images of the 18th century and 19th century, in which the use of Fichu was determined, were indexed chronologically and interpreted by analyzing the data obtained.

**Key Words:** Fichu, corset, cover up, 18th century, 19th century.

## Giriş

İlkel insanlık tarihiyle başlayan korunma, örtünme ve sonrasında da süslenme arzusu giysi ve giyinme olgusunu doğurmuştur. Giysiye ihtiyaç duyulan bu sebeplerle, önce yaprakları kullanan insanoğlu ilk olarak yaprakları çapraz örme (dokuma) yaparak daha dayanıklı hale getirerek giymeyi keşfetmiş sonra hayvan derilerini kullanmış ve daha sıcak bölgelerde ilk gerçek giysi denilebilecek kaba liften veya ketenden bele iple dolanan giysileri keşfetmiştir. Bu değişikliklerin sebepleri temelde, iklim, ulusal, coğrafi ve insani sosyal özelliklerdir. Değişiklik sebeplerine zaman ilerledikçe siyasi, politik, kültürel (vb.) olarak çoğaltabileceğimiz birçok etken dahil olmuştur.

14.yüzyılda giysiler artık örtünme amacından çok daha farklı amaçlara hizmet etmeye başlamıştır. Soylu, burjuva, işçi, halk gibi sınıfsal ayrımlar belirginleşmiş ve giysilerde bu ayrımın oluşmasında ve gözlemlenmesinde önemli görev üstlenmiştir. Giysiler, kimliğin kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Giyim tercihleri ile, insanların hem belli bir zaman dilimine uygun görünümlere ilişkin güçlü normları hem de zengin seçenekleri kapsayan kültürün kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını anlamak mümkündür (Crane, 2000:11).

Toplumsal statü ve cinsiyetin en belirgin sembollerinden biridir giysiler ve bu sebeple sembolik sınırların korunması veya yıkılmasında etkilidir. Fransız İhtilali ile birlikte burjuva-soylu sınıfı ortaya çıkmış ve soyluluklarını belirginleştirmek için halktan farklı giyinme istekleri doğmuştur. Özel dikilmiş giysiler soylu üst sınıfların etkisindedir ve halk ile işçi sınıfına bu giysilerin kullanımı yasaklanmıştır. Fakat Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilalinden sonra giysiler bireysel olmaktan çıkmış ve daha toplumsal bir misyona bürünmüş, giysi çeşitliliği artmıştır. Tüm toplumsal sınıflarda benzer giysilerin kullanılmaya başlandığı 19. yüzyılı kostüm tarihçileri giyimin demokratikleştiği dönem olarak kabul etmektedir.

Bu çalışmada, soyluluk ve burjuvalık göstergesi olan korselerin zaman içinde halk tarafından da kullanımıyla birlikte ortaya çıkan, işlevsel kullanımı ve sembolik anlamları olan “fichu”nun, teknik ve süsleme özelliklerinin, kullanım şekillerinin ve modanın tarihsel sürecinde “fichu”dan esinlendiği belirlenen tasarımların incelenmesi amaçlanmıştır. Giysi tarihinde, giysi tamamlayıcı bir parça olarak kullanılan fichunun tanınırlığının artırılması, arka planda kaldığı gözlemlenen ve kısıtlı bir zamanda kullanılmış olmasına rağmen işlevsel ve sembolik anlamları sebebiyle önemli bir misyon üstlenmiş olması, benzer çalışmalara kaynak oluşturması açısından çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.



## Yöntem

18. yüzyıl başlarından 19. yüzyıla kadar kullanıldığı belirlenen fichulardan, farklı teknik özellikleri, süsleme özellikleri ve kullanım şekilleri olan fichular tespit edilerek seçilmiştir. Basılı ve internet kaynakları taranarak veriler toplanmıştır. Veriler, benzer özellikler gösteren fichuları temsil eden birer fichu seçilerek elde edilmiştir. Diğer benzerler çalışmaya dahil edilmemiştir. Toplam 12 adet fichu, kronolojik olarak hazırlanan tablolarda analiz edilmiştir. Diğer bir veri ise moda tarihinde fichudan esinlendiği belirlenen 10 adet tasarım görselinden oluşmaktadır.

## Bulgular ve Yorum

### *Fichu'nun Doğuşu, İşlevsel ve Sembolik Anlamı*

Rönesans dönemiyle birlikte kadınlar, vücutları şekillendirmek, dik durmak ve özellikle bellerini inceltip göğüslerini büyük göstermek amacıyla korse kullanmaya başlamıştır. Korse çok kısıtlayıcı olmasına rağmen, estetik görünümü önemseyen soylu kadınlar arasında yaygınlaşmış ve iç giyim olarak vazgeçilmez bir parça olmuştur. Halk tabakalarından üstün olduklarını işaret eden korseler, burjuva ve soylu kadınlar için bir zorunluluktur (Yalom, 2002:164). 19. Yüzyıla kadar sadece elde yapımı korseler kullanılmıştır. Halk ve işçi sınıfı kadınlar hem pahalı olmasından hem de hareket kısıtlayıcılığından dolayı korseyi soylu kadınlar kadar kullanmamıştır. Onlar sadece arkada değil önde bağlanan ve bir hizmetçinin yardımı olmadan giyilebilen “corselet” (küçük korse) kullanmışlardır.

18.yüzyılın ortalarında Avrupa’da korseler aleyhine kampanyalar başlamıştır. Bilim ve aklın izinde hareket eden doktorlar kadın vücuduna zarar vermesi sebebiyle korselere karşı çıktılar. Fransız Jacques Bounnaud, “*Balenli Korse Kullanımı Yoluyla İnsan Irkının Bozulması; Korselerin Bir İnsana Vücudunu Şekillendirme Bahanesiyle Yaşamının İlk Anlarından Başlayarak İşkence Görmeyi Kabul Ettiği; Doğanın Yasalarına Karşı Çıktığını; Nüfus Azalmasına Yol Açtığını ve Şerefe Leke Sürdüğünü Gösteren Çalışma*”sı ile tartışmaları yazı dizisi ile kavramsallaştırmıştır (Yalom, 2002: 165). 18.yüzyılın ortalarında korseler çok dar, çok süslü ve göğüslerin yarısını açık bırakacak şekilde kullanılmıştır. Tıbbi ve ahlaki bu eleştiriler ve tartışmalara İngiliz ve Fransız kadınlar bir süre kulak vermiştir.

1700’lerde genellikle hizmetçiler, fakir kadınlar ve yaşlı kadınlara, soylu-zengin kadınların kullanmadıkları ama moda uygun dekolteli elbiseleri, korseleri verilirdi (Chrisp, 2005: 28). Kadınlar bu giysi bağışlarını ihtiyaçlarını karşılamak için kullanırken aynı zamanda moda

uyumak istedikleri için kullanmak istemişler ama kendilerine uygun hale getirmek için de çözüm geliştirmişlerdir. Bu çözüm “fichu”dur. Boyunlarının etrafı ve göğüslerinin açıkta kalan yerlerini kapatmak için “fichu” takmışlardır (Partington, 2021).

Fichu'nun birçok tanımı yapılmıştır;

Giyim ve Moda Ansiklopedisi'nde (*Encyclopedia of Clothing and Fashion*), “temelde fichu örtbas etmektir. 18.yüzyıl Batı modasında korseler, kadınların göğsünü açıkta bırakılacak şekilde alçak kesiliyordu. Boyun ve göğüsleri örtmek için üçgen veya kare şeklinde bağlanan fichu olarak bilinen beyaz pamuktan veya ketenden bir kumaş parçası ince beyaz iş yapılmış olarak bazıları da zengin renkli işlemlerle süslenmiş ipek kumaşlardan kullanılmaktaydı” şeklinde açıklanmıştır (Hutchins, 2019).

Diderot (1756), ansiklopedisinin 18.cildinde fichuyu; “kadının iç giyiminin bir parçasıdır. Kare ya da dikdörtgen bir muslin parça ya da başka bir beyaz ya da renkli kumaştan hatta ipekten, ikiye katlanarak boynu örten bir parçadır. Fichu'nun ucu sırtın ortasına düşer ve omuzları örter; örtünün uçları önden çaprazlanır ve göğsü kapatır; ama beyaz tenli, kıvrımlı, sıkı etli ve göğüslü, en masum köylü kadın bile fichu'sunun kıvrımlarını düzenleyerek nasıl yeterince gösteriş yapacağını bilir” şeklinde tanımlamıştır (Tsiomis, 2003: 96).

Daniel Delis Hill (2011: 439) *The History of World Costume and Fashion* kitabında fichuyu; “çengelli iğne, bağcıklar veya broşlarla kapatılacak kadar geniş yakalı tasarlanmış korseler için, fichu denilen uzun bir keten kumaş veya dantel bir şal dekolte yakayı gizlemek-örtmek için bedenin ortasından sabitlenecek şekilde kullanılırdı” olarak tanımlamıştır.

Wikimedia “büyük, genellikle dik, kare fular veya başörtüsü, çapraz olarak bir üçgene katlanmış, korse içine bağlanarak, tutturularak veya sıkıştırılarak kadınlar tarafından giyilmiştir” şeklinde tanımlamıştır.

Oakes (2013), fichuyu, “mendil (handkerchief), 18. yüzyıl boyunca boyuna takılan, üçgen şeklinde katlanan büyük bir kare kumaş veya üçgen şeklinde kesilip dikilen kumaştı” olarak tanımlamıştır.





Görsel1: Sarah Franklin-1793 [http 1](#)

Görsel2: Madame Élisabeth de France-1787 [http 2](#)







Görsel3: Doña Encarnación Fernández Salas-1736 [http 3](#)

Görsel4: Marie Antoinette-1788 [http4](#)

Fichunun neredeyse her tanımı farklıdır; bir boyun mendili, şal, fular, pelerin, atkıdır. Kullanım şekillerine ve formlarına göre değişik isimlerle anılmıştır. Çoğunlukla kare kumaşın uçlarından katlanmasıyla üçgen hale getirilmiş ya da üçgen olarak kesilmiş ve kullanılmış olsa da dikdörtgen, oval, yarım daire formda olanlarda vardır. Fichu, keten, ipek, pamuk (müslin) kumaşlardan yapılmıştır. Önden ya da arkadan sabitlenen farklı işlevsel modelleri kullanılmıştır. Omuzların üzerine dökülerek boyun ve göğüsü kapatan ve uçlarının önden arkaya doğru düğüm atılarak sabitlendiği formlar (görsel 1), önde korsenin içine sıkıştırılarak sabitlendiği formlar (görsel 2), iğne-broş-fiyonk (görsel 3) kullanılarak sabitlenen ve önde iki ucunun göğüs üzerinde düğüm atılarak sabitlenen formları (görsel 4) görülmektedir. Sade düz kumaşlardan yapılanlar kadar, yoğun işlemeli, tamamen dantelden ya da bir kısmı dantelli ve bazıları da örülerek yapılmış fichular kullanılmıştır.

Fichular, 18. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar önemli bir aksesuar olarak özellikle korseler ve dekolteli elbiselerle kullanılmıştır. Tablo 1’de 18. yüzyıl başlarından 19.yüzyıla kadar kronolojik olarak seçilen ve farklı teknik, süsleme ve kullanım şekli olan fichular incelenmiştir.

Tablo 1. 18.yüzyılda kullanılan Fichu'ların, teknik, süsleme ve kullanım şekillerinin analizi

Görseller							
Yıl		1748 Görsel 5	1750 Görsel 6	1780 Görsel 7	1785 Görsel 8	1796 Görsel 9	1798 Görsel 10
Menşei		İngiltere	İngiltere	İngiltere	Fransa	İngiltere	Fransa
Malzeme/Kumaş		İpek kumaş	İpek kumaş	Pamuklu kumaş (müslin)	İnce saydam ipek	Pamuk	Pamuk ipek karışımı kumaş
Renk		Beyaz kumaş üzeri altın yıldızlıdır.	Beyaz	Beyaz	Beyaz	Bej	Krem
Tasarım	Fichu form/şekil	Kare kumaş, üçgen şeklinde katlanmıştır	Kare kumaş üçgen şeklinde katlanmıştır.	Büyük kare kumaş, üçgen şekilde katlanmıştır.	Üçgen form	Dikdörtgen form	Büyük üçgen form
	Süsleme özellikleri	Kumaşın tüm kenarlarına ince dantel geçirilmiştir.	Kumaşın tüm kenarları daha ince şeffaf bir kumaşla hafif fıfır verilerek süslenmiştir.	Kenarlarında beyaz iş ve zincir dikiş ile süsleme.	İki kat fıfırlı	Süsleme yoktur	Üç kenara renkli ipliklerle çiçek deseni işlenmiştir
	Kullanım şekli	Boyun etrafından dolanarak takılan fichu önde göğüs üstünde düğüm atılarak bağlanmıştır.	Uçları omuzlardan göğüs üzerine sarkıtılmış ve korsenin içine sıkıştırılmıştır.	Uçları omuzlardan gelerek önden çapraz şekilde geçirilerek arkada bağlanmıştır.	Boyun etrafından dolanarak, önden çapraz şekilde geçirilerek arkada bağlanmıştır.	Boyun etrafından dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak madalyon ile sabitlenmiştir.	Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmıştır.
Kaynaklar		http 5	http 6	http 7	http 8	http 9	http 10

Tablo 1'de, 18.yüzyılda kullanılan 6 farklı fichu incelenmiştir. Görsel 5'de İngiltere'de kullanılan 1784 yılına ait ipek kumaştan fichu görülmektedir. İpek kumaşın üzeri altın yıldızlıdır. Kare kumaş üçgen şeklinde katlanarak boyun etrafına dolanarak takılmış ve iki ucu önde göğüs üstünde gevşek bir düğüm atılmıştır. Korseden dolayı açıkta kalan boyun ve göğüs, fichu ile kapanmıştır. Görsel 6'de, İngiltere'de 1750 yılında kullanılan beyaz ipek fichu görülmektedir. Süsleme olarak kumaşın kenarlarına daha ince bir kumaştan ince bir fıfır geçirilmiştir. Üçgen şeklinde katlanmış kare kumaş, omuzlardan göğüs üzerine sarkıtılarak korsenin içine sıkıştırılarak boyun ve göğüs örtülmüştür. Görsel 7'de, İngiltere'de kullanılmış olan 1780 yılına ait pamuk beyaz müslinden fichu görülmektedir. Oldukça büyük kare kumaş üçgen şekilde katlanmış ve omuzlardan göğüse doğru sarkıtılarak iki ucu çapraz yapılarak arkada bağlanmıştır. Fichunun kenarlarında beyaz iş ve elde zincir dikiş ile süslemeler bulunmaktadır. 1787 yılına ait Fransa menşei ince beyaz ipek kumaştan yapılmış fichu görsel 8'de görülmektedir. Üçgen formu fichu kenarları çift kat fıfır geçirilerek hacimlendirilmiştir.

Boyun etrafından dolanarak takılmakta ve uçları önde çaprak yapılarak arkada birleştirilmektedir. New York The Metropolitan Museum of Art'da sergilenen elbise açıklamasında,

“ On sekizinci yüzyıl elbisesinde gövde, abartılı bir dış iskelet oluşturan kapitone keten ve kemik katmanlarıyla kaplanmıştı. Gövdenin bu yeniden tanımlanmasının kaçınılmaz bir sonucu kalça ve göğüs çizgisine yapılan vurgudur. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, özellikle Fransa'da, göğüsler için stil, korsenin belirginleştirdiği göğüs hattını, şeffaf bir kumaştan ya da dantelden fichu ile örtmektir” olarak ifade edilmiştir.

Görsel 9'da İngiltere'de 1796 yılında kullanıldığı bilinen pamuk kumaştan bej rengi fichu dikdörtgen formdadır. Boyun etrafından geçirilerek önde göğüs üzerinde madolyan iğne ile sabitlenmiştir. Görsel 10'da Fransa'da kullanılan 1798 yılına tarihlendirilen ve ait fichu görülmektedir. Pamuk ve ipek karışımı kumaştan krem rengi fichu işlemleri olan elbise kadar dikkat çekicidir. Büyük üçgen formlu fichu omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmıştır. Dönemin nadir görülen işlemeli fichularından biridir. Kenarları renkli iplikliklerle çiçek deseni verilerek el nakışı ile işlenmiştir.

Köhler (1930: 366) A History of Costume kitabında fichuyu; “18. yüzyılda İngiltere'de kadınların göğüslerini örtmek için kullanmaya başladığı fichu yüzyılın ortalarına doğru Fransa 'da kadınlar tarafından taklit edilmiş ve kullanılmaya başlanmıştır. Üçgen formda kullanılan fichular bazen korselerin üzerinden geçirilerek arkada, bazen önde sabitlenerek kullanılmıştır. Göğüsleri iri olan ve kapatmak isteyen kadınlar kadar, vücut hatları kusursuz olan kadınlar tarafından da giyilmiştir” şeklinde ifade etmiştir. Fichular 18.yüzyıl da neredeyse tüm kadınlar tarafından kullanılmıştır.

Tablo 2'de 19.yüzyılda kullanılan kronolojik olarak seçilen ve farklı teknik, süsleme ve kullanım şekli olan fichular incelenmiştir.

Tablo 2. 19.yüzyılda kullanılan Fichu'ların teknik, süsleme ve kullanım şekillerinin analizi

Görseller							
Yıl	1810 Görsel 11	1841 Görsel 12	18..(mid 19th) Görsel 13	1893 Görsel 14	1895 Görsel 15	18..(late 19th) Görsel 16	
Mensei	Amerika	Fransa	Amerika	Fransa	Fransa	Belçika	
Malzeme/Kumaş	Pamuk	Dantel	Pamuk	İpek	İpek dantel	Dantel	
Renk	Fildişi	Fildişi	Krem	Krem	Bej	Krem	
Tasarım	Fichu form/şekil	Üçgen form	Üçgen form	Üçgen/oval form	Kare kumaş üçgen şeklinde katlanmıştır.	Üçgen form	Üçgen form
	Süsleme özellikleri	Üçgen kumaş kenarlarına iki kat daha ince kumaştan fıfır yapılmış ve her bir fıfırın kenarlarına kumaş renginde el nakışı ile işleme yapılmıştır.	Dantel kumaş üç kat fıfır olarak kullanılmıştır.	Pamuk kumaşın kenarlarına fıfır ve fıfır ucuna dantel geçirilmiştir.	İpek kumaşın kenarlarına 5 sıra nervür dikişi yapılmış ve ucuna ince dantel yakasına daha kalın dantel geçirilmiştir.	Tamamı dantel süslemesidir.	Tamamı dantel (Belçika danteli) süsleme ve çift kat fıfırlıdır.
	Kullanım şekli	Omuzlardan dolanarak önde göğüs hizasında iğne ile tutturulmuştur. Uçları kalçaya kadar uzundur.	Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmıştır.	Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmakta veya korse içine sıkıştırılmaktadır.	Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde siyah organze çiçek iğne ile sabitlenmiştir.	Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmaktadır.	Uçları omuzlardan gelerek önden arkaya doğru bağlanmıştır.
Kaynaklar	http 11	http 12	http 13	http 14	http 15	http 16	

Tablo 2 incelendiğinde, 19.yüzyılda kullanıldığı belirlenen 6 farklı fichu görülmektedir. Görsel 11'de 1810 yılına ait Amerika'da kullanılan fildişi renginde pamuklu kumaştan üçgen formlu fichu görülmektedir. Üçgen kumaşın kenarlarına iki kat fıfır takılmıştır. Her bir fıfırın kenarlarına kumaşın renginde el nakışı ile işleme yapılmıştır. Omuzlardan dolanarak önde göğüs hizasında iğne ile tutturulmuştur. Uçları kalçaya kadar uzundur. Uçlarının korse içine sıkıştırılarak sabitlendiği düşünülmektedir. Görsel 12, 1841 yılında Fransa'da kullanılan fichudur. Tabloda ki kadın Fransız büyükelçinin eşi Marie-Louise-Charlotte'dur. Omuzlarından dolanarak göğüs üzerinde gevşek bir düğümle bağladığı fichusu, fildişi renginde tamamı dantel kumaş ve üçgen formdadır. Dantel kumaş üç kat fıfır yapılarak hacimlendirilmiştir. New York The Metropolitan Museum of Art'da sergilenen tablo açıklamasında,

“...Kontesin yarım kollu firfırlı fildişi saten elbisesi, Paris modasının en zarif ve seviyeli halini temsil ediyordu. Mütevazı mücevher seçiminde olduğu gibi, giyiminde canlı ve kontrast renklerin olmaması sofistike ve kısıtlılığını gösterir. Kısa kollar öğleden sonra, belki de ziyaretçileri ağırlamak için giyildiğini gösteriyor (uzun kollu sabah ve öğlen geleneğiydi); şapka, cüzdan ve eldivenlerin olmaması kontesin evde olduğunu gösterir. Alçakgönüllülüğünden dolayı, dekoltesini örtmek ve serin sonbahar esintilerinden korunmak için elbisesine uygun bir dantel fichu takıyor” olarak ifade edilmiştir.

Görsel 13, 18.yüzyıl ortalarında Amerika’da kullanıldığı bilinen pamuklu kumaştan yapılmış üçgen forma sahip bir fichudur. Pamuklu kumaşın kenarlarına çift taraflı firfir ve firfir uçlarında ince dantel geçirilmiştir. Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmakta veya korse içine sıkıştırılmaktadır. Görsel 14, 1893 yılında Fransa’da Charles Frederick Worth tarafından tasarlanan elbiye ait fichudur. New York The Metropolitan Museum of Art’da sergilenen elbise açıklamasında,

“Worth, soylu kadınlar için (upper-class society woman) gündüz ve akşam modasına ek olarak baloda da giyilebileceği düşünülen pembe elbiseyi tasarlamıştır. Etek ve korse olarak iki parçadan oluşan elbise, pembe ve siyah tafta ile dönemim abartılı kostümlerinden biri olarak 18.yüzyıl modasının canlanmasını gösteriyor. Giysinin dar kolları, keskin kruvaze hattı ve çelik düğmeleri, dantelli fichu ve açık ön etekle birlikte 1770’lerin kadın moda stillerine atıfta bulunuyor” olarak belirtilmiştir.

Worth’un elbisesinde kullandığı fichu, kare formdadır ve üçgen şeklinde katlanarak omuzlardan göğüs üzerinde siyah tafta çiçek iğnesi kullanılarak sabitlenmiştir. Fichunun kenarlarında 5’er sıra nervür dikişi yapılmış, ucuna ince dantel yaka kısmına ise daha kalın bir dantel geçirilerek süsleme yapılmıştır.

Görsel 15, Fransa’da 1895 yılında kullanılan tamamı ipek dantelden oluşan üçgen formlu bir fichudur. Bej rengi fichu omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde düğüm atılarak bağlanmakta ya da korse içine sıkıştırılarak sabitlenmektedir. Görsel 16, 19.yüzyılın sonlarında (late 19th) Belçika’da kullanılan tamamı Belçika danteli ile yapılmış üçgen formlu krem rengi fichudur. Fichu çift kat kullanılarak firfir görünümü ile hacimlendirilmiştir. Uçları omuzlardan gelerek önden çapraz şekilde geçirilerek arkada sabitlenmiştir.

Chrips, (2005: 6), 19 yüzyılda korselerin kullanımı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır;

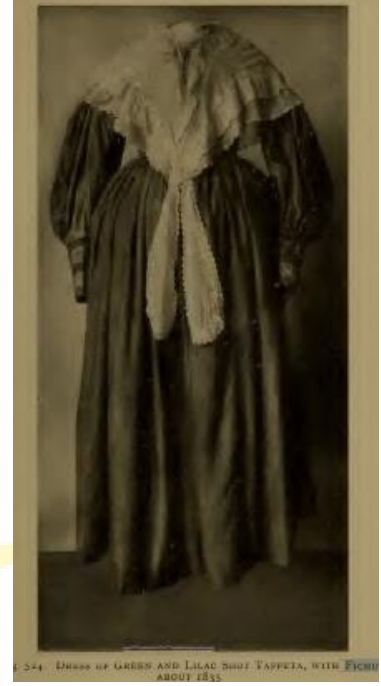
“1820’lerin başlarında moda değiştiğinde, elbiselerin beli bir kadının belinin gerçek konumuna indirilerek, korselerin tekrar giyilmesine izin verdi. Yüzyılın geri kalanında tüm kadınlar korse giyerdi. 1820’lerde ince bir bel görüntüsü için sıkıca bağlanan korse, üstte kabarık kollu ve aşağıda daha geniş eteklerle tezat oluşturuyordu.”



Köhler'e göre (1930: 439), 1818 yılı civarlarında, yakasız veya çok düşük yakalı korse ve elbiselerle birlikte pelerinler giyilmiştir. Bu pelerinlerin çeşitli stilleri uzun süre moda yön vermiştir. Pelerinlerin bele kadar uzatılmış şeritleri ile (apoletlerle) pelerinlerin düzgün görünmesi sağlanıyordu. Bu pelerinlerin çoğunlukla daha ince kumaşlardan tülünden yapılmışları da kullanılmıştır, onlara fichu denmektedir. Fichular fırfırlı, şeritli, dantelli ve ince kumaşlardır (görsel 17(a-b)/ görsel 18).



Görsel 17: (a) House Dress of Rust-brown Print, about 1830  
(b) Brown Print House Dress, about 1840 (Köhler, 1930:421).



Görsel 18: Dress of Green and Lilac Shot Taffeta, with Fichu about 1835 (Köhler, 1930: 422).

Fichuyu işlevsel olarak ilk kullananlar halk ve işçi sınıfı kadınlardır. Dekolteli korse ve elbiseleri giyebilmek için kullanmışlardır. İlk kullanıldığı bilinen 1700'lerde soylu, zengin ve modayı takip kadınlar tarafından, özellikle örtünmek için kullanılması alay konusu olmuştur. Bununla birlikte, fichu yavaş yavaş üst sınıflar arasında diğer giysilere vurgu olarak daha popüler olmuş ve sonunda standart bir giyim eşyası haline gelmiştir. İronik bir şekilde, fichu üst sınıflar arasında popüler hale geldikçe, giderek daha fazla sayıda sınırlı imkana sahip kadın yani halk ve işçi kadınları, soylu ve zengin kadınların stillerini taklit etmek için fichu giymeye başlamıştır. Fichunun sınıf ayırt etmeden kullanımına başlanmasıyla birlikte, biçki dikiş dergilerinde de kalıpları verilmeye başlanmıştır (görsel 19).



Görsel 19: Fichu of lace for young lady, Peterson's Magazine- June, 1877. Kaynak : [http 17](http://17)

Halk ve işçi kadınlar fichuyu her ne kadar örtünmek, boyun ve göğüslerini kapatmak için kullanmaya başlasa da daha sonra moda haline getiren soylu zengin kadınlardan görekerek kullanmaya devam etmiştir. Fransız İhtilali ile değişmeye başlayan düşünce ve fikirlerle birlikte, soylu ya da değil fichunun kullanımı ahlaki bir simge haline gelmiştir. İffetini, namusunu korumak isteyen, mütevaziliğini ve saygınlığını vurgulamak isteyen tüm kadınlar tarafından kullanılmıştır. Bu, 18. yüzyılın ilk yarısında meydana gelmiş ve fichu 1900'lerin başına kadar giyilmiştir.

Fransız İhtilali ile birlikte bir değişim başlamış ve bu değişimin başında sınıf farklılıklarının giderek belirsiz hale gelmesi olmuştur. İhtilale kadar saray ve soylularla sınırlı kalan giyim zevki, ihtilalin hürriyet ve eşitlik ortamında tüm topluma yayılarak ilerlemiştir. Fakat bu ilerleme, alt sınıfın üst sınıf zevklerini taklit etmesi şeklinde değildir (Barbarosoğlu, 2009: 28).

### Fichu ve Moda

Modanın döngüsellığı tartışılmaz bir gerçektir. Moda tarihinde birçok trend kendini farklı yorumlarla tekrar etmektedir. Bu araştırmanın konusu olan “fichu” da moda tarihi sahnesinde zaman zaman tasarımcıların ilham aldığı bir giysi tamamlayıcıdır. 1920’lerde birçok biçki-dikiş dergisi, fichunun kullanıldığı elbise kalıplarını yayınlamıştır. Bazen dönemin ruh halini yakalayan bir stil çıkıp moda olabilmektedir. Fakat 1920’lerde 1.Dünya Savaşı’nın ağır etkileri, İspanyol gribi gibi sıkıntılı bir dönemden geçen dünya 18.yüzyıla dönüş havasında değildi. Ancak “Butterick” dergisi kadınların fichulu elbiseleri seveceğini düşünerek dergiler yayınladı ama 1920’lerdeki popüler filmlerin, romanların etkisiyle fichulu elbiseler rağbet görmemiştir (İsimsiz, 2020).





Görsel 20 (a-b-c-d) Butterick 1920-1924  
Kaynak: <http> 18

Özellikle koleksiyonlarında 18. ve 19. yüzyıldan esinlenen tasarımcıların fichuyu yorumlayış şekilleri de dikkat çekmektedir. 1950'lerde Dior, Givenchy, Balenciaga, Elsa Schiaparelli gibi ünlü markaların tasarımlarında fichu etkileri görülmektedir.



Görsel 21  
Balenciaga, 1950  
Kaynaklar: <http> 19



Görsel 22  
Elsa Schiaparelli 1952  
<http> 20



Görsel 23  
Dior 1950  
<http> 21



Görsel 24  
Givenchy, 1954  
<http> 22



Görsel 25  
Dior 1957  
<http> 23

Dior, 2005 Sonbahar/Kış koleksiyonunda 18.yüzyıl dan esinlenmiştir ve fichuyu görsel 26 (a-b)'de görüldüğü gibi orijinal tanımına yakın formda omuzları ve göğsü kapatacak şekilde kullanmıştır.



Görsel 26: (a-b) Christian Dior. *Couture*, Fall 2005. Kaynak: <http> 24

## Sonuç

Veblen 1899'da modayı, varlıklı zengin insanların servetlerini sergileyerek birbirlerinden üstünlüklerini aşmaya çalıştıkları bir yarışma olarak açıklamıştır. Veblen'in bu bakış açısı, pratik olmayan, giyilmesi zor, hareket kabiliyetini sınırlayan ve kısa süre giyilebilen giysi olan korseler için düşünülebilmektedir. Çünkü korseleri giyen kişilerin yaşamak için çalışmak zorunda olmadığını göstermektedir. 1841'de yayınlanan The Handbook of the Toilet'a göre, "Bir İngiliz kadının yürüyüşü genellikle sert ve tuhaftır, vücutta herhangi bir bükülme veya esneklik yoktur" şeklinde korse kullanımını açıklamıştır (Chrips, 2005:10). 18. yüzyıl ve 19. Yüzyılda kadınların vazgeçilmez giysisi olan korselerin ne zamanki yakaları aşağı düşmüş, göğüs çizgisini ve göğüsü açıkta bırakır hale gelmiş o zaman kadınlar bir çözüm üretmiştir. Bu çözüm "fichu"dur.

Fichu terim olarak, 18. yüzyılın başlarında Fransızcada görülür ve 19. yüzyılın başlarında atkıya (neckerchief) daha zarif bir alternatif olarak İngilizce kullanımı da benimsenmiştir. Fransız modasının gözlemlendiği tablolar, plakalar vb. de fichunun İngilizcede tek tek kullanılan atkı, fular, örtü, şal (neckerchief, scarf or wrap) gibi tüm kavramlardan geniş bir tanıma sahip olduğu görülmektedir.

Bir fichu'nun 18. yüzyıl İngiltere'sinden geldiğine inanılıyor. Bu aksesuar, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca İngiliz, Fransız ve Amerikalı kadınlar arasında oldukça popülerdir. Elbette, bu uzun süre zarfında fichu, moda trendlerine ve kadınların giyimdeki zevklerine göre değişmiştir. Ancak hangi tarihsel dönem olursa olsun, bir fichu her zaman zarif ve şık görünümü sağlayarak kadınlara sofistike bir görünüm kazandırmıştır.

Halk ve işçi sınıfı kadınların, soylu ve zengin kadınlardan kalan korse ve elbiseleri giyebilmek ve dekolteleri bölgeleri örtmek için kullandıkları "fichu"lar, az kir gösterdikleri için genellikle daha koyu renk ve süslemesi daha azdır. Yani kadınların kullandıkları fichuların renkleri, süslemeleri ve kumaşlarına göre de sınıf ayrımı anlaşılabilir.

Fichular İngiltere'de kullanılmaya başlanmış fakat sonra Fransa, Amerika, Belçika ve Avrupa'nın birçok yerine yayılmıştır. Genellikle, pamuk, keten, ipek veya dantel kumaştan yapıldıkları gözlemlenmiştir. Beyaz, krem ve bej en çok tercih edilen renklerdir. Hazır olarak satın alınanlar olduğu gibi, özellikle soylu kadınlar kendileri süslemeler yaparak (işleme, beyaz iş, dantel gibi) ya da yaptırarak kullanmışlardır. Süslemelerde danteller, beyaz iş ve fırırların yoğun olarak tercih edildiği gözlemlenmiştir. Fichular, kare formunda kumaşlar üçgen haline getirilerek kullanılmış ya da üçgen olarak kesilmiş ve kullanılmıştır. Kullanım şekli olarak çok

farklı çeşitler gözlemlenmiştir. Omuzlardan dolanarak önde göğüs üzerinde gevşek bir düğümle bağlanan, önden çapraz yapılarak arkada bel hizasında bağlanan, göğüs üzerinde ya da göğüs hizasında iğne, broş, fiyonk veya çiçekle tutturularak sabitlenen ve omuzların üzerine giyilerek uçlarının korse içine sıkıştırılarak sabitlendiği çeşitli fichu kullanım şekilleri bulunmaktadır.

Fichu kullanan kadınların dekoltelelerini örtmek kapatmak istemelerinin yanında, insanlar tarafından iffetli, ahlaklı ve mütevazi olduklarının anlaşılmasını istemeleri, özellikle Fransız İhtilali sırasında ortaya çıkan düşüncelerinde etkisiyle fichuyu ahlak sembolü haline getirdiği görülmüştür.

Fichu kullanımının zirvede olduğu 18. yüzyıl ve 19. yüzyıldan sonra, korse kullanmayı gerektirecek tasarımların değişmesi, tasarımcıların korsersiz daha rahat ve düz hatlı giysileri pazarlaması ile korse kullanımı ve buna bağlı olarak fichu kullanımı giderek azalmıştır. Fakat 1900'lerden sonra tasarımcılar, bu dönemlerin giysi özelliklerinden etkilenecek tasarımlar yapmış ve değişik yorumlarla fichuları tasarımlarına dahil etmiştir.

Yapılan bu çalışma ile, çok farklı boyut, kumaş, kullanım şekli, süsleme detayı ve renkleri bulunan fichular incelenmiştir. Fichuların, kostüm tarihinde kısa bir süre kullanım yeri bulmuş olmasına rağmen işlevsel ve anlamsal olarak büyük etki yarattığı düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- ....., (2020). <https://witness2fashion.wordpress.com/tag/fichu-1790s-1920s/>
- Barbarosoğlu, Karabıyık Fatma (2004). *Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Chrisp, Peter (2005). *A History of Fashion and Costume The Victorian Age*, Bailey Publishing Associates Ltd, New York.
- Crane, Diana (2000). *Moda ve Gündemleri*, Çev. Özge Çelik. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Davis, Fred (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, Çev. Özden Arıkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hill, Daniel Delis. *History of World Costume and Fashion*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Köhler, Carl (1930). *A History Of Costume*, Howard Watt. New York.
- Partington, Rebecca (2021). What is Fiscu?, <https://www.infobloom.com/what-is-a-fichu.htm>
- Hutchins, Jeane (2019). <https://pieceworkmagazine.com/what-is-a-fichu/>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fichu>
- Oakes, Leimomi (2013). Terminology: Buffons, Fichu, Neckerchief, Handkerchief. <https://thedreamstress.com/2013/05/terminology-buffons-fichu-neckerchief-handkerchief/>

Tsiomis, Marie Leca (2003). L'article FICHU et ses usages, *Varia*, No: 35, s.94-103.

Yalom, Marilyn (2002). *Memenin Tarihi*, Çev. Ayşe Gün, Çitlembik Yayınları, İstanbul.

Prentice Hall, 2011. <http://www.worldcat.org/oclc/731445106>.

### Görsel Kaynaklar

**http1:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439405?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=fichu&offset=120&rpp=20&pos=140>

**http2:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436686?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=fichu&offset=140&rpp=20&pos=157>

**http3:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fichu#/media/File:Encarnaci%C3%B3n\\_Fern%C3%A1ndez\\_Salas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fichu#/media/File:Encarnaci%C3%B3n_Fern%C3%A1ndez_Salas.jpg)

**http4:** <http://www.catiamancinocostumedesigner.it/fichu/>

**http5:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna\\_Margaretha\\_Wagenhuber\\_1748.jpg#filehistory](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Margaretha_Wagenhuber_1748.jpg#filehistory)

**http6:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbigailFowle\\_ca1750s\\_byJosephBadger\\_MFABoston.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbigailFowle_ca1750s_byJosephBadger_MFABoston.jpeg)

**http7:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O224380/fichu-unknown/>

**http8:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81105?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+16001800&ft=fichu&offset=20&rpp=20&pos=25>

**http9:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elena\\_Pavlovna\\_of\\_Russia\\_by\\_V.Borovikovskiy\\_\(1796,\\_Gatchina\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elena_Pavlovna_of_Russia_by_V.Borovikovskiy_(1796,_Gatchina).jpg)

**http10:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81182?searchField=All&sortBy=Title&deptids=8&ft=fichu&offset=0&rpp=20&pos=1>

**http11:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/169817?searchField=All&sortBy=Title&deptids=8&ft=fichu&offset=0&rpp=20&pos=9>

**http12:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438590?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=fichu&offset=120&rpp=20&pos=139>

**http13:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108153>

**http14:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80430?searchField=All&sortBy=Title&deptids=8&ft=fichu&offset=0&rpp=20&pos=5>

**http15:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/168595?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=fichu&offset=40&rpp=20&pos=53>

**http16:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158811?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=fichu&offset=60&rpp=20&pos=65>

**http17:** <https://realhistoricalpatterns.tumblr.com/post/89902165143/fichu-of-lace-for-young-lady-petersons-magazine>

**http18:** <https://witness2fashion.wordpress.com/tag/fichu-1790s-1920s/>

**http19:** <https://tr.pinterest.com/pin/516647388473723602/>

**http20:** <https://lonewolfmag.com/elsa-schiaparelli-surrealist-fashion-designer/>

**http21:** <https://amandawynn.com/2016/04/10/rabbit-hole-of-the-day-wtf-is-a-fichu/christiandior/>

**http22:** <https://tr.pinterest.com/pin/272538214935457642/>

**http23:** <https://tr.pinterest.com/pin/399483429441659215/>

**http24:** <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#1>



## MAKEDONYA VE KOSOVA'DAKİ OSMANLI DÖNEMİ ERKEK MEZAR TAŞLARINDA TESBİT EDİLEN BAŞLIKLARIN TÜRK GİYİM TARİHİ AÇISINDAN İNCELENMESİ<sup>1</sup>

Arş. Gör. Dr. Mücellâ ÖZKAN

Selçuk Üniversitesi

0000-0002-4824-4325

### ÖZET

Türk sanatında mezar taşları; biçim, süsleme ve kitabe bilgisi ile ait oldukları toplumun sanatını, kültürünü ve sosyal yapısını günümüze aktaran önemli kültür öğeleridir.

Türk giyim tarihi açısından Osmanlı döneminde mezar taşlarındaki erkek başlıkları sosyal ve askeri sınıfları göstermesi ile önemli veriler sunan temel kaynaklar içinde yer alır. Bu nedenle Türk giyim kuşamında özellikle erkek başlıklarının araştırılmasında mezar taşları önemli bir yer tutmaktadır.

Makedonya ve Kosova'daki mezar taşlarında erkek başlıkları biçimlerine göre gruplandırılmıştır.

Makedonya'da 155 adet kavuk, 178 adet fes, 48 adet külah, 98 adet tarikat tacı ve 38 adet başlıksız tip erkek başlığı incelenmiştir. Kosova'da ise 110 adet kavuk, 103 adet fes, 25 adet külah, 9 adet Tarikat tacı ve 4 adet başlıksız tip, toplamda 252 adet erkek başlığı incelenmiştir. Toplamda 517 adet erkek başlığının varlığı saptanmıştır. Sayısal veriler Makedonya'da daha fazla erkek başlığı olduğunu ortaya koymuştur. Makedonya'da ve Kosova'da incelenen mezar taşları tarihleri açısından değerlendirildiğinde, tarihlerin 1 tanesinde rumi diğerlerinde hicri olarak verildiği anlaşılmıştır. Bildiride bu başlıklar öncelikle, kullanım kronolojisi içinde biçimsel özellikleri ile tanıtilip kendi içinde sınıflandırılacaktır. Daha sonra ise, yapmış olduğumuz sınıflama Anadolu örneklerini ele alan çalışmalardaki sınıflamalarla karşılaştırılarak farklılıklar ortaya konularak değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Makedonya, Kosova, mezar taşları, fes tipli başlık.

### ABSTRACT

In Turkish art; It is an important cultural element that conveys the art, culture and social structure of the society they belong to with its knowledge of form, decoration and inscription.

In terms of the history of Turkish clothing, men's headdresses on tombstones in the Ottoman period are among the basic sources that present important data with showing the social and military class. For this reason, gravestones have an important place in Turkish clothing, especially in researching men's headdresses.

Men's headdresses on tombstones in Macedonia and Kosovo are grouped according to their forms.

In Macedonia, 155 turbans, 178 fez, 48 cones, 98 sect crowns and 38 headless headdresses were examined. In Kosovo, 110 turbans, 103 fez, 25 cones, 9 sect crowns and 4

<sup>1</sup> Bu çalışma "Makedonya Ve Kosova'daki Osmanlı Dönemi Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

headless headdresses, in total 252 headgear were examined. In total, the presence of 517 men's headgear was detected. Numerical data revealed that there are more men's titles in Macedonia. When the gravestones examined in Macedonia and Kosovo were evaluated in terms of their dates, it was understood that in one of the dates, rumi was given as hijri in others. In the paper, these titles will first be introduced with their formal features within the usage chronology and will be classified within themselves. Then, the classification we have made will be compared with the classifications in the studies dealing with Anatolian examples, and will be evaluated by revealing the differences.

**Keywords:** Macedonia, Kosovo, tombstones, fez-type cap.

## 1. GİRİŞ

Osmanlı Devleti, Balkan coğrafyasında 1389'dan 1913'e kadar süren uzun hâkimiyet Dönemi'nde önemli kültür mirasları bulunmaktadır. Makedonya ve Kosova'da yaşanan savaş, istila ve doğal afetler gibi felaketlerin sonucunda pek çok eser günümüze orijinal halleriyle ulaşamamışlardır. Yaşanan bu felaketlerden özellikle mezar taşları en çok etkilenen grubu oluşturmaktadır. Çoğunluğunun ait olduğu yerden taşınıp gelişigüzel yığıldığı, yer döşemesi ve temel taşı gibi farklı işlevlerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Fakat diğer Balkan ülkeleriyle mukayese edildiğinde Müslüman nüfusun yoğun bulunduğu bir bölge olması nedeniyle, Makedonya ve Kosova'da daha fazla Osmanlı eserlerinin günümüze ulaşabilmiş ve korunabilmiş olduğu da gözlemlenmiştir.

Çalışmanın amacı; Makedonya ve Kosova'da Osmanlı Dönemine ait erkek mezar taşlarındaki başlıkların kullanım kronolojisi içinde biçimsel özellikleriyle tanıtp sınıflandırarak günlük hayatta kullanılan başlıkların taş a aktarılış biçimini Türk giyim tarihi açısından incelemektir. Osmanlı Dönemi giyim kuşamında kadın ve erkek başlıkları; kullanan kişinin mesleğini, statüsünü, maddi durumu ve medeni hali gibi önemli bilgileri sunmaktadır. Aynı dönemde mezar taşlarından yer alan kitabe metni ile bu bilgilere ilaveten devletin kadrolarını ve yapısını, toplumun sosyal tabakaları ve ölüm nedenini de öğrenebilmekteyiz. Mezar taşları hem kitabeleri, hem de biçimsel ve süsleme özellikleri ile önemli bilgileri günümüze taşıyan önemli kültür varlıkları içinde yer almakla birlikte, giyime ait bir tekstil ürünü olan başlıkları da günümüze aktaran ve bu konuda güvenilir bilgiler sunan en önemli kaynak olduğu bilinmektedir.

## 2. YÖNTEM

Çalışmada alan araştırması metodu kullanılmıştır. Türk Dünyası ülkelerinden Makedonya ve Kosova bölgelerindeki mezarlıklar, cami hazireleri, türbeler ve tekke bahçelerinin yanı sıra, ulaşabildiğim farklı alanlardaki erkek mezar taşları da incelenmiştir. Tesbit edilen başlıklı mezar taşları farklı açılardan genel ve detay olarak fotoğraflanmıştır. Bunlar içinden bir başlığa sahip olanların tamamının ölçüleri alınmıştır. Ölçü alınırken eğer bir lahit var ise lahitin bütün uzunluk ve yükseklik ölçüleri, baş şahidesinin eni boyu(yüksekliği)kalınlığı varsa ayak şahidesininde aynı şekilde ölçüleri alınmıştır. Başlıkların ise; boyun yüksekliği, omuz ölçüsü, başlık yüksekliği, başlığın çevresi, tablanın çap ölçüleri gibi çizim yapmakta ve ölçeklendirmede kullanılacak bütün detay ölçüleri alınmıştır. Bu nedenle çizimlerde ölçeklendirme kullanılabilmiştir. Araştırmama ölçüsü alınan başlıkların



hepsi dahil edilmemiştir. Alan araştırmasında Makedonya’da araştırma yapılan yerler: **Üsküp-** Dağıstanlı Ali Paşa Camii Haziresi, İsa Bey Camii Haziresi, İshak Paşa Camii Haziresi, Murat Paşa Camii Haziresi, Rufai Tekkesi Bahçesi, Mustafa Paşa Camii Haziresi, Yahya Paşa Camii Haziresi. **Debre-** Hünkar Camii Haziresi. **Gostivar-** Saat Kule Camii Haziresi. **Ohri-** Ali Paşa Camii Haziresi, Halveti Tekkesi Bahçesi. **Resne** Hacı Murat Camii, Hacı Ramazan Bey Camii. **Kalkandelen-** Harabati Tekkesi, Gam Gam Camii Haziresi, Kalkandelen Eski Camii Haziresi, Kalkandelen Müslüman Mezarlığı, Paşa Camii Haziresi, Saat Kule Camii Haziresi. **Karşiyaka Bölgesi-** Kruşeva, Vırtekitsa, Koliçan, Vrampişt Mezarlık, Kanatlar Köyü. **Struga-** Struga Mezarlık. **Manastır** İshakiye Camii. **Köprülü-** Fazıl Ahmet Paşa Camii Haziresidir.

Kosova’da araştırma yapılan yerler ise: **Priştina-** Kosova Tarihi anıtları Koruma Merkezi Bahçesi, Gazi Mestan Türbesi, Murat Hüdavendigâr türbesi. **Yakova-** Hadım Ağa Camii Haziresi. **İpek-** Bayraklı Camii Haziresi, Bulazade Camii Haziresi, Defterdar Camii Haziresi, Gülfem Hatun Camii haziresi, İpek Müslüman mezarlığı. **Prizren** Emin Paşa Camii Haziresi, Gazi Mehmet Paşa Camii Haziresi, Maksut Paşa Camii Haziresi, İlyas Kuka Camii Haziresi, Prizren Müslüman Mezarlığı, Hacı Kasım Camii Haziresi, Müderris Ali Efendi Camii Haziresi, Sinani Tarikatı bahçesi, Suzi Çelebi Camii Haziresi, Halveti tekkesi bahçesi, Mamuşa Köy mezarlığı, Prizren Müzesi. **Gora Bölgesi** Brod Çarşısı Camii, Brod Mezarlığı, Kruşeva Mezarlığı, Restelica Mezarlığı, Kukulane Mezarlığı, Zlipotok Mezarlığıdır.

Makedonya’da 517 adet, Kosova’da 252 adet toplamda 769 adet erkek mezar taşı başlığı tespit edilmiştir. İncelenen erkek mezar taşı başlıkları biçimlerine göre gruplandırılmıştır. İncelenen başlık örnekleri genel görünümü, süsleme detayı ve başlığı vurgulayan fotoğraflar, teknik çizim ile mezar taşı kitabesinden edinilen bilgilere göre kime ait olduğu, bulunduğu yer ve inceleme tarihi ve başlık ile ilgili detay bilgilere yer verilerek tanımlaması yapılmıştır. Fakat bu çalışmada kısıtlı sayıda örneğe yer verilebilmiştir.

### 3. ERKEK BAŞLIKLARI

#### 3.1. Türk Giyim Tarihinde Erkek Başlığının Gelişim Süreci

Erkek giyiminin bilinen en eski tarihli başlığı “altın elbiseli adam” kıyafetinde bulunan ok ve tuğlarla süslü olan başlıktır. Çin kaynaklarından edinilen bilgiye göre Kırgız hükümdarlarının samurdan yapılmış ucu sivri ve kıvrık külâh giydikleri aktarılmıştır. Orhon heykellerinde görülen sivri külâhlı başlıkların Noin Ula kurganlarında ve Tuva heykellerinde de benzerleri tespit edilmiştir (Tavkul, 1993). İslâmiyet’ten önce Cahiliye Dönemi’nde Bedevî Araplar güneşten korunmak için Kufe kentinden adını alan çoğunlukla kare şeklinde olan bir bez parçasını başlarına koyup düşmemesi için etrafından da “el ukal” adı verilen bir iple bağlamışlardır. Suriye Araplarının ise börke benzeyen keçeden üretilen arakçin giyindikleri de bilinmektedir (Tez, 2009). Orta Asya’dan beri kullanılan börkün bilinen en eski örneği ise Bilge Kağan’ın kartal armalı börküdür. Kaşgarlı Mahmut Divan-ı Lügat-it Türk’te “börk” ün kesim ve dikim aşamaları detaylı olarak aktarmıştır. Yazılanlara göre kalıp; kâğıt veya çamurdan yapılmıştır. Kalıba uygun olarak kesilen keçe veya ipek örtüler yardımlaşılarak birleştirilmiştir. Börk dikme işinin bir ihtisas olduğundan da bahsedilmiştir (Salman, 2013).

Uygurların kürk ve süslü şapkaları çok kullandığı da bilinmektedir (Ögel, 1979). Anadolu Selçuklu devrinde kullanılan başlıkların en güzel örnekleri Kubadabad Sarayı’nın çinilerinde görülmektedir. Anadolu Selçuklu giyim kuşamı ile ilgili bir fikir oluşması için

Mevlânâ Celâleddin Rumî'nin başlığının tasviri önemli bir kaynaktır. “Bal renginde keçe bir külâh ve duman renginde bir destarı vardır. Destarın taylesanı omuzuna düşmektedir” (Önder, 1974).

Selçuklu Döneminde sultanların başlıkları; Keykubadi Tac adını verdikleri keçe külâhtan yapılmış üç terklidir (dilimlidir). Üzerine horasanî destar sarılarak taylesanı sol omuza bırakılmıştır. Sultanlar dışında devletin ileri gelenleri ve bilim insanları da tepesi pek sivri olmayan keçeden mamul taylesanlı destar kullanmışlardır. Destanlardan anlaşıldığı üzere 13. ve 14. yüzyıllarda börklerin rengi kırmızı olduğu ve Anadolu’da ilk beyaz börk’ün 13.yüzyılın ikinci yarısında kullanıldığı bilinmektedir (Atasoy, 1971).

Osmanlı Dönemi giyim kuşamda kullanılan erkek başlıklarının kronolijisine babakıldığı; I. Osman’dan Fatih’e kadar horasanî kavuk kullanıldığı ve ilk Osmanlı şehzadelerinin mezar taşlarında da aynı başlığın olduğu bilinmektedir (Sertoğlu, 1955). Her dönemde görülen örfi kavuğun 14. yüzyılda da kullanıldığı, 15. yüzyılda mücevveze kavuk kullanıldığı ve bu dönemde artık kavuklar daha irileştiği ve kavuk üzerine düşey eksende iri dilimli sarıklar sarılmaya başlandığı bilinmektedir. Bu kavuklara bazı kaynaklarda burma kavuk ta denildiği olmuştur. 16. yüzyılda yeniçeriler üsküf giyerken, rütbesi ve mevki olmayan kimseler ise kısa burma sarıklı kavuklar giymişlerdir. Kavuğun nüve renginin isteğe göre değiştiği de bilinmektedir. Aynı yüzyılda Selâmiyye kavuk kullanılmıştır. 17. yüzyılda horasanî- selâmiyye arası bir kavuk olan kâtibi kavuk kullanıldığı bilinmektedir. Devlet görevinde bulunanlar bu yüzyılda kafesî kavuk kullanmayı tercih etmişlerdir. 18. yüzyıla kadar enine doğru genişleyen kavukların, artık yüksekliklerinin de arttığı ve bu yüzyılda kâtiplerin kâtibi kavuk giydikleri ayrıca kallavi kavuğunda bu dönemde kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Kallavi kavuğu ilk defa III. Ahmed’in III. sadrazamı süslenmeye özen gösteren Kalaylı Koz Ahmet Paşa’nın giydiği bilinmektedir. Örfi kavuk da bu yüzyılın yaygın olarak kullanılan başlığı arasındadır (Sevin, 1990).

Osmanlı Dönemi’nde kılık kıyafet düzenlemelerinin ilk 14. yüzyılda Alaeddin Paşa tarafından yapıldığı bilinmektedir (Laqueur, 1997). Daha sonraları yapılan düzenlemeler bütün giysileri içermektedir. Fakat en önemli değişiklik, saygının, asaletin, makam ve mevkiinin simgesi olan başlıkları kapsamıştır. Osmanlı giyimi için bir devrim niteliğinde olan bu dönem II. Mahmut Dönemidir. II. Mahmut Dönemi’nde devlet memurlarına ilk kez fes giydirilmiştir. Fes 1828 yılından itibaren resmî başlık olarak kabul edilmiştir. Osmanlı padişahlarının hüküm sürdükleri süre içinde feslerin şekli de değişiklik göstermiştir.

Batya kendimizi kabul ettirmemizin bir temsili olarak görülen şapka giyimi Mustafa Kemal tarafından 25 Kasım 1925’te kanunlaştırılmıştır (Aktaş, 2006). Bu kanuna göre; “Türkiye Büyük Millet Meclisi Üyeleri ile genel, özel ve bölgesel idarelere ve bütün kuruluşlara bağlı memurlar ve müstahdemler, Türk milletinin giymiş olduğu şapkayı giymek zorundadır. Türkiye halkının da genel başlığı şapka olup, buna aykırı bir alışkanlığın sürdürülmesini hükümet yasaklar” (Goloğlu, 1972). Her devrimde olduğu gibi şapka devriminde de kabul etmeme, itiraz ve tepkiler görülmüştür. Fesin kullanılmasına tepki gösteren Osmanlı devri insanları, alışkın oldukları başlık yerine farklı bir başlığın askerlerine ve memurlarına giydirilmesi emreden II. Mahmud için “gâvur padişah! Cenab-ı Hak senin ettiğin küfrün hesabını senden soracaktır. Sen İslâmiyet’i tahrir ettin ve Peygamber’in lanetini üzerine celbettin” demişlerdi. Bu olaylardan bir yüzyıl sonra da fesler yere atılarak fesin dinen uygun olmadığını da belirtmişlerdir. 1925 yılında ise aynı fese “dini başlığımızdır” demişlerdir (Elmacı, 1997). Bu kadar çelişki ortamının

olmasının en önemli sebebi olarak Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu ekonomik nedenler olduğu bilinmektedir. Sarıktan fese geçişte sarık esnafının savunduğu düşünce, festen kalpağa veya şapkaya geçişte de fes esnafının savunduğu düşünce ile aynı olmuştur. Fes'i gâvur icadı görenler, şapka kanunu ile de fes ile olan bağlarını birden kesememişlerdir.

### 3.2. Mezar Taşlarında Erkek Başlıklarının Tarihsel Süreci

İslâmiyet'in kabulünden önce Şamanizm, Budizm gibi dinlere inanan Türklerin, bu dinlerin ölüm ile ilgili ritüellerinin mezar gelenekleri ile paralel olduğu bilinmektedir. M.Ö 3. yüzyılda yazılmış bir Çin kaynağından aktarılan bilgilere göre: "Hunlar ölülerini tabut içine koyarlardı. Bu tabut iki katlı olup, iç ve dış tabutlardı. Bu tabutları altın ve gümüş işlemeli kumaşlarla örterlerdi. Ağaç dikilmiş mezarları ve matem elbiseleri yoktu. Ölü ile beraber öldürülen yüz, hatta yüzden fazla olurdu". Göçebe Şaman Türklerde ölümden sonra ruhun kuş gibi uçup gittiğine inanılmaktadır. Eski Türklerde mumyaların "kurgan" adı verilen mezarların içine yerleştirildiği bilinmektedir. Hun asillerinde cesetlerin tahnit edilmesinin gereği, muayyen zamanlarda gömülme geleneğinden gelmektedir. Ayrıca bu âdet dolaylı olarak çok emek ve zahmet isteyen büyük kurganın bitimine bağlıdır Mumyalama işi asil kişilere uygulanmaktadır (Beygu, 1932).

İslâmiyet öncesi Türklerde ölü gömme âdetlerinin çeşitliliğini, her Türk boyunun kendi dinî inançları ve geleneklerine dayanarak oluşturduğu bilinmektedir. İslâm inancında yeri olmayan mezar taşı, Hz. Peygamber Dönemi'nde oldukça sade gösterişsiz sadece ölen kişinin yerini belli etmek amacıyla başına bir taş dikilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir. İslâmiyet'in kabulünden sonra putperestlikten yeni çıkan insanların tekrar bu çıkmaza düşmemeleri için sakınılan mezar taşı geleneğinin, ilerleyen tarihlerde önüne geçilememiştir. Tarihi mezar anıtları kümbetler, türbeler bunun göstergesi olmuştur. Göktürklerin balbalları şeklinde ortaya çıkan mezar taşları, Türklerin 11. Yüzyılda Anadolu'ya yerleşmesiyle Sivas, Tokat, Konya, Akşehir, Antalya, Malatya ve Diyarbakır gibi yerleşim merkezlerinde her yönden farklı mezar taşları olarak var olmuştur (Sevim, 2010).

Osmanlı mezar taşları hakkında bir tipoloji yapmak gerekirse 12-13. yüzyılların en güzel örneklerinin Ahlat mezar taşları olduğu söylenebilir. Ahlat mezar taşlarının genel özelliği yazısının az, prizmatik dikitlerden meydana gelmesidir (Biçici, 2006). İstanbul'un fethiyle şeklini bulan mezar taşı başlık tipolojisi, Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar sürmüştür. 15. yüzyılda Bursa ve Edirne başta olmak üzere hâkim olunan bütün coğrafyalarda Osmanlı Dönemi'nde mezar taşları yaygın olarak kullanılmıştır. Bu yüzyılda Osmanlı Dönemi mezar taşlarının karakteristik özellikleri belirginleşmiştir. İlk önceleri kare gövdeli olan baş şahideleri sonraları daha çok yazı yazabilmek için genişletilerek başlıklar kullanılmıştır. 16. yüzyıl sonlarında mezar taşlarında bitkisel süsleme motifleri, en çok ortada bir gül motifi ve etrafında rumilerden oluşan bir süsleme programı ile kullanılmıştır. İstanbul'un fethinden sonra Bursa formu olarak bilinen kaş kemerli form 18. yüzyıla kadar sürmüştür. 18. yüzyıl ve III. Ahmed Dönemi Osmanlı mezar taşlarının zirve yaptığı dönemler olmuştur. 18. yüzyıla kadar başlığı taşımak için kullanılan baş şahideleri bundan sonra artık bir estetik kaygı ile insan silüetini anımsatan form yakalanmıştır. Omuz ve boyun kullanılmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda mezar taşlarında kullanılan başlıklar ölen kişinin hayatta iken kullandığı başlık ile aynı olduğu da bilinmektedir. Bu durum ölen kişinin mesleği hakkında bilgi edinilmesini de kolaylaştırmıştır (Sevim, 2010).

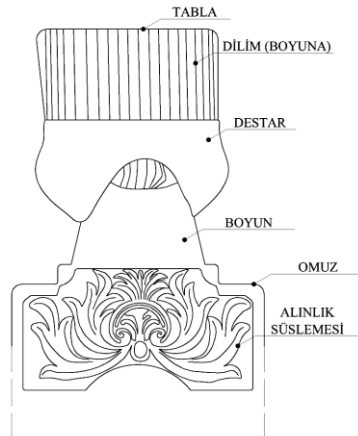
Osmanlı mezar taşlarının en belirgin özellikleri, taşın bakıldığı zaman ölen kişi hakkında bilgi veren işaretler, yazılar, semboller barındırmasıdır. Kırık bir gül ya da gonca genç iken ölen birisini, çapa sembolü ölen kişinin denizci olduğunu anlatmaktadır (Sevim, 2010). Batı akımlarının etkisi ve batılı motiflerin kullanılıyor olması, 18-19.yüzyıl mezar taşlarının farklı nitelikte ve çok çeşitli bir süsleme kompozisyonlarının olmasını sağlamıştır (Tunçel,1996). 20. yüzyıla kadar artık mezar taşlarının formu tamamıyla insan silüetinde adeta bir heykel formunu almıştır. Kitabe içerikleri, ilk yıllardaki gibi dini içeriklerden soyutlanarak daha sanatsal olmuştur. Gündelik hayatta olan her şeyi yansıtan mezar taşlarında “kavuk” un kaldırılıp yerine “fes” in kullanıldığını da gözlemlenmiştir. Fesin kabulü ile de artık mezar taşları başlıklarında kavuk tiplerinin görülmesi de seyrekleşmiştir. Fakat bu geçiş Şapka kanununda da olduğu gibi birden olmamış ilerleyen süreç içinde mezar taşlarında başlıklar görülmemesiyle başlamıştır.

#### 4. BULGULAR

##### 4.1. KAVUK

Nüve üzerine pamuklu kumaştan yapılan, boyuna düz dilimli, çapraz kafesli, baklava dilimli ya da yıldız dikişleri ve kavuğun baş çevresi üzerine ya da tamamına sarılan destar ve bu destarda kullanılan kumaşın sarılış şekli de kavuğun adlandırılmasına çok etkilidir. Kavukların üzerindeki destarlar daha önceleri gelişigüzel sarılırken, I. Ahmet devrinden itibaren bir düzende olması istenmiştir. Kavukların destarları, her gün yeniden sarılmayıp, kirlendikleri zaman sökülüp yıkanmaktadırlar. Dışarıdan gelindiğinde ise kavuklar, özel olarak imal edilmiş ve el sanatlarımız içinde önemli yeri olan bilhassa Edirne'de yapılan kavukluğa konularak, yine el işi desenleriyle oluşturulan kavuk örtüleri ile örtülerek tozdan muhafaza edilmekteydiler (Pakalın, 1993b).

Çalışmada kavuklarda en çok kullanılan destar çeşidinin dolama, örfi ve cüneydî destar olduğu görülmüştür. Osmanlı Dönemi'nde halktan daha çok padişahların, devlet görevinde çalışanların kullandığı, buldukları makam ve mevkie göre çeşitlilik gösteren başlık tiplerinden olan kavuğun tanımlanmasında bazı teknik terimler kullanılmıştır. Bu terimler mezar taşı örneklerinin tanımlanmasında da kullanılmıştır.



Çizim 1. Erkek Mezar Taşında Kavuk Başlığının Terminolojisi

## Örnek 1.



Görsel 1. Defterdar Hacı Mehmet Efendi mezar taşı başlığı ve çizimi

**Eser Adı :** Defterdar Hacı Mehmet Efendi mezar taşı başlığı.  
**Bulunduğu Yer:** Defterdar Hacı Mehmet Efendi Camii haziresi, İpek/Kosova  
**Vefat Tarihi :** H. Cemâziye'l-evvel 1033/M.Şubat 1624  
**Genel:**

Musa Bey'in oğlu Hacı Mehmet Efendi'nin mezarı İpek'te Defterdar Hacı Mehmet Efendi Camii haziresindedir. Mezar taşının kitabesinden Hacı Mehmet Efendi'nin defterdar olduğu, H. Cemâziye'l-evvel 1033/M.Şubat 1624 tarihinde vefat ettiği anlaşılmaktadır. Mermer malzemeli mezarın sadece baş şahidesi mevcuttur. Kare kesitli olan baş şahidesi, başlık, boyun, gövde ve kaide bölümlerinden oluşmaktadır. Kaide toprağa gömülü durumda incelenmiştir.

Baş şahidesinin dört yüzü kitabelik olarak kullanılmıştır. Kabartma tekniğindeki kitabe metni silmelerle ayrılarak her bir yüzde ikişer satır şeklindedir. Gövde yüzeylerinde herhangi bir süsleme unsuruna görülmemiştir. Kare kesitli gövdenin köşeleri pahlanarak silindirik bir boyun ve başlık ile baş şahidesinin formu verilmiştir. Dış formu ise düz bordürle çevrelenmiştir.

**Başlık:**

Köşeleri pahlanan kare kesitli şahidenin silindir olarak yükselen boyunu üzerinde mücevveze kavuk yer almaktadır. Gövdeden boyuna geçişte prizmatik üçgenler kullanılmıştır. Kavukta görülen 11cm'lik tepelik eşit aralıklarda olmayıp 11 terklidir. Genişlikleri eşit olmayan destarın, başlığın üzerine iki aşamada sarıldığı başlığa kazınmıştır. Dikey sarılan ilk sırayı çapraz kesen bir sıra destarla mücevveze kavuk tamamlanmıştır. Tepeliğin hemen altında başlangıç ve bitiş düğümleri görülmektedir. Kavuğun nüvesi 11 dilimlidir.

Mücevveze başlık giyim-kuşamda kullanılırken, destarının sarılmadan önce uzun şeritler halinde kesilip silindir şeklinde birleştirildikten sonra içinin pamuk ile doldurulduğu bilinmektedir. Tekstil örneklerinde yapılan bu işlem, mezar taşı başlığı üzerinde kazınarak gösterilirken, destarın içinin pamuk ile doldurulduğu izlenimi verilmeye çalışılmıştır.

**Kitabenin okunuşu:**

El- merhum defterdar El- hac Mehmed Efendi  
 İbn Musâ beg vâki' fi şehri Cemâziyelevvel  
 Sene 1033

Mezarın kitabesi yayımlanmıştır (Bkz., İbrahimgil, Konuk, 2006, 307; Vırmiça, 2012c, 368).



## 4.2. FES

Osmanlı Devleti padişahlarının kendilerine özel yeme-içme kültürleri, dekorasyon fikirleri ve giyim-kuşam anlayışları olduğu bilinmektedir. Osmanlı'da Devlet kültürünün oluşmasına ve çeşitlenmesine yön veren bu anlayış Avrupa'da bile bulunmamaktaydı. Osmanlı Devleti'nde bir padişaktan sonra tahta geçen diğer padişah kendinden önceki padişahın kabul gördüğü (yeme-içme, dekorasyon, giyim-kuşam kültürü gibi) anlayışı benimsememekteydi. Osmanlı Devleti paşaları da padişahlarını taklit edercesine, komutanları oldukları ordu mensuplarını kendi tarzlarında giysi giymeleri konusunda yönlendirdikleri bilinmektedir (Gürsoy, 2004). Osmanlı Devletinde II. Mahmut ile birlikte başlayan fes giyimi 1934'te çıkarılan kanun ile de din görevlilerinin ibadet yerleri dışında dini kıyafetlerle gezmeleri yasaklanmıştır. Bu sayede giyim-kuşam ile ilgili kişiler arasındaki karışıklıklar bir düzene konulduğu düşünülmektedir (Berk, 2006).

Kronolojik olarak fes çeşitleri:

II. Mahmut Dönemi: Mahmudiye kalıplı fes (1808-1839)

Abdülmeceid Dönemi: Mecidiye kalıplı fes (1839-1861)

Abdülaziz Dönemi: Aziziye kalıplı fes (1861-1876)

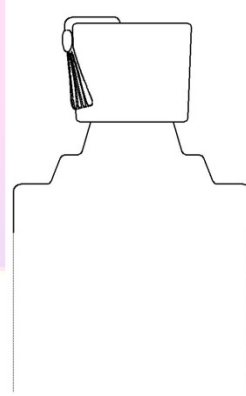
II. Abdülhamit Dönemi: Hamidiye kalıplı fes (1876-1909)

Sarıklı Fes

### (1808-1839) II. Mahmut Dönemi Fesleri, Mahmudiye Kalıplı Fes



Görsel 2. II. Mahmut (Çağman-Tanıncı, 1984)



Görsel 3. Mahmudiye Kalıplı Fes Başlıklı Mezar Taşı

Baş çevresi çapı dar, tepe çevresi çapı geniş, tablanın üzeri ipek mavi püsküllü, arkaya gelen püskülün üzerine süs takılan fes tipine Mahmudî kalıplı fes adı verilmiştir.

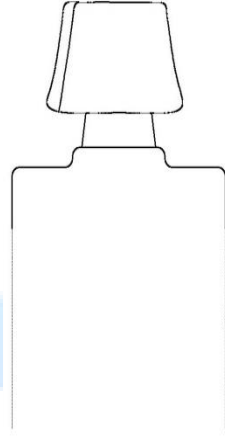
II. Mahmut Dönemi tekstil örneği feslerinde kullanılan püsküller, tabla üzerinde dağınık halde ve ön tarafta kısa kâkül görünümünde, arka tarafta ise uzun bırakılmıştır.



(1839-1861) Abdülmecid Dönemi Fesleri, Mecidiye Kalıplı Fes



Görsel 4. Abdülmecid (Çağman-Tanırdı, 1984).



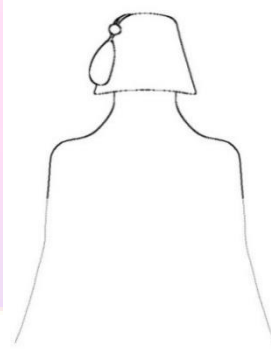
Görsel 5. Mecidiye Kalıplı Fes Başlıklı Mezar Taşı.

II. Mahmut Dönemi feslerinin tersine baş çevresinin çapı geniş, tepe çevresinin çapı ise dar olan fes çeşididir. Kalın mavi ipek püskülü fesin arkasından enseye doğru sarkıtılarak kullanılmıştır. Püskülün boyu fesin boyunu geçmektedir (Koçu, 1967).

(1861-1876) Abdülaziz Dönemi Fesleri, Aziziye Kalıplı Fes



Görsel 6. Abdülaziz (Çağman-Tanırdı, 1984)



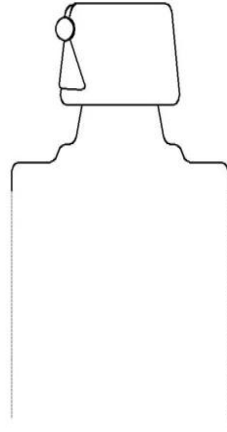
Görsel 7. Aziziye Kalıplı Fes Başlıklı Mezar Taşı

Sultan Abdülaziz devrinde feslerin boyu kısaltılarak tabla kısmı da daraltılmış ve bu tür feslere Aziziye fes adı verilmiştir. Sultan Abdülaziz'in giydiği fes'in, tepesi dar baş çevresi geniş ve yayvan, boyu kısa, püskülü de fesin boyundan uzun görünmektedir. Abdülmecid Dönemi feslerinden farkı; boyunun daha kısa olması ve baş çevresinin geniş olmasıdır. Bu dönemde ferahilerden vazgeçilmiştir (Mahmut Şevket Paşa, 1983).

(1876-1909) Abdülhamit Dönemi Fesleri, Hamidiye Kalıplı Fes



Görsel 8. Abdülhamit (Çağman-Tanımdı, 1984, 43)



Görsel 9. Hamidiye Kalıplı Fes Başlıklı Mezar Taşı

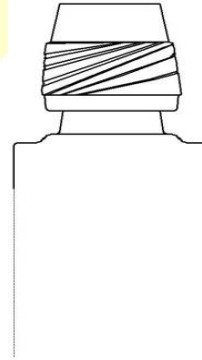


İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın verdiği bilgiye göre; II. Abdülhamid'in giydiği fesin, baş çevresi ve tepe genişliği eşittir (Uzunçarşılı, 1954). Diğer kaynaklar incelendiğinde Sultan Abdülhamid devrinde, Sultan Abdülaziz'in giydiği fes daha dikleştirilmiştir. Hamidiye kalıplı fes için, Mecidiye kalıplı fes'in uzun hali şeklinde tanımlanabilir. Bu dönemde feslerde siyah püskül kullanılmıştır (Mahmut Şevket Paşa, 1983).

Sarıklı Fes

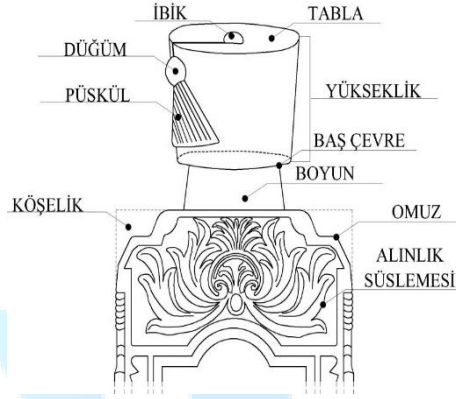


Görsel 10. Sarıklı fes başlıklı mezar taşı



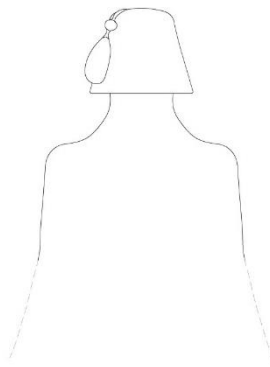
Araştırmacılar sarıklı başlıkların kökenini Orta Asya'ya kadar dayandırmaktadırlar. Her dönemde başlıkların çevresine destar olarak adlandırılan dokuma ya da deri parçasının sarılmış olduğu bilinir. Sarığı oluşturan destarın yedi arşın uzunluğunda olduğu bilinmektedir. Bu kadar uzun bir dokumanın baş üzerinde taşınması, başlığı kullanan kişinin adeta kefenini baş üzerinde taşıdığı ve her an ölüme hazır olduğunun ifadesi olduğu düşünülür.

Sarık bir başlık çeşidi değil, başlığı biçimlendiren bir yardımcı unsurdur. Üzerinde yer aldığı başlığın formu ve sarılış biçimine göre de pek çok çeşidi mevcuttur.



Çizim 2. Erkek Mezar Taşında Fes Başlığının Terminolojisi

### Örnek 2.



Görsel 11. Miralay Mustafa Hayri Bey'in mezar taşı baş-ayak şahidesi, başlığın çizimi.

- Eser Adı** : Miralay Mustafa Hayri Bey'in mezar taşı başlığı.  
**Bulunduğu Yer** : Bayraklı Cami haziresi, İpek/Kosova.  
**Vefat Tarihi** : H.1285/M.1868-69.  
**Başlığın Kullanım Tarihi:** 1861-1876  
**Genel:**

Miralay Mustafa Hayri Bey'in mezar taşı İpek'te Fatih Sultan Mehmet Han Cami haziresinde yer almaktadır. Mezar taşının kitabesinden, Mustafa Hayri Bey'in Osmanlı Devleti hassa ordusunda miralay görevinde bulunduğu ve H.1285/M.1868-69 tarihinde vefat ettiği belirlenmiştir.

Mermer malzemeli lahit şeklindeki mezar, baş ve ayak şahidesinden oluşmuştur. Genel itibariyle iyi korunmuş olan lahitin kapağının incelediğim tarihte çatlak olduğu görülmüştür. Lahit 'in yan aynalıkları panolara ayrılarak süslenmiştir. Panolar birbirinden plasterlerle ayrılmıştır. Yan aynalıklarda üçer pano, baş ve ayak şahidelerinin aynalıklarında ise birer pano yer almıştır. Panoları ayıran plasterler üstte iki yanda volütlerle biten ön kısmı stilize akant yaprağıyla süslenmiş bir başlıkla sonlandırılmıştır. Dış formu ise düz bordürle sınırlandırılmıştır. Yan aynalıkların orta panolarında birer Osmanlı Devleti armasına, diğer panolarında ise, natüralist üslupta çiçek tasvirleri bulunan vazolara yer verilmiştir. Bu vazoların etrafı "C" kıvrımı yapan stilize akant yaprakları ile hareketlendirilmiştir.

Armutvari forma sahip baş şahidesi başlık, boyun, gövde ve kaide bölümlerinden oluşmaktadır. Baş şahidesine iki yanda "C" kıvrımlı stilize birer yaprağı bulunan kaide üzerine

oturtulmuş izlenimi verilmiştir. Gövde, stilize akant yapraklarıyla kuşatılmıştır. Orta kısmında içe doğru girinti yapan akant yaprakları alt kısımda volütlerle sonlandırılarak birbirlerine palmet benzeri bir yaprakla bağlanmıştır. Bu bölümün iç kısmında ilk satırı elips bir madalyon içinde, altı satırdan oluşan kitabe bulunmaktadır. Kitabenin üzerinde bir hilâl motifine yer verilmiştir. Baş şahidesi, daralan omuzdan yukarı doğru uzanan boyun ve başlık ile tamamlanmıştır.

Ayak şahidesinin dış formu da baş şahidesine benzer bir tasarımda yapılmıştır. Bu şahide de kitabeliğin yerini vazolu çiçek kompozisyonu, başlığinkini ise çiçek kompozisyonlu bir tepelik almıştır. Sepet içinden taşan akant yaprakların içinden yükselen çiçekler tepeliğin formunu belirlemiştir.

#### **Başlık:**

Baş şahidesinde daralan omuzdan yukarı doğru yükselen boyun üzerinde Aziziye kalıplı fes biçimli bir başlık yer almıştır. Fes tablasının merkezindeki ibikten çıkarak, sol yana doğru sarkıtılan düğümlü bir püskülü mevcuttur. Tek düğümlü toplanan püskülde yivlere yer verilmemiştir. Sarkıtılan püskülün uzunluğu fesin boyunu geçmemiştir.

#### **Kitabenin okunuşu:**

Hüve'l bâkî

Hâssa-yı ordû-yı hümâyûni

Mirâlay hamiyet-mend şehîr merhûm

Ve mağfûrla el-hâc Mustafâ

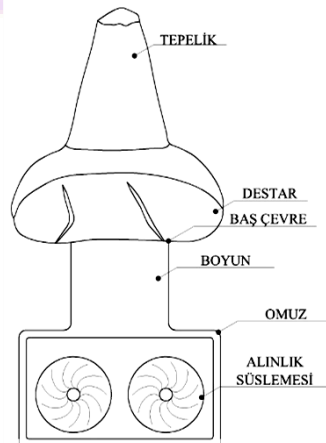
Hayri Begin rûhuna el-Fâtiha

Sene: 1285

Mezarın kitabesi yayımlanmıştır (Bkz., İbrahimgil, Konuk, 2006, 346; Vırnıç, 2010, 542).

### **4.3. Külâh**

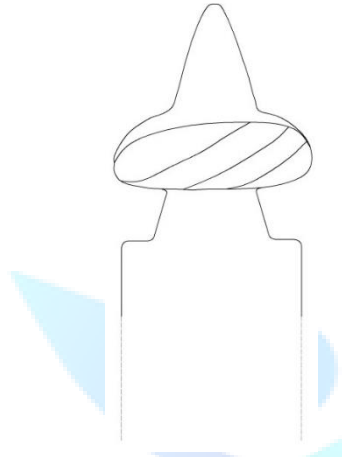
Daha çok dervişlerin kullandığı konik şekilde yükselen tepelik kısmı üçgen prizma şeklinde biten, baş çevresinin etrafına destar sarılarak kullanıldığı gibi destarsız olarak ta kullanılan başlığa külâh denilmektedir. Şapka kanuna kadar kullanılmış olan külâhı, kavuktan ayıran en önemli özellik dikişsiz tek parça keçeden yapılmış olmasıdır.



**Çizim 3.** Mezar Taşında Külâh Erkek Başlığının Terminolojisi



## Örnek 3.



Görsel 12. Molla İbrahim'in mezar taşı başlığı, çizimi, süsleme detayı

**Eser Adı** : Molla İbrahim'in mezar taşı başlığı.  
**Bulunduğu Yer** : Saat Kule Camii, Gostivar/Makedonya.  
**Vefat Tarihi** : H. 1254/M.1838-39.

**Genel:**

Molla İbrahim'in mezar taşı Gostivar'da Saat Kule Camii haziresinde yer almaktadır. Mezar taşının kitabesinden, Molla İbrahim'in H. 1254/M.1838-39 tarihinde vefat ettiği anlaşılmıştır.

Mermer malzemeli mezarın sadece baş şahidesi mevcuttur. Yukarıya doğru hafif genişleyen dikdörtgen bir forma sahip baş şahidesi; başlık, boyun, gövde ve kaide bölümlerinden oluşmaktadır. Kaide toprağa gömülü durumdadır.

Baş şahidesinin alınlığında, merkezde bir toplanma sonrasında sağa ve sola açılan stilize iri "S" ve "C" kıvrımlardan oluşan bir süsleme programı vardır. Alınlık, süslemesinin bitiş şekline göre çerçeve içine alınmıştır. Kitabelik düz bir silmenin ortasında yuvarlak kemerli bir niş ile bu bölümden ayrılmıştır. Kabartma tekniğindeki kitabe altı satırdan oluşmuştur. Son üç satırı toprağa gömülü durumdadır. Baş şahidesi omuzlu bir geçiş, boyun ve başlık ile sonlandırılmıştır. Dış formu ise düz bordürle sınırlandırılmıştır.

**Başlık:**

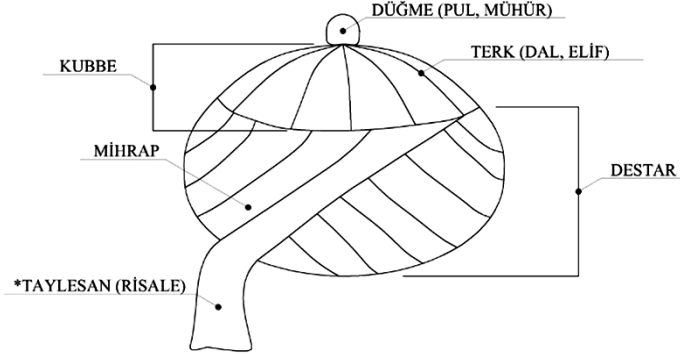
Baş şahidesinde omuzdan yükselen boyun üzerinde destarlı sivri külâh yer almıştır. Külâhın tepeliği üçgen prizması şeklinde olup 19cm yüksekliktedir. Külâhın nüve kısmında, ön tarafta görülen sağa yukarı doğru verev dört tane çizgi, destarın burularak sarılmış olduğu izlenimini vermiştir. Destarlı sivri külâhın üçgen prizması şeklindeki tepeliğinde kırılmanın olduğu gözlemlenmiştir.

**Kitabenin Okunuşu:**

Hüve'l bâki  
 Merhûm ve mağfûr  
 Molla? İbrahim bin  
 ...rûhu-içün  
 El-Fâtiha  
 Sene 1254

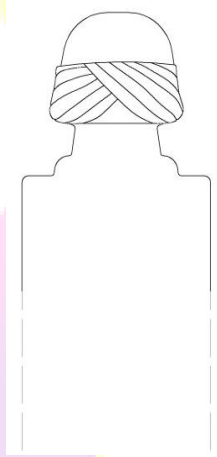
#### 4.4. Tarikat Tacı

Keçe kumaştan yapılan tarikat taclarının nüvesi (sikke yada arakiye olabilir), en çok kahverengi, yeşil, beyaz ya da siyah renkte olmaktadır. Destar kumaşı olarak da tülbent tercih edilmektedir. Taclar, her tarikatın kendi silsilesi içinde farklılık gösterir. Terk sayılarına göre tacların isimleri değişmektedir.



Çizim 4. Mezar Taşında Tarikat Tacı Erkek Başlığının Terminolojisi

#### Örnek 4.



Görsel 13. Şeyh Abdurrahman Efendi mezar taşı şahidesi, başlık çizimi, alınlık süsleme detayı.

**Eser Adı** : Şeyh Abdurrahman Efendi'nin mezar taşı başlığı.

**Bulunduğu Yer** : İsa Bey Camii haziresi, Üsküp/Makedonya.

**Vefat Tarihi** : H.1316/M. 1898-99.

**Genel:**

Şeyh Abdurrahman Efendi'nin mezar taşı Üsküp'te İsa Bey Camii haziresinde yer almaktadır. Mezar taşının kitabesinden, Şeyh Abdurrahman Efendi'nin Nakşibendi Şeyhi Kalkandelenli Şeyh Mustafa'nın ihvâmı olduğu, İsa Bey camiinin hâtibi olduğu ve H.1316/M. 1898-99 tarihinde vefat ettiği anlaşılmıştır.

Mermer mezar baş şahidesine sahiptir. Yukarıya doğru hafif genişleyerek yükselen dikdörtgen forma sahip baş şahidesi, başlık, boyun, gövde ve kaide bölümlerinden oluşmaktadır. Kaidesi toprağa gömülüdür.

Baş şahidesinin alınlığında ortadan sağa ve sola uzanan kitabeliğin yuvarlak kemeri etrafını dolanan stilize dal ve yapraklar görülmektedir. Bu kompozisyon alınlığın ortasında,



dalların birleşim yerinde dört köşeli bir rozet oluşturmaktadır. Omuz başlarına birer tane “C” kıvrımlı yaprak yerleştirilmiştir. Kitabelik yuvarlak kemerli bir kartuş ile bu bölümden ayrılmıştır. Alt tarafı da yuvarlak olan bu kartuşun etrafı flama görüntüsünde geometrik bir friz ile tamamlanmıştır. Kabartma tekniğinde 16 satırlı kitabenin satırlar arası silmelerle ayrılmıştır. Baş şahidesi, daralan omuzdan yukarı doğru uzanan boyun ve başlık ile sonlandırılmıştır. Dış formu ise düz bir bordürle sınırlandırılmıştır.

#### **Başlık:**

Baş şahidesinde omuzdan yükselen boyun üzerinde Nakşibendi tacı yer alır. Yedi terkli tacın terklerinin kazıma çizgileri arka tarafta fark edilemeyecek kadar aşınmış durumdadır. Tacın tepesinde ayrı bir tepelik ya da tabla yoktur. Tarikat başlıklarında bu kısma kubbe denilmektedir. Terkler başlığın kubbesinde birleşecek şekilde yedi parçaya ayrılmıştır. Tacın lengeri üzerinde cüneydî destarı görülmektedir. Oldukça sade ve yalın bir başlıktır.

#### **Kitabenin okunuşu:**

Hüve el-hâllak el-bâkî  
Zâira burda yatan mürd-î hudâ-yı muhterem  
Mutu kable en temutu sırrına mutevasıl idi  
Sebi altmış üç olunca mevlidi hüsni hatime  
Şerri kabile can verdi, çünkü vuslata kâbil idi  
Ve zati kübrüya olmuşdu Nakşibendi  
Az arif ve fazıl idi  
Çok Memduh idi hem kendi mahub el kulüb  
Amil esrarı ilmi ile amel idi  
Bir bismillah ile sabrı ile rahmetli  
Abid el-rahman Reşit Kâmil idi  
Kalkandelenli Şeyh Mustafa Ruhu en-nefisesi  
Nazarlarının halifesi ve Gazi İsa  
Bey hâtibî Şeyh Abdurrahman Efendi  
Merhumun ruhuna el-fatıha  
Sene 1316  
Mezarın kitabesi yayımlanmıştır (Bkz. Tunçel, 2006, 67).

## **5. DEĞERLENDİRME**

Makedonya ve Kosova'daki tekke, hazire ve mezarlıklarda bulunan mezar taşlarındaki başlıklar kullanım kronolojisine göre; kavuk, fes, külâh ve tarikat tacı olmak üzere dört grupta incelenmiştir. Makedonya ve Kosova'daki mezar taşlarında kavuk ve fes tipi başlıklar yoğun olarak kullanılmıştır. Anadolu örneklerini araştıran yayımlara bakıldığında İstanbul'da (Çal, 2000), Samsun'da (Nefes, 2002), Giresun'da (İltar, 2005), Edirne'de (Arslan, 2007, Baş, 2009), Uşak'ta (Bayrakal, 2016) kavuk ve feslerin sayıca çoğunlukta olduğu görülmüştür.

Çizelge 1. Kosova ve Makedonya'daki Erkek Başlıklarının Dağılımı (%)

ERKEK BAŞLIKLARI	KOSOVA	252'ye göre%	769'a göre%	MAKEDONYA	517'ye göre%	769'a göre%
Kavuk	110	43,7	14,3	155	29,9	20,2
Fes	103	40,9	13,3	178	34,5	23,1
Külâh	25	9,9	3,2	48	9,3	6,2
Tarikat tacı	10	3,9	1,3	98	18,9	12,8
Başlıksız	4	1,6	0,5	38	7,4	4,9
<b>Toplam</b>	<b>252</b>	<b>100,0</b>	<b>32,6</b>	<b>517</b>	<b>100,0</b>	<b>67,2</b>
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>769</b>					

Çizelge 2. Kosova ve Makedonya'daki Kavuk Tiplerinin Dağılımı (%)

KAVUKLAR	KOSOVA	110'a göre %	265'e göre %	MAKEDONYA	155'e göre %	265'e göre %
Dardağan	2	1,8	0,8	1	0,6	0,4
Kâtibi,	32	29,1	12,1	43	27,7	16,2
Kuka	0	0,0	0,0	1	0,6	0,4
Mücevveze	3	2,7	1,1	17	11,0	6,4
Örfi Destarlı	64	58,2	24,2	75	48,4	28,3
Paşalı	9	8,2	3,4	16	10,3	6,0
Serdengeçti	0	0,0	0,0	2	1,3	0,8
<b>TOPLAM</b>	<b>110</b>	<b>100,0</b>	<b>41,6</b>	<b>155</b>	<b>100,0</b>	<b>58,5</b>
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>265</b>					

Üzerine bir destar sarılarak kullanılan kavuklar, destarlarının sarılış biçimine göre isimlendirilmiş ve gruplandırılmıştır. İncelenilen kavuk tipi başlığa sahip mezar taşları dardağan, kâtibi, kuka, mücevveze, örfi destarlı, paşalı ve serdengeçti olmak üzere yedi alt gruba ayrılmıştır. Kavuk tipi başlığa sahip mezar taşları içinde Makedonya'da ve Kosova'da en çok görülen örfi kavuk ve kâtibi kavuk tipi olmuştur.

Osmanlı Dönemi Anadolu mezar taşı örneklerini, İstanbul'da (Çal, 2000), Samsun'da (Nefes, 2002), Giresun'da (İltar, 2005), Edirne'de (Arslan, 2007; Baş, 2009) ve Trabzon'da (Eren, 2011) da araştırma yapan araştırmacıların yayınları incelendiğinde kavuklar dış görünümüne göre yapılan bir sınıflandırmaya tabii tutulmuştur. Bazı araştırmacılar destar sarılmış başlıkları, kavuk tipi başlıklarının bir alt grubu olarak değerlendirirken, bazı araştırmacılar da destar sarılmış başlıkları, sarıklı adı altında tek başına bir başlık olarak ele almışlardır. Bu durum başlığın kavuk mu yoksa sarık mı olduğunun tanımlanmasında sıkıntı yaşanmasına sebep olmuştur. Bir başlık için hem başlık, hem kavuk, hem de sarık denilen alt gruplar yapıldığı da görülmüştür.

Çizelge 3. Kosova ve Makedonya'daki Fes Tiplerinin Dağılımı (%)

FESLER	KOSOVA	103'e göre %	281'e göre %	MAKEDONYA	178'e göre %	281'e göre %
Mahmudiye Kalıplı Fes	20	19,4	7,1	8	4,5	2,8
Mecidiye Kalıplı Fes	39	37,9	13,9	86	48,3	30,6
Aziziye Kalıplı Fes	7	6,8	2,5	16	9,0	5,7
Hamidiye Kalıplı Fes	29	28,2	10,3	60	33,7	21,4
Sarıklı Fes	8	7,8	2,8	8	4,5	2,8
<b>TOPLAM</b>	<b>103</b>	<b>100,0</b>	<b>36,7</b>	<b>178</b>	<b>100,0</b>	<b>63,3</b>
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>281</b>					

Çalışmada incelediğim toplam 281 adet fes tipi başlığa sahip mezar taşlarının; 178'i Makedonya'da 103'ü Kosova'da, bulunmaktadır. Mezar taşlarında görülen fes tipi başlıklar kullanım kronolojisine göre; mahmudiye, mecidiye, aziziye, hamidiye kalıplı fes tipi başlıklar ve belli bir kronoloji içinde yer almayan fesin kullanıldığı her dönemde görülebilen sarıklı fes tipi başlık olmak üzere beş grupta incelenmiştir. Makedonya ve Kosova'daki mezar taşlarında mecidiye kalıplı fes tipi başlığının sayıca fazla olduğu görülmektedir. Anadolu'da Osmanlı Dönemi mezar taşlarının incelendiği yayınlardaki örnekler dahilinde, çalışmadaki bütün gruplara ait örneklerin sadece Rize'de (Hanoğlu, 2015) bir arada görüldüğü dikkati çekmektedir. Anadolu'da aziziye kalıplı fes tipi mezar taşı başlığı hemen hemen bütün bölgelerde yaygın olarak görülürken, mahmudiye ve hamidiye kalıplı fes tipi başlıklara daha az rastlanmıştır.

Çizelge 4. Kosova ve Makedonya'daki Külâh Tiplerinin Dağılımı %

KÜLÂHLAR	KOSOVA	25'e göre %	73'e göre %	MAKEDONYA	48'e göre %	73'e göre %
Destarlı Külâh	25	100	34,2	48	100	65,8
<b>TOPLAM</b>	<b>25</b>	<b>100</b>	<b>34,2</b>	<b>48</b>	<b>100</b>	<b>65,8</b>
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>73</b>					

Çalışmada incelediğim külâh tipi başlığa sahip mezar taşlarında, destarlı külâh tipinin Kosova'da 25, Makedonya'da ise 48 adet örneği bulunmaktadır. Anadolu'da yapılan araştırmalarda ise sarıklı külâh tipi başlığa sahip mezar taşlarının benzerlerine rastlanılmamıştır.

Çizelge 5.Kosova ve Makedonya'daki Tarikat Taclarının Dağılımı (%)

TACLAR	KOSOVA	10'a göre%	108'e göre%	MAKEDONYA	98'e göre%	108'e göre%
Bedevisi tacı	4	40,0	3,7	0	0,0	0,0
Bektâşî tacı	1	10,0	0,9	86	87,8	79,6
Celveti tacı	0	0,0	0,0	1	1,0	0,9
Eşrefî tacı	0	0,0	0,0	1	1,0	0,9
Halveti tacı	3	30,0	2,8	1	1,0	0,9
Kâdirî tacı	0	0,0	0,0	1	1,0	0,9
Melâmî tacı	1	10,0	0,9	1	1,0	0,9
Mevlevî tacı	1	10,0	0,9	2	2,0	1,9
Nakşibendi tacı	0	0,0	0,0	1	1,0	0,9
Rûfai tacı	0	0,0	0,0	3	3,1	2,8
Selami tacı	0	0,0	0,0	1	1,0	0,9
<b>TOPLAM</b>	<b>10</b>	<b>100,0</b>	<b>9,3</b>	<b>98</b>	<b>100,0</b>	<b>90,7</b>
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>108</b>					

Çalışmamda incelediğim toplam 108 adet tarikat tacı başlıklı mezar taşının 10 adedi Kosova'da 98 adedi Makedonya'da bulunmaktadır. Makedonya ve Kosova'da 11 farklı tarikata ait tacın mezar taşlarının başlıklarında kullanıldığı görülmüştür. Bunlar içinde en çok Bektâşî tacı Makedonya'daki mezar taşlarının başlıklarında görülmüştür. Bunlar içinde Bektâşî tarikatına ait tacın Makedonya'daki mezar taşlarının başlıklarında çok sayıda görülmesi dikkat çekmektedir.

Osmanlı Dönemi Anadolu mezar taşı örneklerini tanıtan yayınlar incelendiğinde; İstanbul'da (Çal, 2000; Kurtbil, 2009; Daşdemir, 2011), Kastamonu'da (Gümüşdağ, 2007; Gündoğan, 2007) ve Rize'de (Hanoğlu, 2015), Makedonya ve Kosova'daki kadar çeşitli tarikat taclarının bir arada olduğu bölgelerin olmadığı görülmüştür. Anadolu'da da farklı tarikatlara ait tacların mezar taşlarının başlıklarında kullanıldığı yapılmış olan yayınlardan anlaşılmaktadır.

## 6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Osmanlı merkez yönetiminin zayıflaması ve 93 Harbinden sonra Balkanlar'da konsoloslukların (Rusya'nın, Avusturya'nın) açılması Osmanlı Devletini içten çökerten sebepler arasındadır. Bu durum insanların göç etmesine sebep olmuştur. Göç sonrası Balkanlar'da kalanlar ise mezar taşlarının yapımı dahil diğer mimarilerin yapımı için başka yerlerden usta getirterek karma bir üslup oluşturmuşlardır. Fakat mezar taşlarına yazılan kitabelerdeki şiir konusu açısından bir değişiklik olmamıştır. Çünkü bu göçler sırasında Balkanlara gelen Türk edebiyatçılar da olmuştur. Böylece Makedonya ve Kosova mezar taşlarında 15. yüzyıldan 18.yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı'nın sanatsal üslupları o bölgelerdeki eserlere yansımıştır.

Osmanlı Döneminin Avrupa'daki/Makedonya ve Kosova'daki eserleri doğal afetler, çıkan ve çıkartılan yangınlar, bazı uç noktada olan dini grupların yağmalamaları neticesinde çok fazla ayakta kalamamıştır. 26 Temmuz 1963'te meydana gelen Üsküp tarihinin en büyük depremi burayı harabeye çevirmiştir. Deprem, Osmanlı eserlerinin merkezde çok fazla korunamamasının en önemli sebebi olarak gösterilmektedir. Her iki bölgede de mezar taşlarının halen yok edilişi devam etmektedir.

Kişiler ile ilgili kayıtların olmadığı o dönemlerde, mezar taşları önemli bir kaynak olmaktaydı. Daha önce yapılan mezar taşı araştırmaları incelendiğinde Makedonya ve Kosova'daki mezar taşlarının gerek tarihçilerin gerekse sanat tarihçilerin çok sayıdaki araştırmalarına (tez, makale, kitap) konu olduğu görülmüştür. Tarihçiler mezar taşlarının tespiti, kitabelerinin okunması, okunan kitabelerin tarihe ışık tutan sonuçları ve değerlendirmeleri üzerine çalışmalar yapmışlardır. Sanat tarihçilerinin ise; mezar taşlarının tespitine yönelik, daha çok baş ve ayak şahidelerini biçimsel ve süsleme özellikleriyle ele alıp tanıtan, başlıkları da, mezar taşının bütünü içinde tanıtip değerlendiren çalışmalar yaptıkları görülmüştür. Bunun neticesinde erkek mezar taşları başlıklarını giyim kuşam ile ilişkilendiren ve bu yönüyle doğrudan değerlendiren çalışmaların eksikliği sebebiyle Makedonya ve Kosova bölgesi için yapılan bu araştırma ile erkek başlıklarının araştırılma yöntemine farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Bu çalışmanın diğer Türk Dünya ülkelerindeki başlıklı erkek mezar taşlarının araştırılmasında ve Türk Giyim tarihi açısından değerlendirilmesinde öncülük yapacağı düşünülmektedir. Ayrıca farklı bölgelerde başlıklı kadın mezar taşlarında da aynı araştırma yönteminin kullanılabileceği önerilmektedir. Bu çalışmanın Makedonya ve Kosova bölgesinde mevcut mezar taşlarının belgelenmesi ve envanterinin oluşturulmasında yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

Aktaş, C. (2006). *Tanzimat'tan 12 Mart'a Kılık- Kıyafet ve İktidar*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Arslan, A. (2007). Edirne Üç Şerefeli Cami Haziyesi Mezar Taşları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 205568).

Atasoy, N. (1971). Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme. *Sanat Tarihi Yıllığı(4)*, 111-151.

Baş, E. (2009). Edirne Beylerbeyi Cami Haziyesi'nde Bulunan Mezar Taşları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 241030).

Bayrakal, S. (2016). Uşak'ta Osmanlı Mezar Taşları. İzmir. Berk, S. (2006). *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları Zamanı Aşan Taşlar*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi.

Beygu, A. Ş. (1932). *Ahlat Kitabeleri*. İstanbul.

Biçici, H. K. (2006). Yazılı Araştırmalar Işığında Türkiye Mezar Taşlarına Toplu Bir Bakış. *EKEV Akademi Dergisi*(26), 175-192.

Çal, H. (2000). İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezartaşlarında Başlıklar. *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sempozyumu III*, (s. 206-225). İstanbul.

Çağman, F., & Tanındı, Z. (1984). *Portreler*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

Elmacı, M. E. (1997). Fes- Kalpak Mücadelesi. *Toplumsal Tarih*(42), 28-32.

Eren, S. (2011). Trabzon İli Gülbahar Hatun ve Tavanlı Camii Hazireleri ile Küçük İmaret Mezarlığı'ndaki Mezar Taşları (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 292949 ).

Goloğlu, M. (1972). *Devrimler ve Tepkileri (1924-1930)*. Ankara.

Gümüşdağ, G. (2007). Kastamonu Şehri Nasrullah Camisi, Yılanlı Camisi, Yakup Ağa Camisi, Ahmet Dede Camisi Hazireler'indeki Mezar Taşları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 207291).

Gündoğan, B. (2007). Kastamonu Ferhat Paşa Camisi Haziresi Mezar Taşları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 207280).

Gürsoy, A. T. (2004). *Dünden Bugüne Giyim Kültürü ve Moda (Cilt 1)*. (N. Erk, Dü.) İstanbul: Mithat Selection.

Hanoğlu, C. (2015). Batılılaşma Dönemi Rize Mezar Taşları. (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 397643).

İbrahimgil, M. Z., & Konuk, N. (2006b). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İltar, G. (2005). Giresun İli Sahil Şeridindeki Osmanlı Mezar Taşları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 209482).

Koçu, R. E. (1967). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları.

Laqueur, H.-P. (2013). *Hüve'l- Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. (S. Dilidüzgün, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Mahmud Şevket. (1983). *Osmanlı Askeri Teşkilatı ve Kıyafeti*. Ankara: K.K.K.



Nefes, E. (2002). Samsun Yöresinde Bulunan Mezar Taşları (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 122601).

Ögel, B. (1979). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. Ankara.

Önder, M. (1974). Mevlana Müzesinde Bulunan Mevlana'nın Elbiseleri Üzerine Bir Araştırma. *Türk Etnografya Dergisi(XIV)*.

Pakalın, M. Z. (1993b). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Salman, F. (2013). *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri*. Erzurum : Atatürk Üniversitesi.

Sertoğlu, M. (1955). Osmanlıların Askerî Serpuşları. *Resimli Tarih Mecmuası*, 6(63), 3729-3731.

Sevim, N. (2010). *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Ebedî Eyüp Sultanlılar*. İstanbul.

Sevin, N. (1990). *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tavkul, U. (1993). Tarihi Türk Erkek Kıyafetleri. *Milli Folklor Dergisi(19)*, 40-45.

Tez, Z. (2009). *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Tunçel, G. (1996). Türklerde Mezar Taşı Geleneğine Kısa Bir Bakış. *Bilge(8)*, 16-18.

Tunçel, G. (2006). Üsküp İsa Bey Cami Haziyesi'ndeki Şahideler. *Erdem(43)*, 59-85.

Uzunçarşılı, İ. H. (1954). Asâkir-i Mansure'ye Fes Giydirilmesi Hakkında Sadr-ı Âzam Takriri ve II. Mahmud'un Hatt-ı Humayunu. *Belleten*, 18(70), 223-230.

Vırmiça, R. (2010). *Kosova Tekkeleri Türbeleri ve Kitabeli Mezar Taşları* . İstanbul: Sufi Kitap.

Vırmiça, R. (2012 c). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri (Cilt 3)*. Prizren: Kosova Türk Araştırmacılar Derneği.

## 3D KUMAŞ MASKE TASARIMI: SARTOR MASKS ÖRNEĞİ

**Dr. Öğr. Üyesi Gözde Bursalgil**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID ID 0000-0002-3280-552X

### ÖZET

2020 yılı itibari ile birçok düzenin ve alışkanlığın değişmesine sebep olan Covid-19 pandemisinin etkileri giysi endüstrisinde de görülmektedir. Pandemi ile oluşan koşullar doğrultusunda giyim alışkanlıklarında gerçekleşen hızlı ve zorunlu değişiklikler giysi endüstrisinde üreticiler ve tüketiciler açısından farklı ihtiyaçların doğmasına yol açmıştır. Pandemi ile birlikte medikal veya kumaş maske kullanımı geniş alana yayılmış ve uzaktan çalışma sistemi ile giyim alışkanlıkları değişmiştir. Maskelerin herkes tarafından kullanılan bir ürün haline gelmesi ile yeni bir pazar oluşmuştur. Bu çalışmada, oluşan koşullardan etkilenen NewYork merkezli İstanbul'da üretim yapan bir özel sipariş imalat firması olan Sartor NYC'nin yeni koşullara adapte olma sürecinde izlediği yol, tasarım açısından 3D kumaş maske örneği üzerinden bir durum çalışması olarak ele alınmıştır. Sartor NYC'nin yaşanan değişikliklere adapte olma sürecinde gömlek üretiminde kullandıkları teknik altyapının kullanılmaya devam edebilmesi için nasıl bir ürün geliştirilebilir sorusuna cevap aranmıştır. Yeni bir ürün geliştirme ihtiyacı doğması ile kendilerini nasıl konumlandırmaları gerektiğine karar verme süreçleri, ürünün nasıl oluşturulduğunun tasarım ve üretim aşamalarının analiz edilerek tasarım sürecinde ürünün öne çıkan özelliklerinin incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Tasarımının her zaman için bir amaç için tasarlamak olduğu doğrultusunda 3D kumaş maske ürünü örneği üzerinden bir ürünün tasarlanma amacının ne olduğu ve özelliklerinin hangi kriterleri yerine getireceği saptanmaya çalışılmıştır. Çalışmada, ihtiyaç duyulan kumaş maskenin tasarım süreci, taşınması gereken özelliklerinin belirlenmesi, üretim aşamalarında karşılaşılan problemler ve bu problemlere ne gibi çözümler geliştirildiği ortaya koyulmuştur. Bu çalışma oluşan yeni koşullar, pazarlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda bir marka için ürün tasarlarken dikkat edilmesi gereken noktaların kumaş maske örneği üzerinden tespit edilmesini ve özellikle tasarım başta olmak üzere, bir ürünün hem tasarımı hem de üretimi aşamalarında elde edilen bilgileri ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kumaş Maske Tasarımı, 3D Maske, Ürün Geliştirme, Markaya Özel Tasarım ve Üretim, Tekstil ve Moda Tasarımı.

### 1.GİRİŞ

Pandeminin üreticiler ve tüketiciler açısından farklı ihtiyaçların doğmasına yol açması sonucu her sektör farklı şekillerde etkilenmiştir. Uzaktan çalışma sistemi ile giyim alışkanlıklarının değişime uğraması ve kişiye özel veya özel sipariş üzerine üretim yapan üreticilerin de bu değişimden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Dünya sağlık örgütü ( WHO ) tarafından paylaşılan maske kullanımına yönelik bilimsel araştırmalar ve Bulaşıcı Hastalık Kontrol ve Önleme Merkezi ( CDC ) tarafından yapılan açıklamalar kumaş maske kullanımının geniş alana yayılmasını sağlamıştır. Kumaş maske kullanımındaki yayılma üreticiler açısından yeni bir ürün gamı oluşmasına sebep olmuştur.

NewYork merkezli İstanbul'da üretim yapmakta olan Sartor NYC markalara özel tasarım ve üretim firmasıdır [10]. 2014 yılından itibaren İstanbul'da Bomonti'de faaliyet göstermektedir ve kırk iki çalışanı bulunmaktadır. Markalara özel dikim gömlek üretimi, hazır giyim, ağırlama (Hospitality) ve otel üniformaları alanlarında hem tasarım hem de üretim hizmeti vermektedir. Müşterileri arasında Teddy Stratford [12] gibi erkek gömlek markaları ve Stock mfg [11] gibi ağırlama üniforması markaları bulunmaktadır. Pandemi, firmanın gömlek ve üniforma üretim kapasitesinin yüzde elli azalmasına sebep olmuştur. Yeni oluşan koşullardan etkilenen firmalardan biri olarak üretim kapasitesindeki bu azalma firmayı var olan imkanlarını kullanmaya devam edebilmeleri için yeni ürünler geliştirmeye yöneltmiştir. Bu noktada yeni bir ürün belirlemede öncelikleri seçilen ürünün fırsat yakalamaktan çok pandeminin zorladığı koşullara adapte olarak üretime devam edebilecekleri markanın yaratmış olduğu; kaliteli malzeme seçimi, temiz dikiş kullanımı, el işçiliğine önem vermesi, etik üretim ve ulaşılabilir olma gibi değerlerin devam ettirilebileceği bir ürün olması olmuştur. Firmanın yeni oluşan koşullara adaptasyon sürecinde ürün gamlarına eklenebilecek ürünlerden biri olarak kumaş maske belirlenmiştir. Sartor NYC tarafından bu ürün segmentinin seçilmesi üretim sistemlerini tamamen değiştirmeden var olan duruma adapte olabilmek üzerine gelişmiştir. Müşterilerinden aldıkları kumaş maske siparişlerini göz önünde bulundurarak kumaş maske ürün geliştirme süreci içerisine girmişlerdir. Bu çalışmada Sartor NYC'nin ürün geliştirme süreci; “3D Kumaş Maske Ürün Geliştirme”, “Üretim Aşaması ve Karşılaşılan Problemler”, “Geliştirilen Çözümler” başlıkları altında durum çalışması olarak incelenmektedir. İş stratejisinin üç ayağını oluşturan uyum, kıvraklık ve rekabet üstünlüğünün yeni bir ürün gamı üzerinde firma tarafından nasıl kullanıldığı, var olan kumaş maskelerden daha iyi bir kumaş maske nasıl yapılabilir ve tasarım sürecinin de bir parçası olan ürün ile ilgilenen müşterinin nasıl saptanacağı gibi soruların cevapları, incelenen başlıklar altında verilmeye çalışılmıştır.

## 2. 3D KUMAŞ MASKE ÜRÜN GELİŞTİRME

“Tasarım” terimi tarafından kapsanan yapılabirlikler yelpazesi, araçların dikkatli bir biçimde amaçlara uyarlanmasını gerektirir [2]. Oluşan bir ihtiyacın karşılanmasına ve gereksinimlerimize hizmet etmeye yönelik çözümler geliştirilmesi tasarım pratiğinin amaçlara yönelik olarak kullanılmasını içermektedir. Dorst; “Tasarım pratiğini sorun ile çözümün birlikte evrimi olarak tanımlamak pekala yerinde olur: Uzman tasarım pratikleri sorunun yeniden formüle edilmesiyle ilgili olduğu kadar aynı zamanda uygun çözümlerin üretilmesi ile ilgilidir” [1] demektedir. Aynı zamanda tasarım; “Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümü” olarak tanımlanmaktadır [4]. Pazarın olabildiğince erken bir aşamada dikkate alınması [3] ve ürünün kime hitap edeceğinin belirlenmesi tasarlama aşamasının başında bazı kriterlerin belirlenmesi açısından önemlidir. Bu doğrultuda yeni bir ürün geliştirme ihtiyacı doğmasından hareket ile bir ürünün oluşturulmasında tasarlanma amacının ne olduğu ve özelliklerinin hangi kriterleri yerine getirmesi gerektiği ve Sartor NYC'nin gömlek üretiminde kullandıkları teknik altyapının kullanılmaya devam edebilmesi için nasıl bir ürün geliştirilebilir sorularına cevaplar aranmıştır. Maskenin diğer maske üreticilerinden daha iyi nasıl yapılabileceği sorgulanmıştır. El işçiliğine önem veren, el işçiliği ile üretilmiş ürünler isteyen müşterilere odaklanılmıştır.

Maskenin taşınması gereken özelliklerin belirlenmesinde öncelikle Dünya Sağlık Örgütü ( WHO ) ve Bulaşıcı Hastalık Kontrol ve Önleme Merkezi ( CDC ) tarafından yapılan açıklamalar dikkate alınmıştır. CDC tarafından yapılan bilimsel bilgilendirmeler birkaç kattan oluşan kumaş maskelerin kullanımının Sars-Cov 2 yayılımını kontrol etmede etkili olduğu yönündedir[5] [8]. Kişisel korunma açısından maskelerin takan kişiler tarafından damlacık solunmasını azalttığı belirtilmekte olup, kumaş maske kullanımının tavsiye edildiği görülmektedir [5] [8]. Maske çeşitleri ile ilgili olarak ise damlacık yayılımından korunmak için birçok maske çeşidi bulunduğu bahsedilebilmektedir [7]. Özellikle rahat bir şekilde yüze iyi oturan maskelerin seçilmesi önerilmektedir [7]. Kumaş maskeler birçok farklı kumaş türünden yapılabilmekte ve farklı formlara sahip olabilmektedir. Kumaş maskelerde aranması gereken özelliklerin birden fazla kat kumaştan oluşması, sık dokunmuş nefes alınabilecek dokuma kumaş olması ve burun teli kullanılması olarak paylaşılmaktadır [7] .

Bu paylaşımlar doğrultusunda, var olan maskelerde karşılaşılan problemlerin en aza indirilebildiği bir ürünün geliştirilebilmesi üzerine, bir ürün geliştirme çalışması yapılmıştır. Firmanın pandeminin başlangıç aylarında müşterilerinden gelen siparişler doğrultusunda ürettiği iki maske modeli bulunmaktadır (bkz. Görsel 1).



**Görsel 1:** Sartor Nyc firması tarafından müşterileri için geliştirilen iki maske modeli.

Üretilmesi planlanan maskenin modelinin belirlenmesi aşamasında daha önce denenmiş bu iki maske modeli dışında yaygın kullanılan maske formlarından hareketle sekiz maske kalıbı denemesi daha yapılmıştır (bkz. Görsel 2).



**Görsel 2:** Maske model denemeleri.

Bu maske modellerinden biri ile üretime devam edilip edilmemesi noktasında maskeler incelendiğinde ve kullanılarak deneyimlendiğinde karşılaşılan sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Karşılaşılan sorunlar; maskenin yüze çok yakın olması burun ve dudak arasında hiç mesafe olmaması, konuşurken hareket etmesi, aşağıya veya yukarıya kayması, kulakları

acıtmaması, gözlük kullanımında gözlüklerde buğulanma oluşması, yüze oturuş problemleri, düzgün durmama ve hantal görünüm gibi problemleri içermektedir.

Bu denemeler ve yapılan araştırmalar sonucunda airqueen marka [6] nonwoven maskenin özellikle maskenin yüze çok yakın olması burun ve dudak arasında hiç mesafe kalmaması problemini ortadan kaldıran bir forma sahip olduğu tespit edilmiştir (bkz. Görsel 3). Bu doğrultuda 3D maske formunun tespit edilen problemlerin ortadan kaldırılmasındaki performansını kontrol edebilmek için 3D maske model denemeleri yapılmıştır.



**Görsel 3:** Air Queen marka nanofiber tek kullanımlık maske.

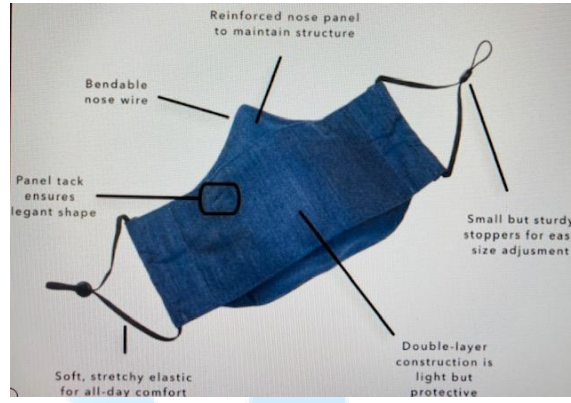
3D maske oluşturabilmek için diğer maske formlarında olduğu gibi birden fazla yöntem bulunmaktadır. Örneğin air queen markasının nonwoven maskesi dokuma kumaş kullanılarak dikildiğinde üst, orta ve alt kısımdan oluşan üç panelin birleştirilmesi ile oluşturulabilmektedir. Bu üç paneli oluşturacak bir diğer yöntem ise ölçülendirme doğru yapılmış tek parçadan oluşan bir kalıp çalışmasının kumaşa aktarılıp kumaş kesildikten sonra Japon origami sanatına benzer bir şekilde katlanmasıdır. 3D kumaş maske oluşturabilmek için dört farklı kalıp çalışması yapılmış ve bunların arasından istenen sonuca en yakın olan örnek üzerinden ilerlenmeye karar verilmiştir (bkz. Görsel 4).



**Görsel 4:** 3D kumaş maske prototipi.

Belirlenen bu prototip üzerinden ölçülendirme çalışmaları yapılmış, maskenin taşınması istenen özellikler eklenmiştir (bkz. Görsel 5).





Görsel 5: Sartor Masks 3D kumaş maske [9].

Bu denemeler sonucunda geliştirilen 3D kumaş maskenin taşıdığı özellikler; iki kat yüksek kalite %100 pamuk kumaş kullanımı, maskenin duruşunun sabitlenmesi için eklenen sabitleme dikişi ( panel tack ), düzgün durması için sağlamlaştırılmış burun paneli, burun panelinde bükülebilir burun teli kullanılması, burun kısmının iyi oturulması ile gözlük kullanımında buğu oluşumunun önlenmesi, yumuşak lastik kullanılması, lastik kısmında ayarlama yapılabilmesi için küçük ama sağlam stopper eklenmesi ve maskenin S, M, L ölçülerinde üretilebilmesi [9] olarak belirlenmiştir.

## 2.1 ÜRETİM AŞAMASI VE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER

Üretimin başladığı ilk bir ay içerisinde 3D kumaş maskelerde bazı problemler ile karşılaşmaya başlanmıştır. Karşılaşılan ilk problem diğer birçok konfeksiyon üretiminin dikim aşamasında görülen hataların başında gelen dikişlerde kaymalar ve dikişlerin yeterince düzgün ve temiz olmaması olmuştur. İkinci problem maskenin burun kısmının düzgün oturması için eklenen burun paneli tutturma dikişinin yerinin doğru olmaması olmuştur (bkz. Görsel 6).

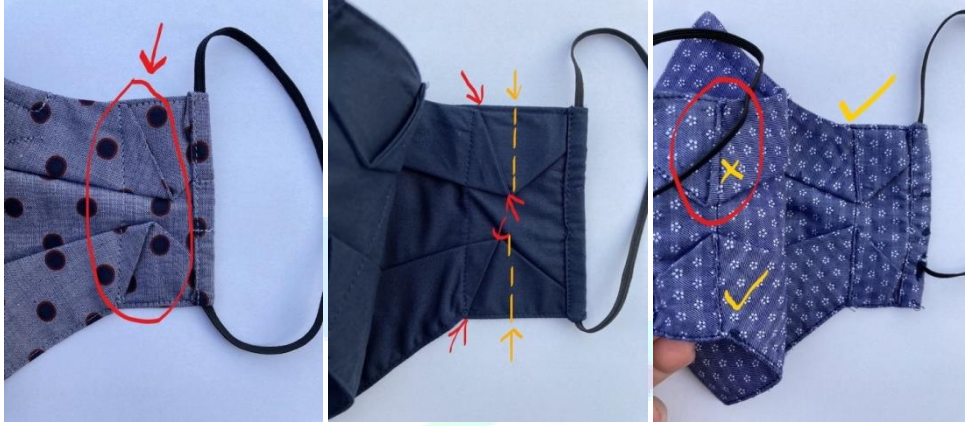


Görsel 6: Dikişinde kayma olan ve burun paneli tutturma dikişinin yerinin doğru yapılmadığı 3D kumaş maske örnekleri.

Bu çok küçük ve önemsiz gibi görünen dikiş yerindeki 5mm'lik farklılık maskenin yüze oturuşunu ve ergonomisini etkilemiştir. Bir diğer problem maskenin iç kısmındaki katlamanın doksan derecelik açı oluşturacak şekilde doğru yapılmaması olmuştur (bkz. Görsel 7). Bu katlamada yapılan yanlışlık da aynı burun panelinde yüze tam oturması için yapılan tutturma



dikişinin yerinin doğru yerleştirilmemesinde olduğu gibi ergonomik olarak problem yaratmıştır.



**Görsel 7:** 3D kumaş maskede yapılan iç katlama hataları.

Son olarak maskenin lastiklerinin dönmemesi için eklenen kumaşa tutturma dikişi lastiğin içinden geçtiği kenar çevirmesinin lastiğin kulağa geçirildikten sonra lastiğin kumaş kenarını büzerek yüze tam olarak oturmasını sağlamadığından maskenin kenarlarında boşluk oluşmasına sebep olmuştur (bkz. Görsel 8). Yüzü olabildiğince kaplayarak burunu ve ağızı tamamen kapatarak kenarlarda boşluklar oluşmaması maskelerden beklenen öncelikli bir özellik olduğundan oluşan bu boşluk hem damlacık bulaşına ve yayılımına zemin hazırlamakta [5] [7] hem de görsel olarak estetik görünmemektedir.



**Görsel 8:** Kenarlarda boşluk oluşmuş bir 3D kumaş maske örneği.

## 2.2 GELİŞTİRİLEN ÇÖZÜMLER

Üretim sürecinde çoğunlukla dikim hatalarından kaynaklanan problemlere hızlı şekilde çözümler geliştirilmiştir. Gömlek dikiminde gösterilen özenin maske dikimi için de sürdürülmesi sağlanmaya çalışılmış, özellikle dikişlerdeki bitiş yerlerinin temiz ve düzgün olması sağlanmıştır. Maskenin burun kısmının düzgün oturması için eklenen tutturma dikişinin yerinin seri üretim açısından sabitlenmesi için çalışmalar yapılmıştır. Maskenin iç kısmındaki katlamanın doğru yapılması için dikkat edilen noktaların ve aşamaların üretim ekibine tekrar gösterilerek takip edilmesi sağlanmıştır. Son olarak maskenin kenarlarında oluşan boşluğu ortadan kaldırmak için alt kısma küçük bir ilik açılarak lastiğin alttan bir cm yukarıdan çıkarılması ile boşluğun ortadan kaldırılması ve maske ölçüleri küçültülmeden kenar kısmının

yüze tam olarak oturması sağlanmıştır (bkz. Görsel 9). Eklenen bu ilik çözümlenmesi oluşan boşluğu ortadan kaldırmanın yanı sıra aynı zamanda gömlek dikiminde deneyimli olan firma açısından gömleklerden maskelere taşınan bir detay olarak gönderme niteliği de taşımaktadır.



**Görsel 9:** 3D kumaş maske alt kenarlarına eklenen lastiğin geçtiği ilik, maskenin iç ve dış görünüşü.

### 3. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME

Pandemi gibi beklenmeyen hızlı bir şekilde değişikliklere sebep olan durumlarla karşılaşan tasarımcılar ve üreticiler de gelişmelere adapte olmak durumunda kalmaktadır. Daha önce çalışılmakta veya üretilmekte olunan ürünlerden memnun olursa da yaşanan değişiklikler taleplerin çok hızlı değişikliğe uğramasını sağlayabilmektedir. Bu durumda yaşanan değişikliklere adaptasyon sağlanması var olan potansiyeli koruyarak çalışmaya devam edebilmek için bir çözüm yolu oluşturmaktadır.

Ürün geliştirme süreci sonrasında üretime geçildiğinde, üretim aşamasında gerçekleşen ufak olarak nitelendirilebilecek hataların maskenin ergonomisini önemli ölçüde etkilediği tespit edilmiştir. Maskeyi satın alan müşterilerden de gelen geri dönüşler dikkate alınmış ve maskenin iyileştirilmesi için kullanılmaya çalışılmıştır. Bu hataların tespit edilerek düzeltilmesinin ve gereken noktalarda değişiklikler yapılmasının sağlanmasının ürüne olan talebin devamlılığını sağladığı görülmüştür. 5 Nisan 2021 tarihi itibari ile son yedi aydır Sartor Nyc tarafından Etsy online satış platformunda Sartor Masks olarak aktif olan sayfa üzerinden satılan 3D kumaş maskeler 33.966 satış gerçekleştirmiş, 2.882 yorum ve değerlendirme almıştır. Firmanın etik üretim anlayışı üzerine kurulu, transparan, kaliteli ürünü ulaşılabilir fiyata sunmakta olan işletme modeli yaklaşımını yeni eklenen ürün aracılığı ile oluşturduğu Sartor Masks üzerinden sürdürmesine olanak tanıdığı görülmüştür. İhtiyaç duyulan bir ürün doğrultusunda, benzerlerinden nasıl daha iyi yapılabilir sorusu sorularak geliştirilmiş olan 3D kumaş maske çalışması örneği üzerinden firmanın gömlek üretimindeki temiz dikiş ve bedene oturuş (fit) tecrübesinin aktarıldığı maskeler aracılığı ile olumlu bir deneyim elde ettiğini söylemek mümkündür.

Ürün geliştirirken ürün özelliklerini belirlemeden önce müşterinin isteklerinin doğru belirlenmesi, firmanın en güçlü yönlerinin ürün geliştirmede kullanılmasına zemin hazırlanması, geliştirilen ürün kullanıcı ile buluştuktan sonra yapılan geri bildirimlerin dikkate

alınması ve ürün üzerinde iyileştirmeye yönelik değişiklik yapılmasına açık olunması Sartor Masks örneği üzerinden tespit edilen önemli çıktılar olmuştur.

## KAYNAKÇA

- [1] Dorst, K., *Yenilikçi Çerçeve: Tasarımın Getirdiği Yeni Düşünme Biçimleri*, Koç Üniversitesi Yayınları/İstanbul, 2018.
- [2] Heskett, J., *Tasarım*, Dost Yayınevi/Ankara, 2013.
- [3] Seivewright, S., *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım, Literatür*/İstanbul, 2013.
- [4] Sözen, M., Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi/İstanbul, 2010.
- [5] Transmission of SARS-CoV-2: implications for infection prevention precautions  
Scientific brief Author(s): World Health Organization World Health Organization  
(2020) Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/resrep28190> Accessed: 07-04-2021 1  
(Erişim tarihi: 07.04.2021)
- [6] <https://airqueennano.com/air-queen-breeze-mask-2/#:~:text=AirQUEEN%20BREEZE%20MASK%20is%20an,with%20the%20protecti on%20ratings%20FFP2>. (Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [7] <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/prevent-getting-sick/types-of-masks.html>  
(Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [8] [https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/science/science-briefs/masking-science-sars-cov2.html?CDC\\_AA\\_refVal=https%3A%2F%2Fwww.cdc.gov%2Fcoronavirus%2F2019-ncov%2Fmore%2Fmasking-science-sars-cov2.html](https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/science/science-briefs/masking-science-sars-cov2.html?CDC_AA_refVal=https%3A%2F%2Fwww.cdc.gov%2Fcoronavirus%2F2019-ncov%2Fmore%2Fmasking-science-sars-cov2.html) (Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [9] [https://www.etsy.com/shop/SartorMasks?ref=search\\_shop\\_redirect](https://www.etsy.com/shop/SartorMasks?ref=search_shop_redirect) (Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [10] <https://www.sartornyc.com/> (Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [11] <https://stockmfgco.com/> (Erişim tarihi: 14.04.2021)
- [12] <https://www.teddystratford.com/> (Erişim tarihi: 14.04.2021)

## SİNEMADA KONSANTRE GRAFİK FORMLAR İLE FİLME DÖNÜK TASARIM PERSPEKTİFİ OLUŞTURMA

Kübra CANLI

Başkent Üniversitesi, ORCID ID 0000-0002-0921-4481

### ÖZET

Bugün film jeneriği tasarımları, yaratıcı düşünce çevresinde şekillenen disiplinlerarası birlikteliklerin göze çarptığı bir çalışma alanıdır. Bu konsantre sinematik ve grafik formlar sinema sanatı ve film endüstri içerisinde düşünülerek anlamlandırılırsalar da tümüyle bunlardan bağımsız olarak estetik bir unsur olarak da öne çıkmaktadır. Sinematik evrende meydana gelen gelişmeler, estetik ve grafik dile dair ilerlemeler ivme kazandırmıştır. Rafine olarak çeşitlendirilmiş sözcük, grafik ilişkisi sinemada yeni yaratım ve üretim biçimlerine olanak tanımıştır. Tüm bu gelişmeler ışığında jenerik tasarımları, her geçen gün filmsel anlatıya derinden katkılar sunmaya devam etmektedir. Bu alanın film izleme pratiğine doğrudan etkileri ve filmin yapısıyla örtüşen görselleştirmelerin filme yönelik teması arttırdığı göze çarpmaktadır. Bu noktada jenerik tasarımları film prodüksiyonunun türünü ve anlatının hedeflerini yakalamada estetik bir bilinç ile hareket eder. İzleyiciye kavramsal düşünmeye iterek, filme yönelik maksimum görüntü deneyimi sunarken, bu konsantre formların film anlatısına yaptığı açılımlar merak konusudur. Metin ve imgeyi aynı algısal düzlem üzerinde sunan jenerik tasarımları, her geçen gün grafik tasarımın yeni ve geniş ifade biçimleri ile, minyatür yapılar olarak gelişimini sürdürmektedir. Filmsel biçimlerin grafik unsurlar ile uzlaştırıldığı, var olan birlikteliklerin yeniden kurulduğu bu deneysel uygulama alanında, tasarım ve sinemanın heterojen dili yakından incelenmelidir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinematik formlar, jenerik tasarımları, hareketli grafikler

### 1. GİRİŞ

Jenerikler film mürettebatının tanıtımı işlevine ek olarak hareketli formlar, ses gibi unsurlarla duyguları harekete geçiren “özet sunulardır” (Acar, 2015, s. 12). Filme ve filmin sahiplik yapısına yönelik minimum düzeyde bilgi aktarma hedefiyle ortaya çıkan jenerik tasarımları zamanla, film endüstri içerisindeki disiplinlerarası oluşumlardan beslenerek gelişimini sürdürmüştür. Filmsel evrene yönelik bir deneyim alanına geçiş yapacak olan izleyici için filmle kurulan ilk temas jenerik tasarımları ile mümkün olmaktadır.

Bu noktada jenerik tasarımlarını seyircinin etkileşimini artıran onu anlatıya dahil eden adeta retorik bir ikna aracı olarak konumlandırmak mümkündür.

White ve Simon’a göre filmin hemen öncesinde jenerik tasarımlarının ekranda belirmesi izleyiciye tanıtımların ya da promosyonların bittiğini hissettirir. O an ortamdaki tüm izleyiciler için, filmin özerk alanına girme ve gerçeklik algılarını bir noktada askıya alma zamanıdır. Işık ve sesin dünyasına giren izleyiciden diğer insanlarla kurduğu mekânsal ve fiziksel birliktelik duygusunu unutmaması ve film üzerinden bireysel deneyimlerine odaklanması beklenir. Filmle kurulan ilişki çerçevesinde gerçekleşen bireysellik vurgusu bu noktada jenerik tasarımları üzerinden izleyici ve filmi birbirine yaklaştırır. Tıpkı bir aperatif gibi film için zemin oluşturur (2001, s. 241).

Film jenerikleri tümüyle filmden bağımsız olarak düşünülecekleri için yarı bağımsız sinematik formlar olarak konumlandırılırlar. Stanitzek’e göre, bu yarı özerklik jenerik tasarımlarına, filmin ham ya da işlenmiş görüntülerinden bağımsız olarak yeni görüntüler, imgeler üretme ve metaforlar geliştirme fırsatı sunar. Jeneriklere sunulan bu özel özgürlükler onları aynı zamanda film fragmanlarından da



ayırmaktadır. Fragmanlar, sinematik kurgu içerisinde farklı bir görsel ögeyi yapılarında barındırmazken jenerikler filmin paralelinde çeşitli disiplinler arası kurdukları bağlar ile anlatılarını zenginleştirirler. Fakat öte yandan hem fragmanlar hem de jenerikler yapıları itibariyle minyatür, konsantre filmler olarak konumlandırılmaktadır.

Allison'a göre jenerik tasarımlarının ekranda yer aldıkları sürenin artmasıyla beraber, izleyici ile daha fazla iletişim kurma ortamı oluşmuştur (2013, s. 2). Jenerik tasarımları ile sağlanan bu iletişim alanı içerisinde izleyici metinler ve imgeler aracılığıyla filmsel metnin sınırlarına filmin paralelinde ulaştırılır.

### 2. FİLM JENERİKLERİNDE FİLME DÖNÜK TASARIM PERSPEKTİFİ OLUŞTURMA

Casas'a göre, sinematik evrende yaşanan dijital dönüşümler beraberinde, şematik ve estetik niteliklerin etkileşimi sonucu grafik tasarımın retorik yönü gün geçtikçe önem kazanmaktadır. Yeni ticari çıkarımların oluşturulması ve pazarlama alternatiflerinin kolaylaşması ile, film endüstrisinde, rafine sözcük imaj ilişkileri, grafik ve tipografik tasarımın yeni yaratım biçimleri oluşmuştur (2007, s. 12).

Sofistike düşünce çevresinde ve teknoloji paralellğinde gelişim gösteren jenerik tasarımları yalnızca film endüstrisi tarihi içerisinde değil aynı zamanda bütün olarak sanat alanına kendini dahil eden bir sanat formu olarak da düşünülmelidir. Guernica üzerine bir inceleme yazan Henry McBride, hayata nüfuz eden her yeni duygu kümesi için bir sembol setine sahip olunması gerektiğini Picasso'nun sanatını dilini oluşturan motivasyonun duygulardan türeyen semboller olduğunun altını çizmiştir (2004: çevrimiçi). Picasso'nun yöntemi tasarımcıların jenerik tasarımlarını oluştururken benimsediği yöntemlerle çok benzerdir. Bu noktada tasarım ve güzel sanatların ortak bir dili paylaştığı söylenebilir. Bir jenerik tasarımı, filmsel malzemelerin düzenlenmesi, kurgulanması ve grafiksel öğelerin jenerik anlatısına dahil edilmesinden çok daha fazlasıdır. Bu tasarımları metin ve imge bileşimleriyle oluşması olası semiyotik ilişkilerin teorik olarak derlemesi olarak konumlandırmak mümkündür. Filmsel öğelerin bilinçli manipülasyonu içerisinde tasarım felsefesini ve estetiği barındıran bir süreçtir.

### 3. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME

Bugün teknolojik gelişmelerle birlikte yaratıcı süreçlerin merkezine yerleştirilen tasarımcılar, tasarımları aracılığıyla filme yönelik alternatif bir iletişim biçimi ortaya koymaktadır. Heller'a göre bir jenerik tasarımcısını bu süreçte başlıca görevi tasarımın özünü bulmak ve eylemsel olarak tasarımı ortaya koymaktır. Tasarımın özünün ortaya konulmasının altının çizildiği bu noktada, filme dair pek çok kavrama film paralelinde geliştirilen grafik dil çerçevesinde hareket kazandırılması başlıca amaçtır (2004, s. 130- 134). Tasarımcı filmi yaratıcı bir ortamda ele alarak yeniden yapılandırır (Stanitzek, 2005, s. 27-42).

Tasarımcı, izleyici ve film endüstri içerisinde önemli bir yer işgal eden jenerik tasarımlarının gerçeklik meselesine etkisi de önemli bir tartışma konusudur. İzleyicide gerçeklik algısı yaratmada engel teşkil ettiğini ifade etmekle beraber kimi yönetmenlerin filmlerinde jenerik tasarımlarına hiç yer vermemelerinin sebebini bu hususa dayandırmaktadır. Filmsel dünyaya dair ögeler (diegetic) ya da filmsel dünyaya ait olmayan ögeler (nondiegetic) jenerik tasarımlarının yapısı içerisinde sergilendikçe Gérard Genette'in paratext olarak ifade ettiği bir alan oluşmaktadır (Noyan, 2009, s. 24). Gerard paratext alanını bir giriş holü olarak konumlandırır. Bu hol izleyiciye, okuyucuya kurgusal dünyanın içine adım atma ya da atmama hakkı sunan iç tarafta (metne dönük) dış tarafta (dünyanın metinle ilgili söylemine dönük)" bir bölgedir (Gerard, 1997, s. 2). Filmsel metnin kendisi dışındaki tüm unsurlar bu alanda yer almaktadır. Tüm bu unsurlar ana metni sararak anlatıya katkıda bulunurlar. Ana metnin yakınında konumlanan dışmetinler, çepermetin (İng. peritext) ve çevremetin (İng. epitext) olarak kategorize



etmiştir. Genette'nin sınıflandırması göz önünde bulundurulduğunda jenerik tasarımları çerpermetin (ing. peritext), film posterleri fragmanlar ise çevremetinler (ing. epitext) olarak konumlandırılabilirler.

#### 4. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Jenerik tasarımları sinema sanatı ve film endüstrisi arasındaki bağlar çerçevesinde düşünülerek anlamlandırılırsalar da tümüyle bunlardan bağımsız olarak estetik açıdan oldukça kuvvetli sanatsal formlardır. Jeneriklerin yapısında barındırdığı stiller, illüstrasyonlar, tipografiler gibi pek çok grafik unsurla film anlatısının metaforik bir anlatım yöntemiyle bütünlüğünü oluştururken estetik bir incelik kullanır. 1950'lerden günümüze deneysel film yapımcılığı içerisinde gösterdikleri gelişim incelendiğinde bu tasarımları minyatür filmler olarak tanımlamak mümkündür. Biçimin uzlaşmalarının izole edildiği ve yeniden kurulduğu bu deneysel alan, tasarımcı, yönetmen ve izleyici için klasik bir aşamadan daha çok, filmin ve dijital imgenin birbirine dönüştüğü yaratıcı bir ortam haline gelmiştir.

#### KAYNAKÇA

Acar, Ayşegül. (2015) Bir Görsel İletişim Alanı Olarak Film Jeneriği. Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 14, s.12.

Allison, Deborah. (2001). Promises in the Dark. Opening Title Sequences in American Feature Films of the Sound Period, Doktora Tezi, University of East Anglia, İngiltere.

Bourke, Simon. & White, Peter. (2001). The Grammar of Cinema: Typography in Australian Films of the 1950s. Metro Magazine: Media & Education Magazine, 129/130.

Gerard, Genette. (1997). Paratexts: Thresholds of Interpretation. İngiltere: Cambridge University Press.

Heller, Steven (2004). Design Literacy: Understanding Graphic Design. New York: Allworth Press.

King, Emily, (2004). Taking Credit: Film Title Sequences, 1955-1965, Typotheque. Erişim: 09.02.2020.[https://www.typotheque.com/articles/taking\\_credit\\_film\\_title\\_sequences\\_1955\\_1965\\_3\\_visions\\_in\\_motion](https://www.typotheque.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955_1965_3_visions_in_motion)

Las Casas, L. F. (2007). Cinedesign: Typography in Motion Pictures, s.12. Erişim: 01.10.2020. <https://bit.ly/2RDu1dy>

Noyan, Nazlı. Eda. (2009) Sinema ve Grafik Tasarımın Arakesitinde Türk Sineması Jenerikleri Tarihi. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Anabilim Dalı. İstanbul.

Stanitzek, Georg (2005) Texts and Paratexts in Media. Critical Inquiry, s.36. Erişim:02.11.2020. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/498002?seq=1>

## SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMININ SOSYAL MEDYADA KULLANILMASI VE REKLAM KAMPANYALARINDAKİ ETKİSİ

Arş. Gör. Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN <sup>1</sup>, Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ŞAHİN <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi,  
<https://orcid.org/0000-0002-8473-1964>

<sup>2</sup> Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi,  
<https://orcid.org/0000-0002-8348-0913>

### ÖZET

Sürdürülebilirlik kavramı günümüzde halen tasarım alanı da dahil olmak üzere her kesimden bireyler için tanımlaması zor ve tam anlamıyla anlaşılammış iken grafik tasarımcılar açısından da durum benzerdir. Günümüzde sosyal medyaya yönelik görsel içerik üretiminin artması ve küresel anlamda iletişim ağının daha hızlı bir süreç haline gelmesi ile birlikte geri dönüşüm, evsel atıkları ayrıştırma, doğal yaşamı koruma gibi konularda toplum bilinci de artmıştır. Yeni medyanın ortaya çıkışı ile Instagram, Facebook, Youtube gibi sosyal paylaşım ortamları sayesinde bilgiyi oldukça kısa sürede yaymak ve daha geniş çaptaki kitlelere ulaştırabilmek mümkün hale gelmiştir. Çevre kirliliği ile ilgili yapılan araştırmalar göstermektedir ki son yıllarda reklam kapsamına girebilecek her mecrada sıklıkla vurgulanan geri dönüşüm hareketi artık dünyamızı kurtarmak için yetersiz kalmaktadır. Bu noktada etkili bir çözüm olarak karşımıza çıkan çevresel sürdürülebilirliği sağlamak için ise yeniden kullanımı mümkün olmayan plastik ürünlerin tüketiminin azaltılması ve reddetme tercihinin ilk sıraya alınması şiddetle önerilmektedir. Özellikle son aylarda küresel anlamda karşı karşıya olduğumuz bir tehdit olan Covid-19 salgını da hijyen sebebiyle tek kullanımlık ürünlerin kullanımını artırması sebebiyle sürdürülebilirlik çalışmalarını daha önemli hale getirmiştir. Sağlık faktörünün her koşulda diğer önceliklerimizin önüne geçiyor oluşu sebebiyle bu alandaki çalışmalar zaman zaman geri planda kalabilmektedir.

Bu çalışmada sürdürülebilirlik kavramının bireyler için ne ifade ettiği araştırılmış ve reklam sektörünün konuyu ele alış şekli irdelenmiştir. Sosyal medyada çevre ile ilgili dikkat çeken ve büyük etki yaratan paylaşımların reklam kampanyalarındaki görsel sunumlarda ve ürün tasarımlarında nasıl yer aldığı ve bu çalışmaların tüketici algısını nasıl etkilediği incelenmiş, sürdürülebilirliğe gerçek anlamdaki katkıları tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilirlik, Sosyal Medya, Grafik Tasarım, Reklam Tasarımı.

### 1. GİRİŞ

Latince “sustinere” kelimesinden gelen “sürdürülebilirlik” (sustainability) kelimesi, sözlüklerde birçok anlamda yer almasına rağmen; esas olarak sürdürmek, sağlamak,

desteklemek, var olmak, devam etmek anlamlarında kullanılmaktadır (Ergün ve Çobanoğlu, 2012). Almanca sürdürülebilirlik terimi “Nachhaltigkeit” ilk olarak 1713'te ormancılıkta kullanılmıştır ve ormanın yeni büyüme veriminden daha fazla hasat yapmamak anlamına gelmektedir (Wiersum,1995). Bir politika kavramı olarak “sürdürülebilirlik” ise ilk defa 1987 tarihli Brundtland Raporu'nda yer almaktadır. Bu belge, insanlığın daha iyi bir yaşama yönelik beklentilerini karşılayabilmek için yaptıkları ile doğanın getirdiği sınırlamalar arasındaki gerilim ile ilgilidir.

Çevresel sorunlara dair problemlerin çözülmesine yönelik ilk yapıcı düzenlemeler 1970'lerde yapılmıştır. 1972 yılında Stockholm'de farklı sosyo-ekonomik yapılara sahip birçok ülke tarafından kabul edilen “Birleşmiş Milletler İnsan Çevre Bildirgesi” bunlardan ilkidir. Sürdürülebilirlik kavramı ise ilk defa Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu tarafınca hazırlanan 1987 tarihli Brutland Raporu'nda kullanılmıştır. Bu rapora göre sürdürülebilirlik “Bugünün gereksinimlerini, gelecek kuşakların ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden karşılayan kalkınma” olarak tanımlanmış ve bu tarihten itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Ağca, 2002).

Sürdürülebilirlik terimi, politika odaklı araştırmalarda, kamu politikalarının başarması gereken şeylerin bir ifadesi olarak popüler hale gelmiştir fakat 1987 tarihli Brundtland Raporundan beri kavramın anlamı oldukça değişmiştir. Zaman içerisinde bu kavram sosyal, ekonomik ve çevresel olmak üzere üç boyutu kapsayan bir yorum olarak yeniden ele alınmıştır. Günümüzde tartışılan sürdürülebilirlik kavramı gelecek nesillerin refahı ve özellikle de yeniden elde edilemez doğal kaynaklar ile ilgilidir. Refah olarak adlandırdığımız durum ise mevcut ihtiyaçların karşılanması ile oluşan memnuniyet hissinden oldukça uzaktır. Brutland raporu da bu görüşe paralel olarak özünde, uzun vadeli sürdürülebilirlik ve kısa vadeli refah çatışmasından doğan gerçek çelişkiyi ve sonuçlarını tartışmaktadır.

Günümüzde sürdürülebilirlik ile ilgili neden bu kadar az ilerleme kat edebildiğimiz veya neden bu konuda toplum olarak duyarsız kaldığımız sorularının cevabı da yine kısa vadeli memnuniyetimizi ön planda tutmamız ile ilgilidir. Kullman ve Farrington'a (2010) göre yenilenemeyen doğal kaynaklar hızla tüketilmekte fakat aynı zamanda gelecek nesillerin refahını artıracak bir bilgi sermayesi ortaya konmaktadır. Asıl soru, birinin ötekini ne kadar telafi ettiğidir. Bu tartışma, “zayıf” ve “güçlü” sürdürülebilirlik kavramları arasında ayrım yapan bir problem etrafında odaklanmaktadır. Kullman ve Farrington bu ikisinin muhalif olmaları gerekmediğini, ancak birbirlerini tamamladıkları söylemektedir. Bu iki nokta arasındaki dengeyi iyi kurabilmek çevresel anlamda da sürdürülebilirliği sağlayabilmenin odak noktasıdır (Kuhlman ve Farrington,2010).

Tarih öncesi çağlardan beri insanlık ve doğa arasındaki ilişkiyi açıklayan iki karşıt görüş mevcuttur. Bunlardan ilkinde birey uyumu seçip, doğa ile uyum içinde yaşamayı tercih ederken diğerinde doğayı ele geçirmeyi, fethetmeyi arzular. İkinci görüş günümüz medeniyetlerinde baskın olarak var olmayı sürdürmekle birlikte ilk görüşün de tamamen kaybolduğu söylenememektedir (Kates, Parris ve Leiserowitz, 2005).

Brundtland ve meslektaşları da aralarında süregelen tartışmalarda dünya nüfusunun daha iyi bir yaşam arzusu için yaptıkları sonucunda ortaya çıkan çevresel bozulmadan sınırlı doğal kaynakları nasıl koruyacaklarına dair bir cevap aradılar. Neticede “*sürdürülebilir gelişme*” kavramı olarak bahsedilen bir kavram ortaya koydular. Bu kavrama göre sürdürülebilir gelişme “Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneklerinden ödün vermeden günümüz neslinin mevcut ihtiyaçlarını karşılayan gelişmeler.” anlamına gelmektedir (Tonn, 2007).

Bu bölümde anlatılanlardan yola çıkarak özetle şunu söyleyebiliriz ki: Sürdürülebilirlik ekonomik, sosyal ve çevresel anlamda farklı boyutlara sahip olmasına rağmen ortak payda gelecek nesiller için sistemin devamını sağlamak üzere yenilenemeyen kaynakların korunması bu sırada da var olan jenerasyonun memnuniyetini sağlamak anlamına gelmektedir. Sürdürülebilirlik kavramının merkezinde insanlığın daha iyi bir yaşama ulaşma savaşı ve bu uğurda yeniden üretilmeyen doğal kaynakların tüketilmesi arasındaki çatışma yer almaktadır. Hangi alanda olursa olsun sürdürülebilirliği başarmak için bu ikisi arasındaki dengeyi iyi anlamak ve kurmak gerekir. Bireylerin çevresel boyutta sürdürülebilirlik kavramına katkıda sağlamaları için de ön planda tuttıkları refahlarından ödün vermeyecekleri gerçeği bir kıstas olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle tasarımcılar tarafından hazırlanan farkındalık kampanyalarında da göz önünde bulundurulması gereken düşünce bu olmalıdır. Bu yazının devamında sürdürülebilirlik kavramı çevresel anlamda ele alınacaktır.

## 2. SÜRDÜRÜLEBİLİR ÇEVREYİ KISITLAYAN DAVRANIŞLAR

Dünyada üretilen her plastik parçası bir parça kömür, kaygan yağ veya doğal gazın ürünüdür. Plastiklerden çok daha önce hayvan boynuzu ve kauçuk gibi doğal olan malzemelerden türetilmiş polimerler vardı, ancak fosil yakıtlardan yapılan ilk sentetik plastiğin icadıyla, bugün neredeyse her alanda kullandığımız plastik türü ortaya çıkmıştır. O zamandan beri günlük hayatımızda onlarsız yapamadığımız birçok nesnenin aslında içinde yaşadığımız dünyaya geri dönülemez zararlar verdiğini bilinmesine rağmen bu alışkanlıklardan vaz geçmek çok da kolay görünmemektedir. Örneğin ikinci dünya savaşından sonra kadınları bulaşık yıkama derdinden kurtardığı fikri ile pazara giren kullan-at plastikler ailesi daha da büyüyerek günümüzde varlığını devam ettirmektedir (Thompson R. C., Moore J. C., Saal S. Ve Swan S. H. 2009).

Artık biliyoruz ki bu plastik eşyaları üreterek ve kullanarak doğaya sindiremeyeceği kadar çok çöp üretmiş oluyoruz. Plastik atıkların geri dönüşümü ise oldukça zordur. Plastiklerin geri dönüştürülebilir kısmının oranı sadece yüzde beş kadardır ve bu oran toplam tüketime bakıldığında oldukça düşüktür. Bunun nedeni ise plastiklerin erime noktasının oldukça düşük olmasıdır. Plastiklerin cam ve metal eşyalar gibi eritilerek temizlenmesi mümkün değildir. Plastikler suyun kaynama noktasının altında erimeye başlarlar ve yağlı bileşenleri içine çekerler. Bu nedenle temizlenip yeniden kullanılmaları neredeyse imkansızdır. Bu basit bilgiye sahip herkes plastiklerin geri dönüşümünün ne derece kandırmaca bir kurgu olduğunun farkına varabilmektedir (Moore, 2009).

Günümüzde insanlar artık dışardan yemek yemeye daha çok para harcamaktadır ve yemek çoğu zaman plastik ve çöpe atılan kaplarda getirilmektedir. Sadece yemek için kullanılanlar değil çoğu plastik tek kullanımdan sonra çöpe dönmektedir. Tüm plastik atıkların %79'undan fazlası, hangi çöp kutusuna attığınıza bakılmaksızın çöplüklerde birikmekte ya da doğal dünyada sıkışıp kalmaktadır. Diğer bir %12'si de yakma fırınlarında yanmakta ve atmosfere partikül madde eklemektedir. Science Advances'te yayınlanan 2017 raporuna göre, plastiklerin yalnızca %9'u geri dönüştürülebilmektedir. Sadece ABD de her 5 dakikada 2 milyon adet kullanılan plastik şişelerin oluşturduğu dev plastik atık yığını ise ırmaklar ve akarsular ile denizlere, açık okyanusa doğru sürüklenmektedir. Pasifik okyanusunda gözlerden uzak bir köşeye sürüklenen plastik yığını deniz canlılarına çok büyük zararlar vermektedir (Hafner ve ark., 2010).

Gelişen sosyal medya araçları sayesinde artık plastik atıkların sebep olduğu küresel boyutta yaşanan bu çevre probleminin yansımaları gizlenememektedir. 2015'de Youtube da paylaşılan ve viral hale gelen bir video da plastik karşıtı hareketi tetikleyen bir unsur olarak bu duruma çok iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Texas A&M Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrencisi olan Christine Figgener, Kosta Rika'daki araştırmasının bir parçası olarak bazı deniz kaplumbağalarını etiketlemeye başladığında erkek kaplumbağalardan birinin burnuna sarılı bir şey fark etmiştir. Figgener olanları kaydettiği videoda, "Bunun başka bir parazit veya onun (kaplumbağanın) üzerinde veya içinde yaşayan bir şey olabileceğini düşündük" demektedir. Ekip kısa bir süre sonra kaplumbağanın burnundaki cismin aslında "burnuna sıkışmış plastik bir pipet" olduğunu anlamış ve kaplumbağanın daha iyi nefes almasına yardımcı olacağını umarak pipeti çekerek çıkarmıştır. Sosyal medyada oldukça dikkat çeken, Instagram, Youtube ve Facebook'da oldukça fazla paylaşılan bu videodaki kaplumbağa, bir anda posterlerde yer almaya başlamış ve oldukça popüler olmuştur (Görsel 1).



Sea Turtle with Straw up its Nostril - "NO" TO PLASTIC STRAWS

33.640.097 görüntüleme

226 B 25 B PAYLAŞ KAYDET ...

**Görsel 1. Sea Turtle with Straw up its Nostril - "NO" TO PLASTIC STRAWS\_youtube videosundan bir görüntü**



Bu video sayesinde başlayan plastik karşıtı örgütlenmenin sonucunda bazı ülkelerde plastik pipet kullanımını yasaklayan yasalar yürürlüğe girmiştir. Eylül ayında, Kaliforniya Valisi Jerry Brown eyalette pipet israfını azaltmayı amaçlayan türünün ilk örneği bir yasa tasarısı imzalamış, 2019'dan başlayarak, Golden State'teki restoranlarda müşteriler talep etmedikçe, pipetle içecek servisi yapılması yasaklanmıştır. Starbucks, ikonik yeşil pipetlerini 2020 yılına kadar mağaza raflarından tamamen çıkarmaya söz verirken, Seattle, temmuz ayında şehirdeki barlar ve işletmelerden pipetler dahil tüm plastik kapları yasaklayacağını açıklamıştır.

Ancak gerçek şu ki, pipetler plastik atıkların toplamına bakıldığında çöp yığınının sadece çok az bir kısmını oluşturmaktadır. 2017 yılında, dünya genelinde plastik tüketimi toplam 300 milyon tonu bulmuştur. Bu aslında, dünyanın 7,6 milyar insanının her biri için yılda 88 kilo plastik ürettiğimiz anlamına gelmektedir. Bu noktadan bakıldığında pipetler plastiklere karşı savaşın sadece ufak bir boyutu gibi görünse de çevrecilere göre savaşın bir yerden başlaması gerekmektedir (Brueck,2018).

İnsanların daha az plastik kullanmalarını sağlamak için önemli çalışmalarda bulunan Plastik Kirlilik Koalisyonu'nun ( Plactic Pollution Coalition) kurucusu ve CEO'su Dianna Cohen, plastik pipetlere karşı başlatılan savaşa bakışını şu şekilde açıklamaktadır:

“Basitçe söylemek gerekirse büyük bir plastik problemimiz var ve bu pipetlerle bitmiyor fakat plastik pipet sorunu insanların küresel plastik kirliliği hakkında düşünmeye başlamalarına yardımcı olmaktadır.” Cohen Starbucks'ın plastik tüketimini ise şu sözleri ile eleştirmekte:

“Starbucks plastik pipetlerinden ayrılacaksa bu harika bir başlangıç. Ancak çabaların burada bitemeyeceği açık. Starbucks'taki diğer tek kullanımlık plastiğin ne olduğuna bakın. Bu bir şaka olmalı.”

Plastik tüketimini azaltmak için gerçekten etkili bir çözüm önerisi ise şu şekilde: “Kahve almak için kendi kupanızı getirin ve **tek kullanımlık plastikleri reddedin**. Hep birlikte hareket ederek dünyayı plastik kirliliğinden ve plastiklerin insanlar, hayvanlar, su kaynakları ve çevre üzerindeki zehirli etkilerinden kurtarabiliriz.” (Cohen, 2018).

Ancak, plastik pipet karşıtı hareketin gerçekten daha ölçülebilir eylemlere yol açıp açmayacağına dair tartışmalar da mevcuttur. Şöyle ki insanların içeceklerini tüketirken her zamanki rutinlerini değiştirmeden sadece tek bir pipetten vazgeçerek toprak ana için iyi bir davranışta bulduklarını hissetmeleri mümkündür ve bu his, çevre için iyi bir şey yapıyor olma hissi, insanları diğer çevre dostu davranışlara başlatabilir.

Fakat sürdürülebilir çevre için üzerinde durulması asıl gerçek ise daha az plastikle yaşamak değil artık eski davranışları değiştirmemiz gerektiğidir. Cohen, Çevre koruma ajansı (Environmental Protection Agency) EPA'nın 2018'de öne sürdüğü "**azaltma, yeniden kullanma, geri dönüştürme**" sıralamasının başına yeni bir kelime daha eklenmesini önermektedir: "**Reddetme (Refuse)**". Bir kahve dükkanında, bir restoranda veya markette olsun, teklif edilen her yerde plastik ürünlerin reddedilmesi aslında plastikle olan savaşın en büyük destekçisi olacaktır. Plastikler ucuz oldukları ve kolay ulaşılabildikleri için tercih listesinde hala birinci sıradalar fakat yerlerine geçebilecek ürünlerin kullanım süreleri düşünüldüğünde aradaki farkı kapatacakları barizdir. Tasarımcılara düşen görev ise plastikler

yerine sürdürülebilir çevre için uyumlu ürün tercihleri sunabilmek ve sosyal medyanın da gücünü kullanarak toplumu yapabilecekleri tercihler hakkında bilgilendirmektir.

### 3. SÜRDÜRÜLEBİLİR ÇEVRE KAVRAMI KAPSAMINDA OLUŞTURULAN TASARIMLAR VE KAMPANYA ÖRNEKLERİ

Greenpeace'e göre, okyanuslarda her yıl 12,7 ton plastik birikmekte, deniz hayatına ve insanlara zarar verilmektedir. Uzmanlar, 2050 yılına kadar denizdeki balıklardan daha fazla plastik olacağını tahmin etmektedir. Ambalaj tasarımcıları ve reklamcılar da oldukça gündemde olan bu konuyu kullanarak tüketicinin dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Özellikle markalar ve büyük kuruluşlar, konuyla ilgili farkındalığı artırarak ve kendi atıklarını azaltarak plastik atıkların azaltılmasını büyük ölçüde etkileyebileceklerini savunmaktadır.



Görsel 2. Fairy- Ocean plastic bottle reklam kampanyası

Procter & Gamble firması piyasaya sürdüğü %100 geri dönüşümlü okyanus plastiğinden üretilen yeni “Fairy Okyanus Plastiği Şişesi” ile okyanuslardaki kirliliğe dikkat çekmeyi amaçladıklarını belirtmektedir. P&G kendi web sitelerinde yayınladıkları proje ile 320.000 adet geri dönüşümlü şişe ile dünyadaki en büyük üretimi yaptıklarını söylemektedir. Bu projenin firmanın geri dönüşümlü plastik kullanımına olan ilgilerinin bir kısmı olduğu yıllık 8 bin ton plastiği geri dönüşüme kazandırma hedeflerinin olduğunu söylemektedir. (<https://www.pgnewsroom.co.uk/press-release/uk-news-releases/procter-gamble-launches-new-fairy-ocean-plastic-bottle-made-100-recyc>).

Bu kampanya için kullanılan ilk görselde süreç 4 aşama halinde anlatılmaktadır. Birinci aşamada geri dönüşümlü plastikler sahilten gönüllüler tarafından toplanan plastik atıklar alınarak Terracycle adlı geri dönüşüm fabrikasına götürülmektedir. İkinci aşamada plastikler temizlenip topraklar haline getirilmekte, üçüncü aşamada bu topraklar P&G fabrikasına gönderilmekte, dördüncü aşamada ise fabrikada yeni Fairy Okyanus Plastiği şişelerine dönüşmektedirler. Görselde geri dönüşümü ve doğaya yararlı olmayı vurgulamak adına mavi ve yeşil renk paleti kullanılmıştır. Fairy şişesinin ambalajı da okyanusu çağrıştıran koyu mavi renktedir.



Görsel 3. Fairy- Ocean plastic bottle reklam kampanyası

İkinci görselde ise solda bir caretta sağda P&G firmasına ait bir şampuan kutusu ve Fairy şişesi yer almaktadır. Carettanın ağzından “Okyanusları temizlememize yardım edin” sloganı ile tüketiciye seslenen reklam afişi il bakışta tüketicilerin hafızasına kazınan burnundan pipet çıkarılan caretta’yı hatırlatmaktadır.



Görsel 4. Adidas- Ocean Plastic Shoes reklam kampanyası

Sürdürülebilirliği pazarlama planlarına entegre eden bir diğer marka da Adidas’tır. Adidas, 2017 yılında tamamı okyanus plastiğinden üretilen üç yeni ayakkabı tasarımı serisi piyasaya sunmuştur. Her bir çift, yeniden kullanılmış 11 plastik şişeden yapılmıştır ve spor giyim markası, 2017’de bir milyondan fazla ayakkabı satmayı başarmıştır. 2018 yılı için de Adidas, geri dönüştürülmüş okyanus plastiğinden yapılan bir yoga koleksiyonunu da başlatmıştır. Proje, geri dönüşümün önemine ve okyanus plastik kirliliğinin olumsuz sonuçlarına vurgu yapmaktadır.



**Görsel 5. Adidas- Parley reklam kampanyası**

Adidas, Parley adı ile sunulan ürünlerin tasarımlarında mavi ve yeşil tonlarını ve okyanuslardaki su dalgalarını anımsatan çizgileri kullanmıştır. Bu kampanyaya web sitesinde yer alan dair bütün görsellerde de sadece mavi-yeşil-beyaz ve siyah renkler hakimdir. Oldukça minimal tasarımlar temizlik hissi uyandırmaktadır.

Bu kampanyada da okyanuslardaki plastik kirliliğine dikkat çekilmiştir. Reklam sloganları ile “Bir Parley olarak plastiklerin okyanusa karışmasını engelleyebilirsiniz.” imajı yaratılmış, tüketicilerde ürünü alarak doğa için faydalı bir iş yaptıkları algısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Diğer plastikler gibi teneke kutuları bir arada tutmak için kullanılan plastik altılı halkalar da denizlerdeki vahşi yaşam için inanılmaz boyutlarda tehlike oluşturmaktadır. Resmi istatistiklere göre, denizlerdeki milyonlarca hayvan, plastik altılı halkaların içinde sıkışıp kaldıktan sonra boğulma ve açlık sebebi ile ölmektedir.6'lı plastik halkalar da hem vahşi hayata hem de çevreye verdiği yıkıcı etkiler, tekrar tekrar kanıtlanmıştır (Galanty,2016).



**Görsel 6. Altılı plastik halkaların hayvanlara verdiği zararlar**

Bu sorunun farkına varan Florida'daki küçük bir bira fabrikası, Saltwater Brewery deniz yaşamını kurtarmak ve okyanustaki plastik atık miktarını azaltmak için yenilebilir ve biyolojik olarak parçalanabilir altı paketlik bir tutucu çıkarmıştır. %100 plastiksiz altılı halkalar bira yan ürünlerinden üretilmiştir ve hayvanlar tarafından yenmesi tamamen güvenlidir.





Görsel 7. Saltwater Brewery Edible Six-Pack Rings



Görsel 7. Saltwater Brewery Edible Six-Pack Rings, reklam afişi

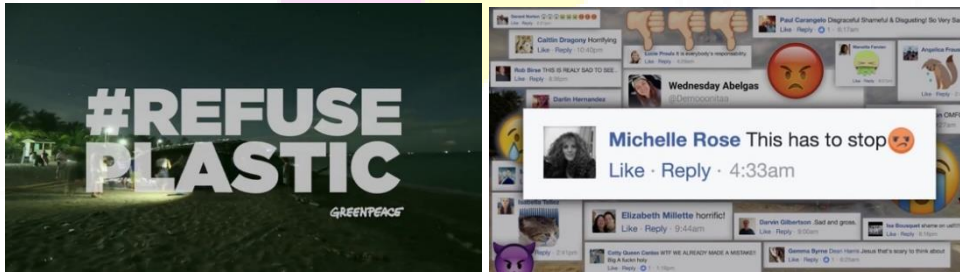
Saltwater Brewery de yenilebilir halkalarını tanıttığı reklam afişinde plastik kirliliğinden etkilenen okyanus canlılarının bir simgesi haline gelen caretta caretta'yı kullanmıştır. Afişte “Yenilebilir altılı halkalar” başlığının altında ise “Küçük bir bira işletmesinin hikayesi 5 günden az zamanda reklama hiç para harcamadan 3.5 milyar kişinin dikkatini çekmeyi başarmıştır.” ibaresi yer almaktadır. Altta da altılı halkayı yiyen caretta'yı görmekteyiz. Afişin sağ alt köşesinde dikkat çekmek üzere kalın yazı karakteri ve sarı renklerle yer alan bilgilere göre bu kampanya 122 milyondan fazla sosyal medya görüntülenmesi, 2.1 milyondan fazla Facebook paylaşımı ve 5 milyar küresel medya paylaşımına ulaşmıştır. Gerek uygulama gerekse pazarlama açısından bu fikrin gerçekten oldukça başarılı olduğunu söyleyebiliriz.





**Görsel 8. Green Peace , Dead Whale, farkındalık projesi için plastik atıklardan hazırlanan balina heykeli**

2017 yılının Mayıs ayında, Filipinler'de bir plajda çekilen karaya oturmuş, ağzı plastik atıklarla dolu “ölü balina” resimleri sosyal medyada viral hale gelmiş ve dünyanın her yerinden insanları şok etmiştir. İlk bakışta fotoğrafları gören insanlar balinayı gerçek sanmışlardır ancak, bu olay Greenpeace'in plastik atıkların gerçek balinalara neler yaptığını göstermek için düzenlediği farkındalık kampanyasının bir parçasıdır. Filipinli bir yaratıcı tasarım ajansı ile iş birliği içinde olan Greenpeace, plastik çöp atıkların ölümcül etkilerine dikkat çekmek için okyanusta bulunan plastik atıklardan oluşan dev bir balina inşa etmiştir. Kampanya aslında birçok tüketici için uyandırma çağrısı niteliğindedir ve birden fazla ödül kazanmıştır.



**Görsel 9. Green Peace , Dead Whale, farkındalık projesi demo filminden kareler**  
<https://www2.spikes.asia/winners/2017/design/entry.cfm?entryid=3070&award=4>

Dead Whale kampanyasının tanıtım filmindeki karelerden birinde #REFUSE PLASTIC etiketi yer almaktadır. Bu etiket ile plastik kullanımının reddedilmesine vurgu yapılmaktadır. Kampanyanın amacı sosyal medyayı da kullanarak dikkat çekmek ve kısa

zamanda çok sayıda insana ulaşmaktı ve 3 haftada 100'den fazla ülkede 100 milyondan fazla kez sosyal medyada paylaşılarak hedefine ulaşmıştır.



**Görsel 10. Surfrider Foundation – What goes in the Ocean goes in you, kampanyası Facebook paylaşımı <https://www.surfrider.org/coastal-blog/entry/plastic-sushi-still-a-hit>**

Surfrider Vakfı, denizlerdeki kirlilik hakkında akıllarda güçlü bir etki yaratan bu görsel sayesinde, okyanus plastiklerinin sadece deniz vahşi yaşamına zarar vermekle kalmayıp aynı zamanda insan sağlığını da etkilediğini söyleyerek insanları plastik atıklarını azaltmaya teşvik etmek için çalışmaktadır. Okyanustaki plastik, deniz hayvanları tarafından yiyeceklerle kolayca karıştırılmaktadır ve balıklar tarafından yutulmaktadır. Deniz canlıları tarafından yutulan plastikler ise bir süre sonra yemek olarak sofralarımızda yerini almaktadır. 2012'de Portland, Oregon'daki Pollinate'deki bir tasarımcı tarafından plastik suşi parçası Facebook'ta anında büyük ilgi görmüş ve çeşitli Surfrider Vakfı ile ilgili sayfalardan 20.000'den fazla kez paylaşılmıştır (Hickman, 2013).

#### 4. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Sürdürülebilirlik kavramı özetle günümüz gereksinimlerini, gelecek kuşakların ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden karşılamak ve bu süreçte yenilenemeyen doğal kaynakları devam ettirmek anlamına gelmektedir. Bu kavram çevresel boyutta ele alındığında en çok geri dönüşüm ve plastik atık problemi konuları öne çıkmaktadır. Küresel boyutta büyük ses getiren çevre ile ilgili farkındalık kampanyalarına baktığımızda da sürdürülebilirlik kavramından çok geri dönüşüm ve plastik kullanımına karşı olma fikirlerinin ön plana çıktığını görmekteyiz. Okyanuslardaki plastik atık yığınlarının deniz canlıları üzerindeki etkilerini gösteren görüntüler insanların oldukça fazla dikkatini çekmekte sosyal medyada da çok miktarda paylaşılmaktadır. Firmalar da bu durumun farkına varmış olmalı ki çevre dostu olduklarını gösterdikleri reklam kampanyalarında çoğunlukla okyanusa, okyanus canlılarına ait görselleri tasarımlarında kullanmaktadırlar. Figgeneer'in Youtube üzerinden paylaştığı videoda burnunda pipet çıkarılan deniz kaplumbağası sosyal medyada o kadar çok ses getirmiştir ki çevre kirliliği hakkında farkındalık oluşturmak isteyen ya da bu yolla dikkat çekmek isteyen hemen hemen bütün firmalar da bu kaplumbağayı görsellerin de kullanmışlardır.

Dünya çapında başarılı olan bu kampanyaların başarısının altında yatan en önemli etken tabii ki de sosyal medyanın gücüdür. Bu kampanyalar bir açıdan da tüketicilerde “doğa için iyi bir şey yapıyor olma hissi” oluşturarak ürün tanıtımı ve satışı yapmanın aslında en kolay yoludur. Tabii ki de kampanyaların çevre için faydalı olan etkileri mevcuttur fakat eğer gerçekten sürdürülebilir çevreye katkıda bulunulmak isteniyorsa plastik tüketimine en baştan dur denilmesi gerekmektedir. #REFUSE PLASTIC etiketi ile bu noktaya değinen tek kampanya da ticari bir aman gütmeyen Green Peace’e aittir.

Bu çalışma sürdürülebilir çevre için ülkemizde dünyada neler yapılabileceğini, toplumu bilgilendirme konusunda sosyal medyanın ne kadar güçlü ve etkili bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Plastik Kirlilik Koalisyonunun kurucusu ve CEO'su Dianna Cohen'in de belirttiği gibi bu problemle savaşmanın yolu artık geri dönüşüm değil, plastikleri reddetmektir. Plastik ürünleri reddedebilmek için de yerlerine alternatif ürünler sunulması ve çözüm önerileri geliştirilmesi gerekmektedir. Bu açıdan biz tasarımcıların da bu fikri destekleyen tasarımlar oluşturması beklenmektedir.

## KAYNAKÇA

Ağca B. Dünya Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi. Dışişleri Bakanlığı Yayınları Uluslararası Ekonomik Sorunlar Dergisi Sayı:7, 2002.

Brueck H. (2018, 22 Ekim) “The real reason why so many cities and businesses are banning plastic straws has nothing to do with straws at all” Business insider <https://www.businessinsider.com/plastic-straw-ban-why-are-there-so-many-2018-7> adresinden alıntı. Erişim Tarihi: 07.03.2021

Cohen D. “After Global Pressure, Starbucks To Stop Using Plastic Straws By 2020”

Dokuzlar, B. K. Çevresel Bir Yaklaşım Doğrultusunda Sanat Ve Tasarım Çalışmaları. Mü Sanat Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi Dergisi Cilt: 4 Sayı: 1 33-52, 2018.

E. Hafner ,Lavender K., Skye M., Maximenko N., Peacock J. ve Reddy C. Plastic Accumulation in The North Atlantic Subtropical Gyre. Vol. 329, Issue 5996, Pp. 1185-1188, 2010.Doi: 10.1126/Science.1192321

Ergün, T. Ve Çobanoğlu N. Sürdürülebilir Kalkınma Ve Çevre Etiği, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1), 2012. Doi: 10.1501/Sbeder\_0000000041

Galanty H. (2016, 13 Mayıs) “Saltwater Brewery Creates Edible Six-Pack Rings” <https://www.craftbeer.com/editors-picks/saltwater-brewery-creates-edible-six-pack-rings> Erişim Tarihi: 06.03.2021

Hickman B. (2013, 30 Ocak) “Plastic sushi- Still a hit!” <https://www.surfrider.org/coastal-blog/entry/plastic-sushi-still-a-hit> Erişim Tarihi: 09.03.2021

Kates, R.W.; Parris, T.M.; Leiserowitz, A.A. (2005) "What Is Sustainable Development? Goals, Indicators, Values, And Practice." *Environment Science Policy Sustain.*

Kuhlman, T. Ve Farrington, J. What Is Sustainability? *Sustainability* Sayı 2, 3436-3448; 2010 .  
Doi:10.3390/Su2113436

Moore [https://www.ted.com/talks/capt\\_charles\\_moore\\_on\\_the\\_seas\\_of\\_plastic#t-416553](https://www.ted.com/talks/capt_charles_moore_on_the_seas_of_plastic#t-416553)  
Erişim C. (2009) Tarihi: 06.03.2021

Sneddon C. Howart R. B. Noorgaard R. B. Sustainable Development In A Post-Brundtland World. *Ecological Economics* Sayı:57 Sayfa:253-268, 2006.

Thompson R. C., Moore J. C., Saal S. Ve Swan S. H. (2009) "Plastics, the environment and human health: current consensus and future trends" *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* <http://doi.org/10.1098/rstb.2009.0053>

Tonn, B.E. Futures Sustainability. *Futures*, 39, 1097-1116, 2007.

Wiersum, K.F. 200 Years of Sustainability In Forestry: Lessons From History. *Environment Manage.* Sayı:19, 321-329, 1995.

[http://www.mfa.gov.tr/dunya-surdurulebilir-kalkinma-zirvesi\\_johannesburg\\_-26-agustos---4-eylul-2002\\_.tr.mfa](http://www.mfa.gov.tr/dunya-surdurulebilir-kalkinma-zirvesi_johannesburg_-26-agustos---4-eylul-2002_.tr.mfa) Erişim Tarihi: 01.04.2021

<https://www.plasticpollutioncoalition.org/pft/2018/7/9/after-global-pressure-starbucks-to-stop-using-plastic-straws-by-2020> adresinden alıntı. Erişim Tarihi: 07.03.2021

## DESIGN OF HOME TEXTILE PRODUCTS

Esra TAŞTAN ÖZKAN <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0001-8950-6048

### ABSTRACT

Design which refers to the whole or part of a product or the whole of the various elements or features of the ornament on it that can be perceived by human senses such as line, shape, texture, material or flexibility. Design is an idea that begins in the human brain, and with the realization of this, the product emerges. Home textile, which increases the quality of life in the places where families or individuals live, and the daily needs of individuals, such as resting, eating, cleaning, etc. textiles that make it easier for them to carry out their activities. In today's markets, where more and more products and companies compete, companies have to develop new methods to differentiate their products from their competitors. Methods such as competing with low prices or differentiating products through high quality are losing their distinctive features as price and quality gradually gain a standard quality. Industrial design is one of the most effective tools to create meaningful differences in the product and create a unique product identity in a market with similar products in terms of price, quality and performance. Creating added value and differentiation through design is also the basis of creating a brand. This study aims to give information about the home textile design process and factors affecting the design process. Also, the information will be given about material properties and aesthetic features of home textile products. As a result, it will be explained that products with different design features should be preferred when purchasing home textile because during the pandemic period, consumers spend most of their time at home, so the home textile consumption and home textile design expectations (colour, design, texture) increased.

**Keywords:** Home textile, design, aesthetic.

### 1. INTRODUCTION

Today, textile design plays an important role in creating innovative products for a variety of end-user applications, from fashion to automotive textiles, sportswear and protective clothing. The textile sector exists with the combination of design, marketing and technical features and their interaction with each other and sustainability can be achieved as a result of the interaction of these three main features. Because if one of these features is not present, the other will not be continuity. For example, if the design does not exist, no new products will emerge. On the other hand, in the absence of technical features, textiles will have no functional aspect and production may be limited if there is no marketing.

In addition to the aesthetic features of the products (such as colour, model, texture) that textile designers create to meet the expectations of the end users, ie customers. They also have to know the technical features such as fiber structure, yarn properties, chemical structure and finishing processes that should be in that product.

Home textiles increase the quality of life in the places where families or individuals live, and the daily needs of individuals are resting, eating, cleaning, etc. textiles that make it easier for



them to carry out their activities. Home textiles vary in parallel with the continuous development in terms of material, design and usage areas. When we talk about home textiles, we think of bathrobes, tablecloths, kitchen covers, pillowcases, bed linen and curtains. Home textiles are today tried and produced using a variety of fabrics, including cotton, polyester, silk and others. Some famous home textile manufacturers have also started to produce home textile products in natural fabrics such as soybean and bamboo. Some of the works about home textiles were given in below:

Zhu (2009) investigated usage of embroidery, nail beads, the art of knot weaving, lace decoration, decorative sewing, shirring, split joint techniques on home textile products. It was concluded that traditional production techniques are widely used in product design due to their decorative features and have become an indispensable product range for modern textiles [1].

Önel and Yıldırım (2012) investigated the comfort features of three dimensional spacer fabrics for bedside fabrics. Some thermal parameters were tested with Alambeta and Permetest test devices and thermal conductivity, thermal resistance and water vapour permeability properties were measured. The results showed that fiber properties have a great influence, especially on thermal absorptivity. Additionally, water vapour permeability values of open-skin fabrics are higher than closed-skin samples because of the knitting structure [2].

Kumar et al. (2012) investigated effects of fragrance finishings on home textile products. Cotton and aloe-vera fabrics were used in the experiments and fabrics printed with pigment colours by using a direct style roller printing machine. Some properties were investigated like laundering durability, sensorial evaluation, washing fastness and lightfastness. The results showed that aloe-vera fabrics were showed better laundering durability and sensorial comfort properties. On the other hand, fragrance finished cotton fabric were showed better light fastness properties [3].

Emam et al. (2013) investigated the effect of nanosilver on the antimicrobial properties of cellulosic textile products used at home. As a result, the main reason for all antimicrobial treatments is that they promote water and energy savings, as home textiles can be used for a longer period of time. Therefore, such antimicrobial treatments will also be strongly influenced by general consumer behaviour [4].

Memon et al. (2015) investigated the design process of acoustic home textile products. It was declared that textile material is one of the most important parameters when designing acoustic home textile products. It was mentioned that the bulkier, finer, lighter and large surface fibers have good acoustic properties. Also, the open end spinning system is more convenient for the production of acoustic home textile products [5].

Soysaldı et al. (2016) investigated usage of traditional Turkish motifs in home textile products. It is possible to find the best examples of traditional ornamental motifs in fabric samples of the Ottoman period. These examples also appear in different variations in today's upholstery fabrics and home textiles. The results showed that black colour was used mostly on the floors of the

duvet covers and the yellow on the patterns of the duvet covers. In addition, it was observed that light brown was mostly used on the floors of upholstery fabrics and red was used mostly on the patterns of upholstery fabrics [6].

Erdoğan (2019) investigated the home textile design process and mentioned that home textile has a positive effect on human psychology with various factors such as aesthetics, design, functionality, as well as providing convenience in our home and business life. It was concluded that it is necessary to design products that look different from each other and look aesthetically beautiful according to consumer expectations and needs [7].

Pak et al. (2020) investigated the situation of Denizli home textile production with a questionnaire. Some of the questions are product types, product capacities, areas where they can be competitive in domestic and foreign markets and distribution of the companies participating in the survey according to their sources of financing. It was concluded that the companies operating in the Denizli home textile sector show progress in branding, but they mostly operate as qualified suppliers. Companies operating in the Denizli home textile sector consider themselves competitive in domestic and foreign markets because they produce quality products. Because of competition in the textile and apparel industry, companies operating in the textile industry must attach importance to marketing and promotional activities [8].

The aim of this study is to give information about the textile design process and design elements. Also, the information will be given about the factors which affect the design process like materials, technologies and aesthetics perspective.

## **2. THE FACTORS WHICH EFFECT THE DESIGN PROCESS**

As designers begin the design process, they are influenced by both their past experiences, the culture they take and the environment they live in. The designer should know the basic principles of the design process and be able to accurately convey this to the product. The designer must also have a creative thinking technique to produce an original product. It must also interact with the environment and follow designs laid out around the world. Some of the factors which affect the design process were given below.

### **2.1. Materials and Techniques Used in The Design Process**

The product formed as a result of the design process should not only have aesthetic beauty but also should be suitable for the conditions in which it will be used, that is, it should also have functionality. As with any building element, the material and construction technique used in textile design play a big role in the design. For this reason, the suitability of the material to the technique is obligatory in line with the intended purposes in the design process. Another feature of the technical design elements that constitute the structural features is its compelling aspect for the designer. Because every technique cannot be applied to every material, this is a feature that limits the designer in creating products for the purposes of use.

Interesting designs are made in the textile sector to create a brand and attract the attention of the consumer. These designs come out with different collections, both visually and with the use of different materials, showing the creative aspects of the designers in these collections. When the designer combines his knowledge of materials and techniques with his creativity, different products can emerge. For this reason, the designer can be original to the extent that he follows innovations, researches and uses them in his designs.

The combination of natural and synthetic fibers with the possibilities of advanced technologies, non-textile materials such as paper, metal, carbon, glass, and materials such as silk and polyester, and the variety of materials used in the textile field is remarkable. This union is the most important factor that triggers and feeds the search for a form in textile art [9].

### 2.2. Technologies Used in Design Process

Design studies, which had to be done by hand before, started to be done on the computer with the introduction of the computer into our lives. Today, there are many design programs developed by different companies and used in different textile fields. Each software has advantages and disadvantages compared to the other. Developments in information technologies also change the corporate structures of companies, as well as the way they produce and do business. The use of the computer at all stages of production, from design to sample stage, provides convenience to both the designer and the business. Making product designs on a computer saves time and effort compared to old sketching methods. With the availability of software that shows planning and stock status as well as the design program, the production process is easier and it is possible to realize the deadlines on time. Because fashion can change very quickly, we have to use time efficiently and effectively and ensure that our designs become commercialized more quickly.

With the effect of the change in fashion, a design can lose its purchasing capacity very quickly. For this reason, besides designs, the machines on which these designs will be produced should have fast and computer-aided technologies to meet the needs of the time. In other words, companies using new technologies and computer-aided software can get ahead of their competitors and take their place in the domestic and foreign markets.

### 2.3. Function in Design Process

The functionality of the designed product is important in terms of its affordability as well as its aesthetic aspect. While every product made in the artistic field is evaluated only visually, functionality comes to the fore in products aimed at the benefit. The functionality of a product gains importance in accordance with the expectations and needs of consumers. Nowadays, besides being new, different and beautiful, a product should also contain features that make life easier and serve the purpose.

Although the aesthetic quality and therefore the condition of being original is at the forefront in artworks, the necessity of being functional in the design of textile products is equally

important. Unless products made of textile material are mass-produced, they will be nothing more than an original art object. In addition to the aesthetic appearance of the product, its durability and ease of use are the factors that provide the choice among the wide variety in the market. Only designs that depend on fashion or utility are short-lived. For these reasons, every element that will provide functionality should be well thought in the design process.

#### 2.4 Aesthetics in The Design Process

Although the functionality of the product seems to be of primary importance in the design of industrial products such as textiles, where the purpose of the use is at the forefront, today the creative process is more important, especially in terms of aesthetic elements, where personal needs come to the fore and personal designs are predominant.

One of the distinctive features of designs are aesthetic elements. It is the attractiveness and unity of expression of the aesthetic elements that are effective in the liking or disliking of something. The design elements and design principles used in designing determine the aesthetic dimension of the design. The use of point, line, texture, colour and toning as a whole affects the attractiveness of the product. In addition, design principles such as measure, direction, contrast, balance, rhythm, similarity, and sovereignty should be used in harmony with design elements. This increases the aesthetic value of the design.

Concerns of keeping up with the contemporary demands such as compliance with the fashion trends of the day and personal design thinking in the recent period are factors that support the aesthetic dimension. In the creative process, the textile designer must melt the colour, pattern, texture, material and technique in the same pot in order to achieve aesthetics. It should also take into account the developing technology, the changing socio-economic cultural values of the society, the function it will fulfil, and the fashion trends of the day. As a result, it should design textiles that have different visual and aesthetic values from their counterparts by bringing their own creative talent to the forefront [10].

### 3. THE DESIGN PROCESS and DESIGN ELEMENTS

The design process starts with a need for design in the company. Creating the design team, writing the Design Job Description, creating product concept options within the scope of this definition, evaluating the visualized product options and making the final design decision is the other basic stages of the process. The final design decision determines the basic characteristics of the product to be developed and produced. With this decision, the design development process begins. At the end of the development process, the company management determines its decision on production. In fact, the entire design process can be summarized as understanding the project subject, researching and creating solution options, and selecting and developing the most suitable among them.

The designer needs design elements and principles in order to express the products designed in their own mind in a concrete way. Some of these items; point, line, format-form-shape,



measure-size, texture, light and colour. In addition to these, traditional Turkish motifs can be counted among the design elements in home textiles today.

*Point:* It can create many different compositions by coming together with differences such as small, large, regular, irregular, light and dark. It is widely used in surface design as it provides unlimited options in point size and colour.

*Line:* The line in surface design depends on the intended use of the product; It is used in many different ways such as vertical, horizontal, limited, unlimited, directional, non-directional, thick and thin. Examples of using the point and line in home textiles are given below ( Figure 1).



**Figure 1 a) Point design example of pillow b) Line design example of pillow**

*Format-Form- Shape:* Form includes design elements such as texture and colour, while the form is expressed in two dimensions. On the other hand, the shape is the general picture of the object. In home textiles, surface designs get inspired by the forms and shapes in nature ( Figure 2).



**Figure 2. a) Duvet cover Set ( <https://www.yatasbedding.com.tr/>) b) Pillow example (<https://www.bonvagon.com>)**

*Measure- Size:* A measure is a kind of boundary or frame in which an object remains what it is. The size is; each of the width, length or height of an object. Different patterns can be created in home textiles by giving shapes in different sizes and colours ( Figure 3).





**Figure 3. Examples of different size and colour shape designs (<https://www.freepik.com>)**

*Texture:* Texture can be defined as a quality that gives information about the internal and external structure of the object, has an infinite variety of three-dimensional effects, and manifests itself with its light-shadow, colour and material properties. Light is needed for visual perception. While hard, warm, glossy, textured surfaces create an intimacy effect. On the other hand, soft, cold, matte textured surfaces create an effect of distance. Examples of different textures were given in Figure 4.



**Figure 4. Different texture examples**

*Light:* Shadow is formed depending on the surface textures of the objects, the direction and intensity of the light. Colour tones that vary according to the intensity of the light are important for a flowing and vibrant design.



Figure 5. Example of 3D Tehnique in home textile (<https://tr.dhgate.com>)

*Colour:* Colour factor, one of the most important design elements, is especially used in the design of home textile products. Shades of a single colour or a combination of more than one colour unlimited surface designs are achieved. The relationship between colours creates coherence or contrast, so the connection of colours is important when creating a composition in surface design.



Figure 6 a) Example of home textile consisting of a combination of different colours b) Home textile consisting of a combination of shades of the same colour (<https://www.ozdilekteyim.com>)

*Traditional Turkish Motifs:* The motifs used in Turkish decorative arts can be listed as animal motifs, plant motifs, motifs symbolizing nature and geometric motifs. Today, Ottoman palace fabrics, which are considered the most important examples of Turkish fabric art history, have come to a very important place with the influence of popular culture. In addition, these motifs have started to be used a lot, especially in home textile design ( Figure 7).



Figure 7. Examples of Turkish motifs in home textile

#### 4. CURRENT STATUS OF HOME TEXTILE

Towels and bathrobes take the lead in home textile products that are exported. Turkey from abroad make up the total of a 41% portion of towels and robes out of the leading home textile products. Then, with a 25% export rate, bed linen is followed by curtain models with a 6% share. The remaining 28% is shared with similar amounts among other home textile products. The home textile production capacity of Turkey was given in below:

- A total of 2.3 billion dollars of production is made in bathroom textile products such as towels and bathrobes, including domestic and foreign market shares.
- Bed linen and other bedroom textiles reach 2.6 billion dollars.
- Curtain fabrics reach 1.5 billion dollars [11].

While the chaos that broke out in the world in 2020 continues to inspire designers, the traces of innovation in the products produced to draw attention. It should be prepared for the coming years when shapes are used frequently and digital prints proclaim their freedom. We can see repetitive patterns in these new models. Polka dot seats, covers coloured with lines, curtains decorated with endless patterns emphasize the uncertain atmosphere in the world. Consumers can now adapt to this new trend, which is a bit reminiscent of the style of the 70s, in home textile shopping [12].

#### 5. CONCLUSION

Home textiles are textile products that include products such as towels, blankets, bedspreads and bed linen. Nowadays, with the effect of the pandemic, people have increased their consumption of home textiles as they spend more time in home conditions. In addition, consumers' expectations from home textiles and design diversity have increased. In addition to known factors such as point, line, colour, traditional Turkish motifs have also taken their place in the design. Additionally, with the effect of the pandemic, polka dot seats, covers coloured with lines, curtains decorated with endless patterns will be shown in the home textiles in the future.



## REFERENCES

- [1] Zhu, H., *The Application of Decoration Skills in Modern Textile Products*, International Conference on Computer-Aided Industrial Design and Conceptual Design, 1705-1708, China, 2009.
- [2] Önel, L., Yıldırım, M. Comfort properties of functional three-dimensional knitted spacer fabrics for home-textile applications, *Textile Research Journal*, 82, 1751, 2012.
- [3] Kumar, D.V., Boopathi, N., Karthick, N., Ramesh, P. Aesthetic Finishes for Home Textile Materials, *International Journal of Textile Science*, 1(3), 5, 2012.
- [4] Emam, H.E., Manian, A.P., Siroká, B., Duelli, H., Redl, B., Pipal, A., Bechtol, T. Treatments to impart antimicrobial activity to clothing and household cellulosic-textiles why “Nano”-silver?, *Journal of Cleaner Production*, 39, 17, 2013.
- [5] Memon, H., Abro, Z.A., Ahmed, A., Khoso, N.A. Considerations while designing Acoustic Home Textiles, *Journal of Textile and Apparel Technology and Management*, 9(3), 1, 2015.
- [6] Soysaldı, A., Tekkılıç, E.İ., Kılıç, Ö., Geleneksel Türk motiflerinin ev tekstili tasarımındaki uygulama alanları, *Akademik Sanat*, 13, 2016.
- [7] Erdoğan, S. Ev Tekstili Tasarımı, *Eurasian Journal of Researches in Social and Economics*, 6(12), 86, 2019.
- [8] Pak, S., Atılğan, T., Kanat, S. Denizli ev tekstili sektörünün mevcut durumunun analizi, *Tekstil ve Mühendis*, 27(117), 31, 2020.
- [9] Dereci, V., Dokunuşlar Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 12, 53, 2014.
- [10] ÖNLÜ, N. Ev Tekstilinde Tasarımcının Rolü, *Ev Tekstili Dergisi*, Doğan Ofset Yay. ve Mat. A.Ş., 11(40), 2004.
- [11] <https://www.cnrevteks.com/turkiye-ev-tekstili-sektoru.html> (Date of Access: 25.03.2021)
- [12] <https://silahome.com/2020-ev-tekstili-ve-dekorasyon-trendleri> (Date of Access: 25.03.2021)

## BİR YAZMA ESERİN TEZHİP SANATINA DAİR

Dr. Öğr. Üyesi Betül COŞKUN ÇELİK

Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi ORCID ID: 0000-0002-6242-3485

### ÖZET

1946'den bugüne kadar devam eden süreçte kendi içinde pek çok kültüre ait önemli eseri barındıran Milli Kütüphanenin kapsamlı arşivinde İslam hukuku, hadis, şiir, felsefe, astroloji, tıp, Kutsal Kitap ve onun gibi çeşitli konuları içeren kayda değer el yazma koleksiyonu mevcut bulunmaktadır. Milli Kütüphane içinde bulunan bu yazmalar arasında, gerek hattı gerekse süslemeleri açısından önem arz eden yazmalar, Türk sanatlarının mihenk taşlarından olmuşlardır. Çalışması yapılan ve bu makalenin konusunu oluşturan yazma eser ise 06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Şeyh Arif tarafından Arapça yazılmış bir hadis ilim kitabı olan Terceme-i Ehadis-i Şerife yazma eseridir. Arapça yazılmış bir hadis ilim kitabı olan Terceme-i Ehadis-i Şerife'nin süslemeli sayfaları tezhip sanatı açısından tek tek incelenmiş, her birinin ayrıntılı çizimleri yapılmıştır. Eser de genellikle bitkisel ağırlıklı motif ile süslemelerin kullanılmasının yanında rumi motifine de yer verilmiştir Eserin iki sayfasında renkli kompozisyon kullanılırken bir sayfasında desen şeklinde kompozisyon kullanılmıştır. Süslemeli sayfalar detaylı incelenerek çizimleri yapılmış ve ayrıca süslemeli sayfaların metin içeriklerine genel olarak değinilmiştir. Yazma eserde yer alan sayfa süslemeleri başlık tezhibi, unvan tezhibi ve sayfa kenar süslemesi olarak üç farklı kompozisyonda tezyin edilmiştir. Eserdeki kompozisyonlar detaylı olarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelime:** Milli Kütüphane, Tezhip Sanatı, Yazma Eser

### ABSTRACT

'Ankara Milli Kütüphane' has created an important archive of in many culture within itself Starting from the tenth century until today, in this comprehensive archive There are important collections of manuscripts that cover a wide range of subjects such as Islam law, hadith, poetry, philosophy, astrology, medicine, Holly Book, and at al. Among these manuscripts under the responsibility of Milli Kütüphane, which is important in terms of both its calligraphy and decorations, is the subject of this article, 06 Mil Yz A 666 is a book of hadith science written in Arabic by Sheikh Arif which is Terceme-i Ehadis-i Şerife manuscripts was decorated with herbal ornaments, and the texts and decorations were redesigned and subjected to a detailed examination. In this article, firstly, the methods were explained and the applied findings of the research were determined. The ornamented pages of Terceme-i Ehadis-i Şerife which is a hadith science book written in Arabic were examined one by one, detailed drawings of each were made, and the textual contents of the folios with ornaments were referred. The page ornaments in which manuscript were seen three folios. The three different composition of illumination seen in the work has been examined in detail.

**Key Words:** Milli Library, Illumination Arts, Manuscripts.



## 1.GİRİŞ

Yazma eserler, başlı başına bir sanat alanı olan eşsiz bir cilt, her biri bir sanat yapıtı olan minyatür, ebru, hat ve tezhip örneğine sahip olabilmışlerdir (Odabaş, 2011:247). Yazmalarda kullanılan süslemeler her dönemde kendine has özellikler barındırmış ve günümüzde süsleme sanatları gelişim noktasında bilgiler vermiştir. Bu süsleme sanatları içerisinde Tezhip, Arapçada “altınlama” anlamına geliyorsa da tezhip sözü yalnız altınla işlenen süsleme için değil, toprak boyalarla yapılan ince kitap tezyinatı içinde kullanılmıştır (Özen, 1986:71). Türk bezeme sanatının bugüne kalan ilk yazma örnekleri, M.S. 8. yüzyılda kurulan ve sanat alanında büyük gelişmeler göstermiş olan Uygurlara aittir. Uygur Türkleriyle başlayan sanat yolculuğunda yaşadıkları coğrafyalarda karşılaştıkları kültür ve sanatlardan etkilenmişlerdir. Orta Asya’da Karahoça’da yapılan Turfan kazılarında bulunan, vakıf yapan Maniheist Uygur Rahiplerinin tasvir edildiği minyatürlerde süsleme ögesi olarak kullanılan stilize edilmiş bitkisel motifler daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkan bitki kökenli motiflerin öncüsüdür (Taşkale, 2010:6). Tabiatın stilize edilmesiyle soyut bir sanat anlayışı meydana getirmişlerdir. İslam dininin dünya görüşünden dolayı; hacim ve zaman boyutundan arınmış, zeminin sonsuzluk anlayışıyla biçimlendirilip renklendirilerek tezyin edildiği bu sanat, zaman içinde kitap süslemesinden mimariye, ahşaptan kumaşa, metalden mermere farklı materyallerde karşımıza çıkmaktadır (Sezer, Toprak, 2020:67). Bilindiği gibi Türk kültüründe ilk olarak Uygurlar zamanında tezhip, minyatür, güzel yazı gibi kitap sanatları önemli bir konuma gelerek eserler üretilmiştir (Özcan, 2009:479). İlk günlerden bugünlere kadar ulaşan El yazmaları, yaptıkları dönemdeki özelliklerini kaybetmeden, farklı ülkeler bünyesinde değişen ekoller ve üsluplar içinde mükemmel eserler vermiştir (Özkeçeci, 2006:285). Çalışmamızda, Ankara Milli Kütüphane de bulunan 06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Şeyh Arif tarafından Arapça yazılmış bir hadis ilim kitabı olan Terceme-i Ehadis-i Şerife yazma eser süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Şeyh Arif tarafından mai kağıt üzerine mürekkep ile yazılmış ve guaj boya ile süslemeleri yapılmış bir hadis ilim kitabıdır. Eser de genellikle bitkisel ağırlıklı motiflerle süslemeler kullanılması yanında rumi motifine de yer verilmiştir. Toplam da 13 varaktan oluşan hadis ilim kitabında üç varakta süsleme görülmüştür. İki sayfa da renkli süsleme kullanırken bir sayfada desen şeklinde kompozisyondan oluşmuştur. Süslemeli sayfalar detaylı incelenerek çizimleri yapılmıştır ayrıca süslemeli sayfaların metin içeriklerine kısaca değinilmiştir.

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada araştırma modeli yaklaşımlarından tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modellerinden de genel tarama modeli, tekil tarama kullanılmıştır. Çalışmada adı geçen yazma eserin tezhipli sayfalarının çizimleri (desen analizleri) eserin görselleri üzerinden yapılmıştır. Eserin görsellerine, araştırma yapanlar için internet ortamında erişim hizmeti sunulmaktadır (yazmalar.gov.tr). Eser üslup, kompozisyon ve teknik özellikleri açısından tezyinatı değerlendirmeye alınmıştır.

### 2.2. Evren ve Örnekleme

Araştırmanın evrenini Ankara Milli Kütüphane yazma eserler koleksiyonu oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Ankara milli kütüphane yazma eserler koleksiyonundaki 06 Mil

Yz A 666 envanter numaralı Şeyh Arif tarafından Arapça yazılmış hadis ilim kitabı Terceme-i Ehadis-i Şerife yazma oluşturmıştır.

### 2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın veri toplama aşamasında veri toplama tekniklerinden belgesel tarama tekniği kullanılmıştır. Araştırmada belgesel tarama tekniklerinden genel tarama yapılmıştır. İncelenen eserlerin görselleri yazmalar.gov.tr adresinden temin edilmiştir. Araştırma kapsamına alınan eserin tezhipli sayfaları çözümlenerek, elde edilen veriler tespit fişine işlenmiştir.

### 2.4. Verilerin Analizi

Literatür taraması sonucunda elde edilen kaynaklardan doğrudan ve dolaylı alıntılar yapılmış ve araştırmanın çeşitli bölümlerinde kullanılmış ve kaynakça bölümünde de belirtilmiştir. Elde edilen tüm veriler tablaya aktararak genel değerlendirme yapılmıştır.

## 3. ARAŞTIRMA BULGULARI

### 3.1. 06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Terceme-i Ehadis-i Şerife Yazma Eserin Genel Özellikleri

235x150-145x105 mm ölçülerinde, 13 varaktan 14 satırdan oluşan ve Celi Sülüs hat ile yazılmış Arapça bir hadis ilim kitabıdır. 13 varaktan oluşan eserde üç varakta süsleme görülmektedir. 2 varakta lacivert zemin renkli kompozisyon dikkat çekerken bir varakta iki bitkisel desen görülmektedir.

Çizelge 1. Tespit Fişi

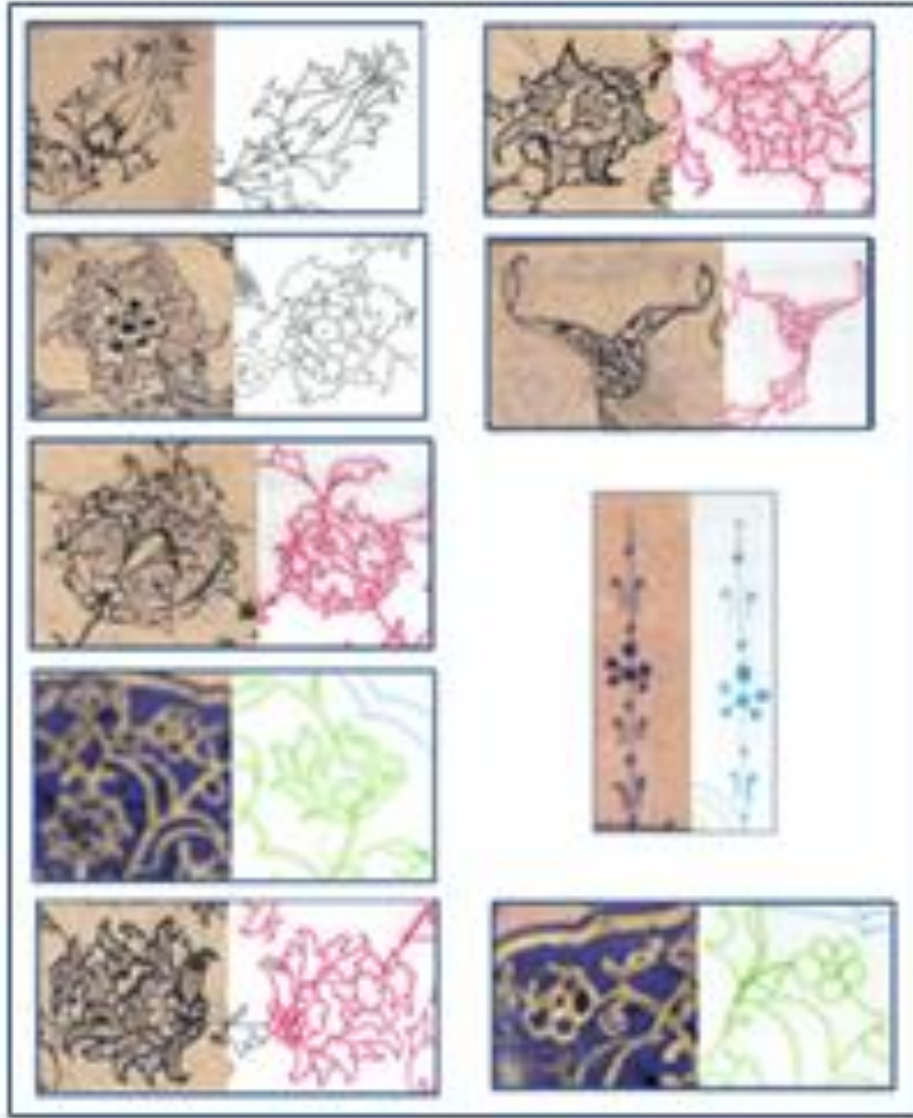
<b>Eserin Adı – Envanter No</b>	Terceme-i Ehadis-i Şerife - 06 Mil Yz A 666
<b>Yazan</b>	Şeyh Arif
<b>Konu:</b>	Hadis İlim Kitabı
<b>Koleksiyon:</b>	Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu
<b>Boyut:(Dış ve iç ölçü)</b>	235x150-145x105 mm
<b>Sayfa</b>	13
<b>Satır:</b>	14 satır
<b>Yazı Türü:</b>	Celi Sülüs
<b>Kâğıt Türü:</b>	Fıstıki mai yerli kağıt
<b>Kullanılan Malzeme:</b>	mürekkep ve guaj boya
<b>Fiziksel Özellikleri</b>	Kahverengi meşin cilt, Fıstıki mai yerli kağıt
<b>Tezhipli Sayfalar</b>	3 varak tezhip süsleme vardır.

### 3.2. 06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Terceme-i Ehadis-i Şerife Yazma Eserde Kullanılan Motifler

Desen, süslemede motiflerin temel unsurlarından oluşmaktadır. Bu incelediğimiz eser üzerinde bitkisel motifler yoğunlukta kullanıldığı görülmekle beraber az da olsa pafta ayırmalarda rumi motifi kullanılmıştır. Bu motifler aşağıda çizimleri ile birlikte tasnif edilerek detaylandırılmıştır (Çizelge 2).

#### 3.2.1. Bitkisel Motifler

Türk sanatında uygulanan motiflerin ilk dönemlerden itibaren en temel özelliği mükemmel bir üsluplaştırma olmuştur. Sanatkârlar bir hayvani bir bitkiyi veya çiçeği tabiatta görüldüğü gibi değil, onu görmek istedikleri gibi çizmişlerdir. Bu sebeple yüzyıllar içinde gelişip olgunlaşan ve ideal formlar kazanan motifler görünenden farklı olarak stilize edilmiş hallerini almışlardır (Özkeçeci, 2006:58). İncelemesi yapılan eserde penç (bir çiçeğin kuş bakışı görünümü), goncagül, hatai, lale (hatai gruba göre daha az stilize edildiğinden lale, gül, karanfil, nergis, sümbül, çiçek açmış bahar ağaçları ve serviler gibi kendi adlarıyla kullanılmışlardır (Ünver, 1951: 42-71), rûmî (ismini Anadolu manasındaki Diyâr- ı Rum'dan alan, hayvani çıkışlı, kullanılma alanı çok geniş bezeme motifidir (Derman, 2009:531) ve tığ motifleri kullanılmıştır. Yapraklar (hatâyî grubundaki penç, goncagül, hatâyî gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli yeri olan temel motifler dir (İnci, 2007:17).



Çizelge 2. Eserde kullanılan motifler

### 3.3. 06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Terceme-i Ehadis-i Şerife Yazma Eser Süslemeleri

#### 3.3.1. 2a varak süslemeleri:

Desen merkezi penç ve ondan çıkan dallar üzerine yerleştirilmiş bitkisel motiflerden oluşmuştur (Görsel 1). Sağ taraftaki dallar küçük yapraklar ile bezenmiştir. Bu dallardan üst tarafa giden dal geniş yaprak ile alt tarafa yönelmiş dal ise lale motifi ile bitirilmiştir. Sol tarafta olan dallarda irili ufaklı yapraklar ile sarılmış ve büyük geniş yaprakla sonlandırılmıştır (1a.). Sayfanın (1.) üst kısmında bulunan desen bitkisel motiflerden oluşmuştur. Ortada merkezi pençten çıkan sağlı sollu dal üzerine yerleştirilmiş hatai ve goncagüller ile bunlardan çıkan yapraklar kompozisyonu oluşturmuştur. Yaprak uçları rumi motifi ile sonlandırılmıştır (1b.).Desenlerin arasında kalan metinde ise;

‘Dedi leysenî dahi şan şerefinde ilahi  
Etti hoşbevî terki vasfi beyanında  
Çeşmi pür nurun olup aynıyka mazharı hak



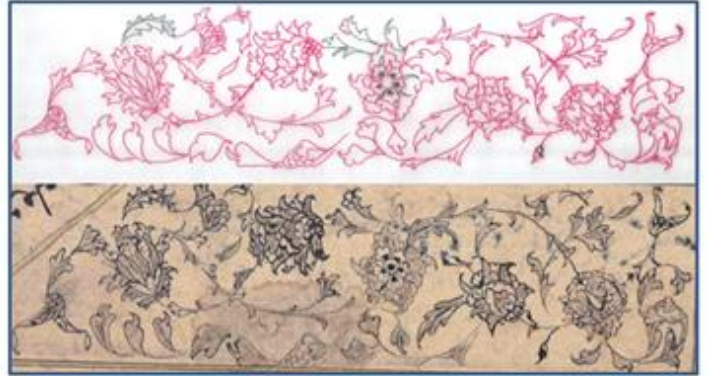
Kâb-ı kavseyn iki ebruna işaret cânâ  
 Bahrı lütfundaki bir katreye dil u can  
 Ben ne hâkim ki olam na'tı şerifine sezâ  
 Eşrefi halkı cihan yani resul-i sakeleyn  
 Mustafa ve mücteba bendesi sultan ve kedâ  
 Mâhi eksigini beldei işaret edecek  
 Oldi şakki'l-kamer ez ser serengeşt nemâ'' yazmaktadır.



1.



1a.



1b.

Görsel 1. Tezhipli Sayfa ve Desen Detayı

### 3.3.2. 2b varak süslemeleri:

Unvan sayfası, "kubbeli unvan sayfası" formunda olup iki alandan oluşmuştur. Taç bölümünün yanında dikdörtgen kitabeli alınlık; lacivert ve altın zeminle ayrılmıştır. Altın zemin üzerine beyaz mürekkep ve tevki hatla **Na't-i Resûl Aleyhi's-Selâm** ibaresi yazılmış, sağ ve solunda altın zemin ile boyanmış küçük paftalar içerisinde bitkisel motiflerden (penç) oluşan  $\frac{1}{2}$  oranında simetri kompozisyon yer alır (Görsel 2a). Motifler altın, eflatun, kırmızı kullanılmıştır. Dikdörtgen alınlığın çevresi lacivert üzerine eflatun boya ile küçük kurtçuklar konulmuştur. Dikdörtgen kitabeli alınlık formun hemen üstünde yer alan bölüm ise altın ve renk ile paftalanmış,  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik kompozisyona sahiptir. Paftalar rumi motiflerle ayrılmıştır. Lacivert paftalı alanlar içerisinde rumi tepelikler konulmuş ve kompozisyon dairesel helezonlar üzerinde yer alan bitkisel motifler ile paftalar birbirine bağlanmıştır. Kompozisyon dandanlı



form ve tığlarla tamamlanmıştır. Sayfanın sol üst bölümünde yer alan küçük dikdörtgen form ve hemen altına yerleştirilen üçgen alan sayfayı ikiye bölmüştür. Dikdörtgen alan köşelerden çıkan altın rumiler ile ayrılarak altın zeminden oluşan pafta oluşturmuş, ortada kalan alan lacivert zemin olarak bırakılmıştır. Kompozisyon  $\frac{1}{2}$  simetrik olarak pençler ile tezvin edilmiştir. Dikdörtgen paftanın hemen altında üçgen form ise altın zemin üzerine köşe rumi ve helezon üzerine yerleştirilen pençlerden oluşmuştur. Sayfa düzeni olarak, SSM 101-0407 Envanter No'lu En'am-ı Şerif'in sayfa düzenine benzemektedir.

Unvan tezhibinin hemen altındaki metinde ise

‘‘ Zehî hurşid-i ezel matla'ı envar-ı hüda  
Mazharı nur-i hakikattir evvel kân atâ  
Surur-i hatm-i resul pertu nur-i yerzdân  
Âsiyânın senedi şâfi'î hem ruz-i ceza  
Embiyanın şahısın memba-ı mahluki cihan  
Buyurur hazreti hak şanına lavlâke lemmâ  
Yazdı nuriyyetini hüsnüne hellâki ezel  
Dedi ve'l-leyli dönsün yüzün şems-i duhâ’’

Ve sayfanın altındaki bölümde ise ‘‘Söz altındır gül içinde verec et ‘‘yazmaktadır.



Görsel 2. Tezhipli Sayfa ve Desen Detayı

3.3.3. 4a numaralı varak süslemeleri

Başlık tezhibi, dikdörtgen alan ve üzerine kubbe formunda taç süslemesinden oluşmuştur. Kubbe formunun zemini lacivert ile boyanmış olup üzerine altın ve lacivert ile dandanlı havalı tahrir çekilmiştir. Kubbeli taç bölümünün üç kenarı lacivert renkli kuzu ile çevrelenmiştir. Taç bölümünü sınırlayan, havalı çekilmiş lacivert dandanların üzerine yerleştirilen tığlar bulunmaktadır (Görsel 3a). Kubbe formu altın dallar üzerine bitkisel ve rumi motif ile tezyin edilmiştir. Alttaki dikdörtgen formun başlık levhasının zeminin ise altın ile boyanmış olup, levhanın ortası altın ile” **İnneme’l-A’mâlu bi’n-Niyet**” yazılmıştır. Başlık tezhib alanının hemen altındaki metin de

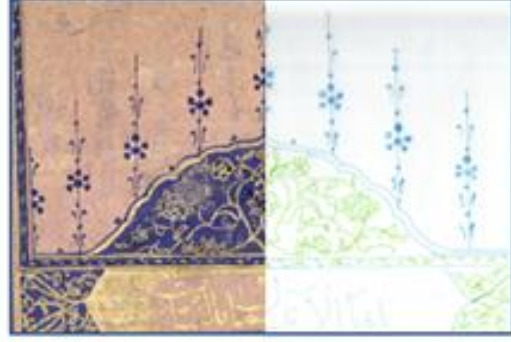
Hiç niyetsiz cihan içere dürüst olmaz amel  
Hayır olursa niyetin hayra erer işin sonu  
İnneme’l-a’mâlu bi’n-Niyet buyurdi ulu resul  
Şayet ki hûz niyetin şer işi hak kılmaz kabul  
**Men yurîdu’l-lâhe Hayren Yüveffikhu fi’d-Dîn**  
Hak teala hayır vermek isterse bir kimseye  
Evvel onu ilimde alim ve zânâ kılar  
Gönlünü gözünü açıp gayret hikmet verir  
Ahir anında meskenini cennetü’l-me’vâ kılar

**Men lâ Yerham lâ Yürham**

Rahm umarsan hak tealeyden ....? halkı kim  
Kim ki halka rahm ederse rahmet eyler hak ona  
Şol kişi kim halka etmeye şeksiz şüphesiz  
Rahm kılmaz hak teala hazreti mutlak ona  
**Men Lebesse Hareme fi’d-Dünya le Merre lebesehu fi’l-Ahire**  
Ahirette şüphesiz ki kim ki müyesser olmaya  
Şol Müslümanın neye düyada dibâ ve harir  
Lâ cereme kim devlet dünyaya verdi gönlünü

Lazım oldu kim ola uhrada ol hor hakir.





3a.

3.

Görsel 3. Tezhipli Sayfa ve Desen Detayı



Görsel 4. Eserin süslemeli tam sayfa örnekleri (yazmalar.gov.tr)





Görsel 5. Eserin süslemeli tam sayfa örnekleri (yazmalar.gov.tr)

## SONUÇ

06 Mil Yz A 666 envanter numaralı Şeyh Arif tarafından Arapça yazılmış hadis ilim kitabı Terceme-i Ehadis-i Şerife yazma eser Türk sanatlarından tezhip sanatı açısından değerlendirilmiştir. 13 varaktan oluşan eser, üç varağın süslemeleri üzerinden incelenmiştir. Eserin incelenen varaklarında unvan tezhibi, başlık tezhibi, sayfa süslemesi şeklinde tezyinat görülmüştür. Unvan sayfası, "kubbeli unvan sayfası" formunda olup iki alandan oluşmuştur. Tezhipli bölümler den başlık tezhibi, dikdörtgen alan ve üzerine kubbe formunda taç süslemesinden oluşmuştur. Silme lacivert zemin üzerine altın desen kompozisyon, unvan tezhibi, altın ve lacivert zemin üzerine rumilerle bölünmüş bitkisel motifler, ve sayfa süslemesi sade bitkisel motiflerden oluşan desen çizim kompozisyon şeklinde yapılmıştır. Eserde ağırlıklı olarak bitkisel motifler kullanılmıştır. Tığlarda, çizgi, nokta gibi şekillerin yapıldığı kabaca bezenmiş oldukça sâde, üzerinde küçük çentiklerin bulunduğu gözlenmektedir ve tığların da rengi çivit mavisi olarak işlenmiştir. Eserde durak kullanımının tercih edilmediği görülmektedir. Kahverengi meşin bir cilt, ve içinde Hadisi Erbain'i başlar, başta bir münacat ve naat, Yunustan bir ilahi, sonra Abdullah b.Mübarekten bir hikaye bir kıta yazılmıştır (yazmalar.gov.tr). Çalışmada adı geçen yazma eserin görsellerine, araştırma yapanlar için internet ortamında erişim hizmeti sunulmaktadır (yazmalar.gov.tr). Eser üslup, kompozisyon ve teknik özellikleri açısından tezyinatı değerlendirmeye alınmıştır. Eser ile ilgili herhangi bir ketebe yada tarihlendirme görülmektedir. Tezyinattaki itinasız işçilik ve motiflerin özensiz yapılması dikkat çekicidir.

## KAYNAKLAR

Derman, Ç. (2009). “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, Hat ve Tezhip Sanatı, Editör Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, (s. 525-535).

İnci A. Birol, Derman, Ç. (2007). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul, (s.14).

Odabaş, H. (2011). Osmanlı Yazma Eserleri ve Türkiye’de Yazma Eser Kütüphaneciliği / Ottoman Manuscripts and the Manuscript Librarianship in Turkey. *Bilig*, n. 56. [Journal article (Unpaginated)], (s. 247).

Özcan, A. (2009). “Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu”, Hat ve Tezhip Sanatı, Editör Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, (s. 479-481).

Özen, M. (1986). “Tezhip maddesi”, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İ.Ü.Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi, Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atelyesi, İstanbul, (s. 71).

Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu Işığı (VII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı)*. Graphis Matbaa. İstanbul.

Sezer, B., Toprak, Ö.A. (2020). “Ankara Milli Kütüphanesi Nevşehirli Damad İbrahim Paşa Koleksiyonundaki 50-Damad-7 Envanter Numaralı Kuran-I Kerimin Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2, Uşak, (s. 66-83).

Taşkale, F. (2010). “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk,” El Sanatları Dergisi 9, (s. 6-7).

Ünver, S. (1951). *Müzehhip Karamemi*, İÜ. Yayınları, İstanbul.

yazmalar.gov.tr



## QAFQAZ ALBANİYASININ ŞƏKİ VİLAYƏTİNİN ANTİK VƏ ERKƏN ORTA ƏSR KÜP QƏBİRLƏRİ

**Elşən Abdurahmanov**

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası,

Şəki Regional Elmi Mərkəzi

[ORCID-0000-0001-7786-8391](https://orcid.org/0000-0001-7786-8391)

### ÖZƏT

Qafqaz sıra dağlarının ətəyində, Azərbaycan Respublikasının şimal-qərbində yerləşən, Albaniyanın əhəmiyyətli iqtisadi və dini-inzibati mərkəzlərindən olan Şəki vilayəti tarixi-arxeoloji abidələri-müdafə istehkamları, yaşayış yerləri, məbədləri və dini-memorial tikililəri ilə zəngindir. Bu maddi-mədəniyyət nümunələri içərisində qəbir abidələri özünəməxsus yer tutur. İstər həvəskar, istərsə də professional xarakterli arxeoloji qazıntılar ilk olaraq qəbiristanlıqlarda aparıldığından, Albaniyanın maddi-mədəniyyət abidələri içərisində ən çox tədqiq ediləni də məhz qəbirlər olmuşdur. Qəbirlər, qədim dövrlərdən etibarən ayrı-ayrı etnosların dini-mistik görüşlərində mərhumun axirət evi olmaqla yanaşı, o biri dünyaya keçid rolunu oynamış, özündə qədim tarixi, sosial, iqtisadi, mədəni, ideoloji, etnik və s. sahələrə, dünyəvi və dini görüşlərə aid zəngin informasiya saxlamışdır.

Bəzən sistematiklikdən kənar olsa da, bölgədə aparılan arxeoloji tədqiqatlar, kəşfiyyat xarakterli qazıntı işləri, həmçinin təsərrüfat işləri nəticəsində əldə edilən materiallar ərazinin tarixi-arxeoloji abidələrinin, o cümlədən antik və ilk orta əsr qəbir abidələrinin tipologiyası, xarakteri haqda müəyyən qənaətə gəlməyə əsas verir.

Qafqaz Albaniyasının, həmçinin onun tərkib hissəsi olan Şəki vilayətinin antik və ilk orta əsr qəbir abidələri əsasən torpaq, çiy kərpic, küp, təknə, katakomb, daş qutu və digər növ dəfn formalarından ibarətdir. Özünəməxsus dəfn üslubu və inventarı ilə fərqlənən küp qəbirlər Cənubi Qafqazın e.ə. VIII əsr-bizim eranın VIII əsrinə qədərki dövrü üçün xarakterikdir. Bu dəfnəmə adətində ilk dəfə Qədim Misirdə e.ə. IV minillikdə, İkiçayarasında və Avropa kontinentində (Aralıq dənizi hövzəsində) e.ə. III minillikdə, Kiçik Asiyada e.ə. III-II minilliklərdə rast gəlinmişdir. Azərbaycanda da, e.ə.III-e.ə.II minilliklərdə küplərdə dəfnəmənin izlərinə təsadüf edilmişdir.

Azərbaycanda mövcud olan küp qəbir mədəniyyətinin tarixi mərhələləri, yayılma arealı və xüsusiyyətləri haqda dəyərli araşdırmalar aparılsa da, Qafqaz Albaniyasının Şəki vilayətində, qeyd edilən dövr ərzində mövcud olan küp qəbirlərin öyrənilməsi işi tədqiqatlardan kənar qalmışdır.

Müəllif məqalədə Şimal-qərbi Azərbaycanın bir hissəsi olan Şəki rayonu ərazisində antik və ilk orta əsrlərə aid küp qəbirləri tədqiqata cəlb etmiş, onların yayılma zonalarını, bir sıra özünəməxsus cəhətlərini müəyyən etməyə çalışmışdır.

**Açar sözlər:** Qafqaz Albaniyası, Şəki vilayəti, küp qəbirlər, antik və ilk orta əsrlər.

## ANCIENT AND EARLY MEDIEVAL GRAVES OF SHAKI PROVINCE OF CAUCASIAN ALBANIA

### ABSTRACT

Sheki region one of the important economic and religious-administrative centers of Albania, located at the foot of the Caucasus Mountains, in the north-west of the Republic of Azerbaijan is rich with historical-archaeological monuments-defense fortifications, settlements, temples and religious-memorial buildings. Among these material-cultural samples, grave monuments have a special place. In accordance with both amateur and professional archeological excavations were first carried out in graveyards, among the material and cultural monuments of Albania, graves were the most studied. The graves played the role of transition to the other world, kept rich information about secular and religious opinions, ancient historical, social, economic, cultural, ideological, ethnic and so on. fields, besides they have been the house of the deceased in the religious and mystical opinions of different ethnic groups from ancient times,.

Although sometimes being out of systematicity, archeological researches investigated in the region, exploratory excavations, as well as materials obtained from the results of economic activities gives reason to draw certain conclusions about historical-archaeological monuments, including the typology and characteristics of ancient and early medieval tombs.

The ancient and early medieval tombs of Caucasian Albania, as well as its component Sheki province, mainly consist of soils, raw bricks, jugs, pots, catacombs, stone boxes and other types of burial forms. The jug tombs, which are distinguished by their unique burial style and inventory are characteristics with the period of South Caucasus from BC the VIII century – to the VIII century AD. This burial custom was happened firstly in Ancient Egypt in the 4th millennium BC, in the Two Rivers and the European continent (in the Mediterranean basin) in the III millennium BC, in Anatolia in the III-II millennia BC. It was also found the traces of burial in jars in the III-II millennium BC in Azerbaijan.

Although a number of studies have been investigated on the historical stages, distribution area and features of the existing pit grave culture in Azerbaijan, the study of existing pit graves during this period in Sheki region of Caucasian Albania has been left out of research.

In the article, the author studied the ancient and early medieval pit graves in Sheki region, which is a part of North-West Azerbaijan, and tried to determine their distribution zones and a number of peculiarities.

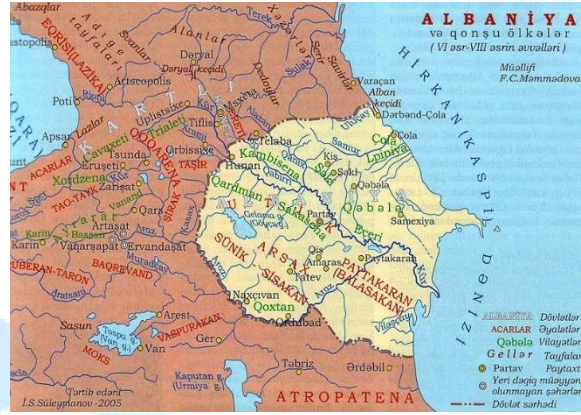
**Keywords:** Caucasian Albania, Sheki region, pit graves, ancient and early Middle Ages.

### 1. GİRİŞ

Qafqaz Albaniyasının maddi mədəniyyətinin öyrənilməsində qəbir abidələrinin tədqiqi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. İstər həvəskar, istərsə də professional xarakterli arxeoloji qazıntılar ilk olaraq qəbiristanlıqlarda aparıldığından (Osmanov 1982, 44) Albaniyanın maddi-mədəniyyət abidələri içərisində ən çox tədqiq ediləni də məhz qəbir abidələri olmuşdur. Aparılan arxeoloji tədqiqatlar, kəşfiyyat xarakterli qazıntı işləri, həmçinin təsərrüfat işləri nəticəsində əldə edilən materiallar bölgənin tarixi-arxeoloji abidələrinin, o cümlədən antik və

ilk orta əsr qəbir abidələrinin tipologiyası, xarakteri haqda müəyyən qənaətə gəlməyə əsas verir.

Antik və ilk orta əsrlərə aid qəbir abidələrinin xarakteri və təsnifatını tədqiqatçı-arxeoloqlar F.L.Osmanov (Osmanov 1982, 45-62) və R.B.Göyüşov (Göyüşov 1986, 89) müəyyənləşdirmişlər. Təsnifata görə, antik dövr Albaniyasının qəbir növlərinə sadə torpaq, təknə, qutu, taxta, küp, çiy kərpic, daş qutu, katakombə və quyular daxildir. İlk orta əsr İslamaqədərki dövrün qəbir abidələri isə torpaq, saxsı təknə, katakombə, daş qutu, küp və müxtəlif tip xristian qəbirlərindən ibarətdir (*Foto 1. Qafqaz Albaniyası VI-VIII əsirlərində*).



Qəbir abidələri qədim dövrlərdən etibarən ayrı-ayrı etnosların dini-mistik görüşlərində mərhumun axirət evi olmaqla yanaşı, o biri dünyaya keçid rolunu da oynamışdır (Abdurahmanov, Xəlilov 2018, 391). Bəzi tədqiqatlarda dəfn küplərinin də məhz bu funksiyani daşdığı qeyd edilmişdir (Xəlilov 2009, 33).

VII-VIII əsrlərdən Azərbaycanda İslam dinnin qəbul edilməsi ilə əhalinin dini, mifik təfəkküründə, maddi və mənəvi mədəniyyətində əsaslı dəyişikliklər baş versə də, qəbirlərə, əcdad kultuna ehtiram, o cümlədən qəbir abidələrinin mərhumun evi, axirət həyatına keçid olması ilə bağlı inanclar qalmışdır. Hətta Şimal-qərbi Azərbaycan ərazisində XVIII-XIX əsrlər qəbir abidələri ilə bağlı apardığımız tədqiqatlar zamanı başdaşılar üzərində qəbirlərin axirət həyatına keçidlə bağlı vasitə-qapı olması haqda mətnlərə rast gəlinmişdir (Abdurahmanov, Xəlilov 2018, 391).

## 2. KÜP QƏBİR MƏDƏNİYYƏTİNİN TARİXİNƏ DAİR

Mərhumun bütövlükdə, inqumasiya yolu ilə müxtəlif həcmli küplərin içərisində torpağa basdırılmasından ibarət olan küp qəbirlərin ilk nümunələrinə e.ə. IV minilikdə Qədim Misirdə, e.ə. III-II miniliklərdə Mesopotomiyada, Aralıq dənizi hövzəsində, həmçinin Azərbaycanda rast gəlinmişdir (Noneşvili 1992, 3-6). Hətta Azərbaycanda, son eneolit dövrünə aid yaşayış məskənlərindən birində uşaqların gil qablarda dəfn edilməsi ənənəsinə təsadüf olunmuşdur (Əsədov 2018, 21-23). Cənubi Qafqazın e.ə. VIII əsr-b.e. VIII əsrinə qədərki dövr üçün xarakterik olan bu dəfn adəti, ərazidə bəzi dövrlərdə (e.ə. II-er. II əsrləri) daha geniş şəkildə yayılmışdır (Əsədov 2018, 6).

Azərbaycanda küp qəbirlərin mövcudluğu haqqında ilk məlumatı 1895-ci ildə Şuşa realını məktəbinin alman dili müəllimi Emil Resler vermişdir. Lakin o, küp qəbirlərini tədqiq etməmiş, sadəcə apardığı qazıntılar haqda məlumat vermişdir (Əsədov 2018, 9). Azərbaycanda küp qəbirlərin ilk tədqiqinə 1927-ci ildən başlanılmış, həmin il V.M.Sısayev Laçın rayonu ərazisində küp qəbirlərinin olduğunu müəyyənləşdirmişdir. 30-cu illərdə Sısayev və İ.İ. Meşşaninov Mil düzünün ayrı-ayrı yerlərində bir neçə küp qəbiri qeydə almış və qismən öyrənmişlər. Y.A.Poxomov İsmayıllı, Ağcabədi, Yevlax, Mingəçevir, Şamaxı, Ağdam rayonlarında və digər yerlərdə küp qəbirləri üzə çıxarmışdır (Göyüşov 1986, 94). 1927-35-ci illərdə İ.İ.Meşşaninovun və Ə.K.Ələkbərovun başçılıq etdikləri ekspedisiyalar Mil düzündə,

Göyçay, Tərtər, Şəki və başqa rayonların ərazisində küp qəbirlərin tədqiqi ilə məşğul olmuş, sonrakı illərdə bu mədəniyyətin öyrənilməsi prosesi davam etmişdir (Əsədov 2018, 10-20).

Küp qəbir mədəniyyəti üçün ölümlərin bükülü vəziyyətdə, sağ və sol böyrü üstə, əsasən üfiqi şəkildə dəfn olunması xarakterikdir. Ölümlər küpün içərisinə oturacaq və ya ağız hissə sındırılmaqla yerləşdirilmişdir. Bəzən də küplər ağız-ağıza qoyularaq, “dəfn kamerası” yaradılmış, bütöv şəkildə dəfn edilən mərhumun bədəninin yarısı bir küpün, yarısı digər küpün içinə yerləşdirilmişdir. Əsasən İkiçayarası üçün xarakterik olan bu cəhətə (Noneşvili 1992, 3) Azərbaycanın bəzi ərazilərində də rast gəlinmişdir (Əsədov 2018, 9,16). Küp qəbirlərinin ağız iri saxsı qab parçaları, kərpic, müxtəlif daşlar ilə örtülmüş, bəzən də dəfn küplərinin üstü ağac dirəkləri ilə bağlanmışdır. Bəzi küp qəbirlərdə yemək küpün içərisinə deyil, kənara buraxılmış, bəzən küpün yanına pərəstiş məqsədilə dik daş yerləşdirilmiş, bəzən də küpün içinə və ya kənarına saxsı şamdan və çıraqlar qoyulmuşdur. (Xəlilov 2009, 31-33). Küp qəbir inventarına daha çox, metal (tunc və başlıca olaraq dəmir alət və silahlar, bürünc, gümüş və qızıl bəzək şeyləri), ağac, daş, gil, şüşə və pastalar daxildir. Nisbətən sonrakı dövrlərə aid qəbirlərdə Roma, Arşaki və Sasani sikkələrinə də təsadüf edilir. Həmçinin, totemizmi əks etdirən, magik xarakterli, qoruyucu və qüvvətverici funksiya daşıyan zoomorf tipli bəzək əşyalarına-ipə düzmək üçün xüsusi olaraq oyuyq açılan it dişlərinə, ilan təsvirli bəzək əşyalarına da rast gəlinmişdir (Xəlilov 2009, 33-35).

Müxtəlif istiqamətdə dəfn edilmiş küp qəbirlər Baş Qafqaz dağlarının cənub ətəklərində, Kür-Araz çayları boyunda, Mil-Muğan düzündə, Şirvan ərazisində, Naxçıvanda, Qarabağda və Azərbaycanın digər bölgələrində aşkar edilmişdir. Həmçinin Gürcüstanın şərq və qərb rayonlarında, indiki Ermənistanda və Dağıstanda da çox tapıldığından, bəzi tədqiqatçılar tərəfindən xüsusi arxeoloji mədəniyyət kimi qəbul edilmişdir. (Göyüşov 1986, 48-49).

Bəzən elmi əsərlərdə, torpaq qəbirlərlə küplərdə dəfn edilmə arasında istər forma, istərsə də məzmun baxımından böyük fərq olduğu, onları eyni mədəni prosesin inikası hesab etməyin doğru olmadığı vurqulanır (Əliyev, Əliyeva 1997, 20-21). Bir sıra tədqiqatçılar isə, qəbir tiplərinin müxtəlifliyini əhalinin etnik tərkibi və ilk orta əsrlərdə müxtəlif etnik qrupların Albaniyaya miqrasiyaları ilə izah edirlər. (Xəlilov 2009, 7) Zənnimizcə, qəbir abidələrinin müxtəlifliyində müəyyən etnik prosesləri nəzərə almaqla yanaşı, tikinti materiallarının coğrafi yerləşməsinə, mərhumun ictimai vəziyyətini, dini dünyagörüşünü də əsas rol oynayan arqumentlər kimi qəbul etmək vacibdir və bu elementlər eyni ərazidə formalaşan müxtəlif qəbir tiplərini fərqli mədəniyyətlərlə bağlamağa əsas vermir. Arxeoloq-alim A. Nuriyev torpaq qəbirlərlə müşahidə edilən “Yaloylutəpə” və “Küp qəbir mədəniyyətini” arxeoloji mədəniyyət olaraq adlandırılmasının əleyhinə çıxaraq, onların hər ikisinin Qafqaz Albaniyası əhalisinin, həmin dövrdəki maddi və mənəvi mədəniyyətinin xarakterini əks etdirdiyini yazırdı (Nuriyev 2009, 12). Tədqiqatçı arxeoloq V.A.Əsədov Azərbaycan ərazisində mövcud olan küp qəbirləri araşdıraraq, belə qənaətə gəlmişdir ki, ellinizm dövründə bütün Qafqaz Albaniyası ərazisinə yayılmış küp qəbir ənənəsi, başqa dəfn adətlərini heç də sıradan çıxarmamış, hətta eyni bir nekropolda fərqli qəbir tipləri paralel mövcud olmuşdur. Küplərdə dəfn adətinin daşıyıcıları ilə, ölümlərini başqa tip qəbirlərdə basdıranların dünyagörüşləri arasında kəskin fərq yaşanmamış, bu cəhət dəfn avadanlığının düzülüşündə, avadanlığın tərkibində, mərhumun qəbirə yerləşdirilməsində və başqa xüsurlarda özünü biruzə vermişdir (Əsədov 2018, 40). Müasir Azərbaycan tarixşünaslığında, içərisində sıx bükülü skeletlər olan torpaq qəbirlər-Yaloylutəpə



mədəniyyətinin, bir qədər sonra onunla birgə mövcud olmuş və ondan sonra bir neçə əsr ərzində yaşamış, Albaniya ilə qonşu olan vilayətlərdə də məlum olan küp qəbir mədəniyyətinin alban tayfalarının vəhdətinin arxeoloji inikası olduğu qəbul edilmişdir (Azərbaycan tarixi 2009, 363-365).

Küpdə dəfn etmə ənənəsi əsasən əkinçilik, həmçinin heyvandarlıq, ovçuluq, balıqçılıq və sənətkarlıqla məşğul olan oturaq əhaliyə aiddir. Tədqiqatçı arxeoloq R.Vahidova görə, isə küp qəbirlərin geniş yayılmasında əhalinin təsərrüfat fəaliyyətinin xarakteri ilə yanaşı, oturaq həyat tərzinə malik etnosların yaşadığı coğrafi şərait, onların dini etiqadı və dulusçuluq sənətinin inkişafı üçün münbit şəraitin olması önəmli faktorlardan olmuşdur (Vahidov 1961, 96).

Cənubi Qafqazın küp qəbir ənənəsini tədqiq edən gürcüstanlı alim, A.P.Noneşvili Azərbaycanda bu adətin qonşu ölkələrlə müqayisədə daha geniş şəkildə yayılmasını və uzun müddət davam etməsini Sasanilərin zorakılıqla zərdüştlüyü yayması nəticəsində yerli əhalinin dağlıq və dağətəyi rayonlara köçməsi ilə əlaqələndirir (Noneşvili 1992, 128-129). Lakin küp qəbirlərin yayılma arealına və tarixi dövrləşməsinə nəzər salsaq, bu mülahizənin özünü doğrultmadığını qeyd edə bilərik. Azərbaycanlı tədqiqatçı V.Əsədov haqlı olaraq, küpdə dəfn etmə adətinin qonşu dövlətlərlə müqayisədə Azərbaycanda daha uzunmüddətli olmasını ərazidə xristianlığın nisbətən zəif yayılması, əvvəlki dini inanc və adətləri sıxışdırıb çıxara bilməməsi ilə izah edir. Bununla belə, tədqiqatçının bu dəfn adətinin uzunmüddət davam etməsində küpdə dəfn etmənin zərdüştlüyün ehkamlarına uyğunlaşdırılaraq, qorunub saxlanmasında Sasanilərin maraqlı olması barədə izahı (Əsədov 2018, 26) ilə razılaşa bilərik. Həmçinin, müəllifin bu qəbir tipinin zərdüşət ehkamlarına ən çox uyğun gələn qəbir tiplərindən biri kimi təqdim edilməsi, gil qabların torpaqla mərhumun təması məhdudlaşdırması (Əsədov 2018, 27-28) kimi fikirləri şübhə doğurur. Belə ki, müəllifin də qeyd etdiyi kimi, özlülərin küplərdə dəfn edilməsi ənənəsinin zərdüştlükdən xeyli əvvəl yarandığını qəbul etsək və küplərin özünün də məhz torpaqdan, gildən hazırlandığına diqqət etsək, yuxarıda qeyd edilən mülahizə bizə görə, inandırıcı səslənmir. Bizim fikrimizcə, Azərbaycanın şimal bölgələrində, xüsusilə dağlıq və dağətəyi bölgələrdə küpdə dəfn etmə ənənəsinin daha çox davam etməsi yuxarıda qeyd edilən təsərrüfat xarakteri ilə yanaşı (Vahidov 1961, 96), Sasanilərin bütün cəhdlərinə rəğmən zərdüştlüyün, onun bütün ehkamlarının ərazidə yaşayan aborogen etnoslar tərəfindən qəbul edilməməsi, hətta xristianlığa nisbətən daha zəif yayılması, daha öncəki dinlərə, adət-ənənələrə, inanclara üstünlük verilməsi ilə bağlıdır.

### 3. ŞƏKİNİN ANTİK VƏ İLK ORTA ƏSR QƏBİR ABİDƏLƏRİ

Şəki ərazisində küp qəbirlərin mövcudluğu haqda məlumatlara keçən əsrin əvvəllərindən etibarən rast gəlinir. Görkəmli ziyalılarımızdan olan Rəşid bəy Əfəndiyev Şəki şəhərinin “Yuxarıbaş” adlanan hissəsində, “Giləhli”, “Çaqqallı” məhəllələrində, o cümlədən Nuxa qalası ətrafında, ev tikmək məqsədilə aparılan qazıntılar zamanı təsərrüfatda işlədilən gil qablarla yanaşı, küp qəbirlərin, insan skeletlərinin, tunc silahların, qızıl və digər materiallardan ibarət sikkələrin aşkarlandığını bildirirdi (Əfəndiyev 1928, 5).

Müxtəlif tarixi dövrləri əhatə edən belə küp qəbirlərin içərisindən insan sümükləri ilə yanaşı, tunc silahlar, qızıl sikkələr, bürünc həlqələr, muncuqlar, üstü mina nöqtəli xəncər tiyəsi, kasa və xeyrələr tapılmışdır. Həmin maddi-mədəniyyət nümunələrinin aid olduğu dövr dəqiq təsvir edilməmişdir (Əfəndiyev 1928, 6).



1920-30-cu illərdə Şəki ərazisində küp qəbirlərin tədqiqinə başlanılmış, lakin bu proses davamlı və sisteməlik xarakter daşımamışdır. 30-cu-50-ci illərin sonlarında Şəki ilə qonşu olan Qəbələ və Qax rayonlarında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı küp qəbirlər də aşkara çıxarılmış və öyrənilmişdir. 1979-cu ildə antik abidələrin öyrənilməsi məqsədilə Şəki-Balakən zonasına edilən səfər zamanı küp qəbirlərə təsadüf edilmişdir. Balakən rayonu Puştutala, İtitala, Zaqatala rayonunun Mosul, Qax rayonunun Malan və Zəyəm kəndləri ərazisində, çay kənarlarında antik və ilk orta əsrlər dövrünə aid küp və torpaq qəbirləri ilə müşayət olunan qəbiristanlıqlarda tədqiqatlar aparılmış, insan qalıqları ilə yanaşı, üçayaqlı vazalar, küpələr, xeyrələr, üçləçəkli novçası olan çaydanlar, dopular, şüşə qolbaqlar və digər maddi mədəniyyət nümunələri aşkara çıxarılmışdır (Əsədov 2018, 12-18). Həmin ekspedisiya zamanı Şəki rayonunun Xanabad kəndindən şimalda küp və torpaq qəbirlərin yanaşı olduğu qəbiristanıq aşkara çıxarmış, qəbirlərdən sarımtıl rəngli müxtəlif xeyrələr, dəyirmi boğazlı və üçləçəkli ağzı olan dulus qablar, gildən hazırlanmış öküz fiqurları əldə edilmişdir. Səfər zamanı Şəkinin Kündürlü kəndi yaxınlığında analoji tipli qəbir abidələrində, oxşar inventara malik nümunələr qeydə alınmışdır (Əsədov 2018, 18-19).

Şəki ərazisində arxeoloji abidələrin, həmçinin qəbir abidələrinin öyrənilməsi işi sonrakı illərdə görkəmli arxeoloqlar T.Axundov, A.Qarahmədova, V.Kərimov və başqaları məşğul olmuşlar. 1983-cü ildə T.İ.Axundovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutunun Şəki dəstəsi fəaliyyətə başlamış, arxeoloji qazıntılar ilk olaraq Kündürlü kəndi yaxınlığında və kənd ərazisində yerləşən kurqanlarda aparılmışdır. Həmin dövrdən başlayaraq, Şəki və ətraf ərazilərdə arxeoloji ekspedisiyalar fəaliyyət göstərmişdir.

Şəki ərazisinə daxil olan abidələrin tədqiqi, tanınması daha çox mərhum arxeoloq N.M.Muxtarovun adı ilə bağlıdır. Keçən əsrin 80-ci illərinin əvvəllərindən Şəki və qonşu rayonların ərazisində ardıcıl arxeoloji qazıntılar aparılan N.M.Muxtarov küp qəbirlərin tədqiqi ilə də məşğul olmuşdur. 1984-cü ildə arxeoloqlar V.A.Məmmədov və N.M.Muxtarovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutunun Şəki dəstəsi müasir Şəki şəhəri ərazisinin bir neçə məntəqəsində qazıntı işləri aparmış, şəhər ərazisində zəngin inventara malik bir neçə torpaq və küp qəbir aşkar etmişlər. Torpaq qəbirlərdəki kollektiv dəfnlərdə skeletlər böyrü üstə dəfn edilmiş, cəsədlərin yanına keramika nümunələri ilə yanaşı, əmək alətləri, silahlar, zinət əşyaları, toxuculuqda işlənən əl iyi, xəncər qını və s. qoyulmuşdur. Bir dəfn zonasında küp qəbir, torpaq qəbirin altında yerləşdirilmişdir. Hər küp qəbirdə bir neçə nəfər dəfn edilmişdir. Onların çoxunun baş nahiyəsində nizə ucluğu aşkarlanmışdır. Küplərdən birində beş nəfər birgə dəfn edilmişdir. Küplərin hündürlüyü bir metrə, diametri səksən santimetrə qədər olmuşdur. Tədqiq edilən dəfn abidələrinin eramızın əvvəllərinə aid olduğu müəyyən edilmişdir (Mamedov, Muxtarov 1986, 422).

1983-də arxeoloq tərəfindən Şəkinin indiki Oxud kəndi ərazisində, antik və ilk orta əsr yaşayış yeri olan Alagöyütdə qədim yaşayış yerinin mərkəz sahəsində, kiçik kanalın kəsiyindən küp qəbir aşkar edilmiş və öyrənilmişdir (Abdurahmanov 2018, 39)

1984-cü ildən Şəkinin Oxud və Kiş kəndlərinin sərhəddində, Dərə məhələsinin cənubunda Doxun adlanan yamacda qazıntılar aparılmış, içərisində küp qəbirlərin də olduğu 15 qəbir abidəsi tədqiq edilmişdir. Azərbaycanın spesifik küp qəbir abidələrindən fərqli olaraq Kiş-Doxun nekropolunda dəfn küpləri həcm etibarilə çox kiçikdir, bir qəbirdə bir neçə küp, bir küpün içərisində isə bir, iki, dörd və daha çox insan skleti qoyulması ilə xarakterikdir. Küplərin altında, yanlarında da insan skletləri aşkar edilmişdir. Küplərin altında, ətrafında dəfn edilən

ölülər əsasən qəbrə tam bükülü vəziyyətdə, başı şimala, əsasən üzü şərqə tərəf, sağ və sol böyrü üstə qoyulub. Arxası üstə qolları sinəsinə çarpazlaşmış vəziyyətdə, dizdən bükülü, ayaq tərəfində dəfn küpü qoyulmuş qəbrə də təsadüf edilmişdir (Muxtarov, Səmədov, Məmmədov 1996, 21).

Doxun nekropolunda yer səthindən dərinə düşdükdə, 15-20 sm dərinlikdən başlamış küplərə qədər müxtəlif qabların (boz, qara, qəhvəyi, açıq qırmızı və s.) çox xırda parçalarına, bir metr dərinlikdə isə heyvan sümüklərinə, qəbrin müxtəlif yerində qalanmış ocaq yerlərinə, torpaq və küp qəbirlərdən çox sayda nizə ucluqlarına, üçbaşlı döyüş yabasına, gəm (qntarğa) qalıqlarına, atın baş bəzək əşyalarına, mis və ya tuncdan muncuqlara, gözdəyməyə qarşı, bədnəzərdən qorumaq üçün istifadə edilən qarnı yarığa, kiçik bəzək əşyalarına, yanmış heyvan sümüklərinin parçalarına rast təsadüf edilir. Qəbr çalmasına dəfn küpləri qoyulmamışdan əvvəl qabları çox kiçik hissələrə qədər qırıb qırıqlarını tökmüşlər. Maraqlıdır ki, belə qırıqları dəfn küplərinin içərisinə də tökmüşlər. Doxun nekropolu ilə həmdövr olan Yaloylutəpə mədəniyyətinə daxil olan Giləhli abidəsində də bu adət qeydə alınmışdır (Muxtarov, Səmədov, Məmmədov 1996, 22-23).

Arxeoloq N. Muxtarovun rəhbərliyi ilə Giləhliyə (R. Əfəndiyevin qeyd etdiyi ərazidə-müəllif) dörd ədəd küp qəbir tədqiq edilmiş və əldə edilən əmək alətləri, bəzək əşyaları, silahlar və keramika nümunələrinə əsasən qəbirlərlərin son antik-ilk orta əsrlər dövrünə aid olduğu qənaətinə gəlinmişdir. Buradan tapılan maddi-mədəniyyət nümunələri Kiş-Doxun nekropolunda olduğu kimi, ölünün yanına açıq və ya dəriyə bükülü olaraq qoyulmuşdur (Muxtarov, Səmədov, Məmmədov 1996, 22-23).

Bununla yanaşı, arxeoloq N. Muxtarov tərəfindən Şəkinin Söyüdlü-Sayvalı və Fazıl-Təpəbaşı nekropollarında küp qəbirləri də (cəmi üç ədəd olmaqla, biri yaşlı insana, ikisi körpə uşaqlara məxsus olmaqla) öyrənilmişdir.

2018-ci ilin may ayında “Əfqan” şirkətinin Şəki şəhərində su-kanalizasiya təchizatı ilə əlaqədar apardığı qazıntı işləri zamanı küp aşkarlanmışdır (**Foto 2. Küp qəbir**) Küpün kənarının bir hissəsi və inventarı qazıntı zamanı dağıdılmış, həmin hissələr və mərhumun sümüklərinin demək olar ki, hamısı (kəllə sümüyünün bir hissəsi istisna olmaqla) torpaqla birlikdə daşınmışdır. Buna görə qəbrin inventarı və mərhumun qəbrdə necə dəfn edildiyi barədə dəqiq bilgi əldə etmək mümkün olmamışdır. Qeyd edək ki, bu ərazi Giləhli məhəlləsindən təqribən 2,5 km aralıda, eyni zolaqda yerləşir. Küpün üst hissəsi yer səthindən təqribən 70-80 sm aşağıdan başlayır. Küp torpağa horizontal-şaquli şəkildə, yer səthindən 1,5-1,6 m dərinlikdə basdırılmışdır. Dəfindən əvvəl qabın ağız hissəsi sındırılmışdır. Dəfn küpünün hündürlüyü 75 sm, korpusunun diametri 55 sm, ağız hissəsinin (taclığın) diametri 25 sm-dir. Tərəfimizdən aparılan xilasətmə işləri zamanı, həmçinin kiçik ölçülü heyvan sümükləri və 3 ədəd heyvan dişi aşkar edilmişdir (Abdurahmanov 2018, 39-40). Əldə edilən nümunələr AMEA Radiasiya İnstitutunun laboratoriyasına göndərilmiş və küp qəbirin son antik-ilk orta əsrlərin başlanğıcı dövrünə aid olduğu müəyyən edilmişdir.



2018-ci ilin oktyabrında Küngütçayın Çapağan kəndi hissəsindən keçən ərazisində çay



yatağının təbii genişlənməsi nəticəsində iki ədəd küp qəbir aşkar edilmişdir. Küp qəbirlər yer səthindən 1,4-1,5 metr dərinlikdə üfqi vəziyyətdə dəfn olunmuşdu. Qəbirlərin ətrafına iri həcmli gil qab hissələri və insan sümükləri səpələnmişdi. Mövsümlə əlaqədar çayın suyunun artması və lil təbəqəsinin çoxluğu tədqiqatın aparılmasına imkan verməmişdir (*Foto 3. Küngütçayın sahilində küp qəbirin*

*qalıqları*).

2020-ci ilin mayında Şəkinin Orta Zəyzid kəndi ərazisində, Xaçvari məbəddən təqribən 200 metr şərqdə, uzunmüddətli yağışlardan sonra torpaq aşınması nəticəsində bir ədəd üfqi şəkildə dəfn edilmiş küp qəbirin qalıqları aşkara çıxmışdır (*Foto 3-4. Orta Zəyzid kəndində, aşkar edilən küp qəbir üzərində xilasetmə işləri apararkən*).



Dəfn küpünün eni 70 sm, hündürlüyünün sağ qalan hissəsi 90 sm-dir. Küp qəbirin içərisindən dağınıq halda olan insan sümükləri ilə yanaşı üç ədəd kiçik həcmli dulus məmulatının müəyyən hissələri ədə edilmişdir. Bu qablardan biri yandırılaraq dəfn küpünün içərisinə qoyulmuşdur. Şar gövdəli olan bu qabın boğaz və ağız hissələri aşkarlanmamışdır. Əldə edilən keramika nümunələrinə əsasən küp qəbirin bizim eramın I-III əsrlərinə aid olması fikrini irəli sürmək olar.

2020-ci ilin noyabr ayında Şəkinin Qudula kəndi ərazisində, kənd mərkəzindən təqribən 100 metr cənubda, həyətəni sahədə quyu qazılarkən küp qəbir aşkarlanmış, lakin ev sahibi buna önəm verməyərək, qazıntıni davam etdirmiş və bu qəbir abidəsinin demək olar ki, məhvinə səbəb olmuşdur. Əraziyə baxış keçirərkən məlum olmuşdur ki, dəfn küpü mövcud torpaq qatından təqribən üç metr dərinlikdə yerləşmişdir. Dəfn küpünün istiqamətini və ölçülərini müəyyən etmək mümkün olmamışdır. Bununla belə, qəbir abidəsinin son tunc-erkən dəmir dövrünə aid olduğu qənaətinə gəlinmişdir.

Beləliklə, Şəkinin küp qəbirlərdə dəfn etmə adətinə qısa da olsa nəzər saldıqda, bu dəfn tipinin tunc dövründən başlayaraq erkən orta əsrlər də daxil olmaqla, böyük bir zaman kəsiyində müşahidə olunduğunu, vilayətin bir çox yaşayış məntəqələrində izləndiyini qeyd edə bilərik. İstər tarixi dövrləşməsi və yayılma arealı, istərsə də dəfn forması və inventarı baxımından ümumalban ənənələrinin xarakterizə olunduğu, izləndiyi Şəki vilayətinin küp qəbirlərdə dəfn etmə prosesini bütün parametrləri ilə ümumalban mədəniyyətinin tərkib hissəsi hesab edirik.

Qafqaz Albaniyasında, o cümlədən Şəki vilayətində ilk orta əsrlərdə antik dövrə nisbətən küp qəbir abidələrinin sayının azalması və yayılma arealının daralması müşahidə edilir. Arxeoloq M.Xəlilov bunu, Albaniyada xristianlığın dövlət səviyyəsinə qaldırılmasından sonra bütprəstliyin sıxışdırılması prosesi ilə əlaqələndirir (Xəlilov 2009, 31). Bizim fikrimizcə, qeyd edilənlərə yanaşı, xristianlıqdan sonra, İslam dininin ərazidə yayılması və möhkəmlənməsi bu prosesin davamlılığına şərait yaratmışdır. İslam dininin özünəməxsus ritualları, dəfn adətləri



bir çox büt-pərəst elementlərin, həmçinin küp qəbirlərdə dəfn etmə adətinin aradan qalxmasına təsir göstərmişdir.

#### 4. NƏTİCƏ

Azərbaycan ərazisində ilkin əlamətləri son eneolit dövründən özünü biruzə verən küpdə dəfn etmə adəti zamanla daha geniş əraziyə yayılmış, inkişaf etmiş, əsas dəfn tiplərindən birinə çevrilmişdir. Zəngin inventarı, dəfn üslubu ilə fərqlənən küp qəbirlər, Azərbaycan ərazisində yaşayan etnosların maddi və mənəvi mədəniyyəti, düşüncə tərzini haqda qiymətli məlumatları özündə əks etmişdir. Paralel formada mövcud olan bir çox qəbir tipləri ilə yanaşı, küp qəbir abidələri ümumalban mədəniyyətinin mahiyyətinin, vəhdətinin, həmçinin rəngarəngliyinin göstəricilərindən birinə çevrilmişdir.

Təktanlı dinlərin meydana gəlməsindən və yayılmasından sonra tədricən öz mövcudluğunu itirən küp qəbir ənənəsi özlüyündə çoxtanrılı dinlərin bir çox mistik mahiyyətini, mədəni və təsərrüfat xarakterini əks etdirir. Antik və ilk orta əsrlər Albaniyasının, həmçinin onun tərkib hissəsi olan Şəki vilayətinin qəbir abidələrinin, o cümlədən küp qəbir abidələrinin öyrənilməsi qədim tarixi, sosial, iqtisadi, mədəni, ideoloji, etnik və s. sahələrə, dünyəvi və dini görüşlərə aid zəngin informasiya əldə etməyə imkan verir. Şəki vilayətinin antik və erkən orta əsr küp qəbir qəbir abidələrinin tədqiqi, ərazidə bu tip qəbirlərin yayılma arealının və dövrünün müəyyənləşdirilməsi baxımından da önəmlidir.

#### ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdurahmanov, E., *Albaniyanın Şəki vilayətinin ilk orta əsr qəbir abidələrinin təsnifatı*, Gənc Alimlərin III beynəlxalq elmi konfransı, 38-42, 17-18 oktyabr, Gəncə, 2018.
2. Abdurahmanov, E., Xəlilov, H., *Şəki şəhərinin XVIII-XX əsr epigrafik abidələri*, “Elm tarixi və elmsünaslıq: fənlərarası tədqiqatlar” mövzusunda I beynəlxalq elmi konfrans, 387-394, 29-30 oktyabr, Bakı, 2018.
3. *Azərbaycan tarixi*, 7 cildə. I cild (Ən qədimdən – b.e. III əsr). “Elm”, Bakı, 2007.
4. Əfəndiyev, R., *Şəki şəhərinin etnoqrafisinə aid olan materiallar*, AMEA M. Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun arxivi, arxiv 8, fond 8, s.v.27. Bakı, 1928.
5. Əliyev, K., Əliyeva, Fəridə., *Azərbaycan antik dövrdə (e.ə. IV-b.e.III əsrləri)*, Bakı, Azər nəşr 1997.
6. Əsədov, V. *Azərbaycanın küp qəbirləri*, “Azpoliqraf”, Bakı, 2018.
7. Göyüşov, R., *Azərbaycan Arxeologiyası*, “İşıq”, Bakı, 1986.
8. Xəlilov, M., *Albaniyanın qəbir abidələri (IV-X əsrlər)*, “Nafta-Press”, Bakı, 2009.
9. Mamedov, V.F., Muxtarov, N.M., *O rabote Şekinskoqo otryada 1984 q.*, 422, Arxeoloqiçeskie otkritiya 1984 qoda, Moskva “Nauka”, 1986.
10. Muxtarov, N., Səmədov, N., Məmmədov, V., *Antik Dövrə aid Kiş Doxun Nekropounda Dəfn Adətləri Haqqında, 20-24*, Şəki şəhərində Tarix və Mədəniyyət Abidələrinin Qorunması, Tədqiqi və İstifadə Olunması Problemlərinə Həsr Olunmuş Elmi-Praktik Konfransın Materialları. Bakı-Şəki, 1996.
11. Nəneşvili, A., *Poqrebalnie obryadi narodov Zakafkaziya (Kuvşinnie poqrebeniya VIII v. do n.e.- VIII v. n.e.)*, “Mecniereba”, Tbilisi, 1992.
12. Nuriyev, A.B., *Remeslo Kavkazskoy Albanii (III-VIII v.v)* Bakı, “MVM”, 2009.
13. Osmanov, F.L., *Albaniyanın maddi mədəniyyəti (e.ə. IV-b.e.III əsrləri)*, “Elm”, Bakı, 1982.
14. Vahidov, R.M., *Azərbaycanda küp qəbir mədəniyyətinin bəzi məsələlərinə dair*, 91-100 //AMM: 11 cildə, VI c., Bakı, 1965.

**ŞƏKİNİN İLK ORTA ƏSR ABİDƏLƏRİNDƏ BİRGƏYAŞAYIŞIN İZLƏRİ**  
(Qafqaz Albaniyasının Şəki vilayətinə aid materiallar əsasında)

*Elşən Abdurahmanov*

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası,

Şəki Regional Elmi Mərkəzi

[ORCID-0000-0001-7786-8391](https://orcid.org/0000-0001-7786-8391)

**ÖZƏT**

XX əsr tarixində, həmçinin müasir dövrdə bir çox ölkələrdə hər növ ayrışikliyin genişləndiyi zamanda Azərbaycanda formalaşan birgəyaşayış modelinin dünyaya təqdim edilməsi xüsusi önəm daşıyır. Fərqli dinlərə, mədəniyyətlərə, dünyagörüşünə malik etnosların müxtəlif zaman kəsiyində Azərbaycanda məskunlaşması, aborijen əhali ilə qaynayıb-qarışması, qarşılıqlı əlaqələr saxlaması ümumazərbaycan mentalitetinin, milli dəyərlərin formalaşmasına təsir göstərmişdir. Eyni zamanda bu prosesin özü Azərbaycanda tarixən tolerantlığın, mültikultural dəyərlərin mövcudluğundan xəbər verir. Ölkəmizin milli mədəniyyətinə inteqrasiya edən müxtəlif xalqların yaratdığı maddi və mənəvi dəyərlərin bu gün də milli, dini, irqi ayrışikliyə yol verilmədən Şimal-qərbi Azərbaycanda yaşadılması önəmli faktorlardan biridir. Əsrlər ərzində bir sıra dinlərə sitayiş edən etnik qrupların və xalqların sülh və əmin-amanlıq şəraitində dinc-yanaşı yaşadığı, fəaliyyət göstərdiyi Şimal-qərb regionunda birgəyaşayış modelinin tarixi, arxeoloji, dini abidələrin, maddi və mənəvi mədəniyyətin fonunda öyrənilməsi məxsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Təkallahlı dinlərin yayılmasından sonrakı dövrdə çoxtanrılı dinlərə sitayiş edən etnosların, həmçinin xristian və müsəlman icmasının qarşılıqlı anlaşma şəraitində yaşaması, öz adət-ənənələrini, rituallarını müstəqil şəkildə və maneəsiz olaraq həyata keçirməsi bir çox cəmiyyətlərə örnək ola biləcək nümunələrdəndir. Fikrimizcə, birgəyaşayışın ilk orta əsr abidələri fonunda öyrənilməsi istiqamətində ilk cəhdlərdən olan bu tədqiqat işi xüsusi aktuallıq kəsb edir.

Məqalədə, Azərbaycan xalqının formalaşma prosesinin davam etdiyi ilk orta əsrlərdə, Azərbaycanın bir hissəsi olan Şəki və ətraf bölgələrdə cərəyan edən, bu gün də davam etməkdə olan tarixi, sosial-mədəni əlaqələrin fonunda birgəyaşayışın müəyyən elementlərinə və əlamətlərinə diqqət yetirilmiş, tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Tədqiqat işində Qafqaz Albaniyasının mühüm dini-inzibati vahidlərindən olan Şəki vilayətinə daxil olan indiki Şəki, Qax və Oğuz rayonları ərazilərindəki alban abidələrinin tədqiqi istiqamətində birgəyaşayış münasibətlərinin, ayrı-ayrı etnoslar arasında qarşılıqlı əlaqələrin, maddi və mənəvi mədəniyyətin araşdırılmasına cəhd göstərilmişdir.

**Açar sözlər:** Şimal-qərbi Azərbaycan, Şəki, ilk orta əsrlər, birgəyaşayış.



## TRACES OF COHABITATION IN THE EARLY MEDIEVAL MONUMENTS OF SHEKI

(On the base of the materials concerning Sheki province of Caucasian Albania)

### ABSTRACT

In the history of the twentieth century, as well as in modern times introducing the model of coexistence to the world that forming in Azerbaijan has special significance in the period of widening of all kinds of discrimination in many countries. Settling of ethnos groups who have different religion, culture, worldview in Azerbaijan at different times, mixing with the aboriginal population, maintaining interaction have influenced forming all-Azerbaijani mentality and national values. At the same time this process shows the existence of tolerance, multicultural values in Azerbaijan historically. Having material and moral values in North-West Azerbaijan without national, religious, racial coexistence that created by different population which integrates to the national culture of our country is one of the most important factor. It is specially important to learn the coexistence model in North-West region in the background of material and moral culture, historical, archeological, religious monuments, where ethnic groups and nations of different religions have lived and operated in peace and tranquility during the centuries.

In the period after the spread of monotheistic religions, the coexistence of ethnic groups that worship polytheistic religions, as well as the Christian and Muslim communities, realizing their traditions and rituals independently and without hindrance are examples of this in many societies. In our opinion, this research work is specially relevant which is one of the first attempts to study coexistence in the background of the first medieval monuments.

The article has focused on certain elements and signs of coexistence in the early Medieval, when the process of formation of the Azerbaijani people, against the background of historical, socio-cultural ties that took place in Sheki and surrounding regions, which are part of Azerbaijan, and has become the object of research. It has been tried to study of coexistence relations, interactions between different ethnic groups, material and spiritual culture, in the direction of the study of Albanian monuments in the present-day's Sheki, Gakh and Oguz districts, which are part of the Sheki province which one of the important religious and administrative units of Caucasian Albania.

**Key words:** North-West Azerbaijan, Sheki, early middle Ages, cohabitation.

### 1. GİRİŞ

Polietnik səciyyəsi, müxtəlif mədəniyyətlərin qaynayıb-qovuşduğu ərazilərdən biri olan Azərbaycanın şimal-qərb regionu əsrlər ərzində birgəyaşayışın örnək məkanına çevrilmişdir. Ərazidə qədim dövrlərdən etibarən müxtəlif dinlərin bir-birini əvəz etməsi, ayrı-ayrı etnik qrupların birgə yaşaması və bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə olması yüzilliklər boyu fərqli mədəniyyətlərin əlaqəli şəkildə formalaşmasına gətirib çıxarmış, bölgədə yaşayan hər bir etnosun özünəməxsus mədəniyyətinin saxlanması ilə bərabər ortaq səciyyə daşıyan dəyərlərin də qorunaraq günümüzdə qədər gəlib çatmasına şərait yaratmışdır. Bölgənin özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri də, ərazidə yaşayan xalqların adət-ənənələrinin qovuşması nəticəsində multikultural bir mədəniyyətin ortaya qoyulması ilə səciyyələnir.

Şimal-qərbi Azərbaycanın tərkib hissəsi olan Şəki ərazisi də qeyd edilən xüsusiyyətlərə malik olmaqla, hələ erkən orta əsrlərdən etibarən fərqli dinlərə sitayiş edən, müxtəlif ictimai-mədəni inkişaf səviyyəsinə malik olan etnosların məskunlaşdığı, qarşılıqlı iqtisadi-mədəni əlaqələr yaratdığı məkanlardan biri olmuşdur. Qafqaz Albaniyasının mühüm dini-inzibati mərkəzlərindən olan Şəki vilayətində (Məmmədova 1993, 86-87) xristianlığın yayılmasından xeyli öncə Qafqaz Albaniyasında təbiət qüvvələrinə və cisimlərinə-Göyə, Günəşə, Aya, oda, daşa, ağaca, suya, torpağa və s. inamla bağlı kulturlar geniş yayılmışdı. Qədim yunan müəllifləri məlumat verirlər ki, albanlar xristianlığa qədər bütperəst idilər və Albaniyada kahinlərin xidmət etdiyi dini abidələr-bütperəst məbədlər var idi. Kahinlərin icra etdiyi qurbanvermə mərasimləri keçirilən bu yerlərdə altarlər, səcdəgahlar, pirlər və məbədlər qurulurdu ki, onlar da əsasən yüksək dağ zirvələrində tikilirdi (Trever 1959, 151). Xristianlığın qəbul edilməsindən sonra da, əvvəlki dövrlərdə olduğu kimi, inşa edilən dini abidələrin-Alban məbədlərinin əsasən dağlıq və dağətəyi yerlərdə tikildiyi məlumdur (Kerimov, Sturfiel 2003, 28).

Qəbul edilən mülahizələrə görə, Şəki vilayəti xristianlığa qədər də dini-inzibati mərkəzlərdən biri olmuş, ərazidə animizm, fetişizm, totemizm kimi ibtidai dinlərlə, astral təsəvvürlərlə bağlı inanc yerləri və müqəddəs məkanlar yaradılmışdır. Antik dövrdə inşa edilən Ay məbədinin Şəki vilayətində yerləşdiyi güman edilir (Azərbaycan tarixi 2007, 16).

Azərbaycanın bəzi ərazilərindən fərqli olaraq, şimal-qərb bölgəsində xristianlıq daha uzun müddət davam etmiş, bununla yanaşı digər dinlərə sitayiş edən əhali qrupları öz dini mərasim və rituallarının icrasını azad şəkildə davam etdirmişlər. Hətta İslam dininin bölgədə yayıldığı VII-IX əsrlərdə belə, xristian və islam icması birlikdə yaşamış, qarşılıqlı ünsiyyət və mədəni əlaqələr saxlamışlar. Ərəb tarixçisi, coğrafiyaçısı və səyyahı əl-Müqəddəsi IX əsrdə Şakki (Şəki) əhalisinin böyük əksəriyyətinin xristian olduğunu və onların müsəlman icması ilə yanaşı yaşadığını qeyd edirdi (Karaulov 1956, 144).

Şəki vilayətinə daxil olan bəzi ərazilərdə, məsələn, Qax rayonunun Qum kəndi və Oğuz rayonunun Filfil kəndində qeyd edilən dövrdə bəzi müsəlman qəbirələrinin bütperəst və



xristianlara məxsus daş qutu şəkində tərtib edilməsi (Foto 1. Qax, Qum kəndi, müsəlman qəbiristanlığı. Foto 2. Oğuz, Filfil kəndi, müsəlman qəbiristanlığı) müsəlman əhalinin digər

dinlərə mənsub əhali ilə yaxın mədəni təmasda olduğunu göstərən nüanslardan biridir. Tarixi Şəki vilayətinə daxil olan məkanlarda birgəyaşayış təcrübəsinin erkən orta əsrlərdən etibarən yaranıb formalaşdığını və bu gün də davam etdiyini aşağıda haqqında bəhs edilən abidələr, həmin abidələrin xarakteri, onlarda icra edilən mərasimlərin fonunda izləmək məqsədə müvafiqdir.

## 2. ORTA ZƏYZİD KƏNDİNİN MƏBƏDLƏRİ

Şəki rayonunun Orta Zəyzid kəndi tarixi, arxeoloji abidələri və etnoqrafik xüsusiyyətləri fərqlənən, zəngin maddi və mənəvi mədəniyyətin formalaşdığı məkanlardan biridir. Ərazidə erkən orta əsrlərə aid yaşayış məskəni, qala yerləri və məbəd tikililəri mövcuddur. Kənd

ərazisində bəhs olunan dövrə aid bir nefli, xaçvari və mağara tipli üç ədəd məbədin olması zəngin tarixi irsin mövcudluğundan xəbər verir. Bu abidələr eyni zamanda tarixi dövr ərzində müxtəlif dinlərə, sivilizasiyalara şahidlik etməklə, birgəyaşayış təcrübəsini, tarixini və mədəniyyətini də özündə ehtiva edir.

2.1. Mağara məbədi. Şəkinin Orta Zəyzid kəndi ərazisində, kənd mərkəzindən təqribən 3



km aralıda, əhali arasında “Qaraco” adlanan ərazidən şimalda-“Çəfto” adlanan dağətəyi məkanda yerləşir (Foto 3. Şəki, Orta Zəyzid kəndi, Mağara məbədi). Qeyd etmək istərdik ki, abidə ilə bağlı indiyədək əsaslı şəkildə tədqiqat aparılmamış, elmi mətbuatda işıqlandırılmamışdır. Mağara şirimə daş-qayadan ibarət olmaqla, ümumilikdə 18-20 m<sup>2</sup> sahəni əhatə edir. Mağaraya iki yolla-alt hissədən kiçik bir oyuq vasitəsilə

və ön hissədən-cənub istiqamətində olan oyuq-pəncərə vasitəsilə girmək mümkündür. Hər iki halda nərdivandan istifadə etmək lazımdır. Mağara məbədin oyma və yonma usulu ilə hazırlanan kiçik həcmli iç interyerini şərti olaraq üç hissəyə bölmək olar: giriş, dəhiz və ibadət zalı. Şimal, şərq və qərb divarları qapalıdır, yalnız cənub hissədə oyularaq açılan “pəncərə” yeri vardır. Cənub hissədə divarın qalınlığı 1,1-1,2 metrdir. İbadət zalının ön hissəsində hündürlük 2-2,2 metr, arxa hissədə 1,7-1,8 metrdir. Məbədi zəlzələnin uzunluğu 5 metr, giriş hissədə eni 2,6 metr, dəhlizin eni 1,7 metr, ibadət hissəsinin eni 4,2 metrdir. İç və bayır divarlarda hər hansı cizgi və təsvirlərə rast gəlinmir. Məbədi ətrafından aşkar edilən keramika nümunələrinin V-VII əsrlərə aid olduğunu nəzərə alsaq, Orta Zəyzid kəndi ərazisində yerləşən bu mağara məbədin həmin dövrlərdə ibadət məqsədilə hazırlandığını və istifadə edildiyini söyləmək olar. Kənd əhalisinin söylədiyinə görə, Sovet hakimiyyətinin 20-30-cu illərində Sovet hakimiyyətinə qarşı mübarizənin gedişində üsyançı-qaçaqlar tərəfindən mağara məbəddən sığınacaq kimi istifadə edilmişdir.

Bildiyimiz kimi, mağaralar ilk insanların sığınacaq yeri olmuş, ailə ocağının müqəddəs məkanı, bəzən də insanların dünyaya gəldiyi yer olaraq qəbul edilmişdir. Türklərin ilk atası olan “Ay-Ata” da bir mağarada meydana gəlmişdi. Mağaralar ilk insana bir “ana bətni” vəzifəsini oynamışdı. Mağaralar həmçinin, “yeraltı dünyanı, yer üzünə bağlayan bir qapı kimi idilər” (Ögel 2010, 22).

Mağaraların müqəddəs hesab edilməsində qeyd edilən nüanslarla yanaşı, dağ, daş kultunun geniş yayılması, Göy Tanrıya inanc, təkallahlı dinlərdə vəhy gələn məkanlardan biri olması, əlçatmaz, toxunulmaz yer hesab edilməsi və s. xüsusiyyətlər də rol oynamışdır (Abdurahmanov, Həsənov 2016, 69-74).

Xristianlığın meydana gəlməsindən sonra da mağaralar insanların sığındığı, müqəddəs yer kimi qəbul etdiyi, ibadətlərini həyata keçirdiyi məkanlardan biri olaraq qalırdı. Xüsusən də, V-VI əsrlərdə Sasanilər tərəfindən xristianlığın təqib edilməsi və sıxışdırılması bu kimi məkanlara insanların daha çox üz tumasına gətirib çıxarırdı. Sasanilər ilk dövrlərdə onların siyasi hakimiyyətini tanıdığına görə, həmçinin yunan dilindən ibadət dili kimi istifadə edilməməsi şərti ilə Suriyalı missionerlərin və xristian kilsəsinin fəaliyyətinə icazə verirdilər. Lakin V əsrdən Sasanilərin hakimiyyəti möhkəmləndiyindən onlar Qafqazda zərdüştlüyü yaymağa çalışır, xristianlığın genişlənməsinə, kilsənin fəaliyyətinə qarşı çıxırdılar. Bu da öz növbəsində əhəlinin müqavimətinə, Albaniyada xristianlığa meylin artmasına şərait yaradırdı



(Məmmədova 1993, 8-9). Tədqiqatçıların rəyinə görə, bu tip məbədlərin meydana gəlməsi xristianlığın sıxışdırılması səbəbindən asılı olaraq V əsrdən XIII əsrədək davam etmişdir. (Xəlilov 2011, 164-66).

Zəyzid kəndində yerləşən mağara məbəd ərazisindən aşkar etdiyimiz keramika nümunələri abidənin V-VII əsrlərdən etibarən istifadə edildiyini söyləməyə imkan verir.

2.2. Xaçvari məbəd (*Foto 4. Orta Zəyzid kəndindəki Xaçvari məbəd*). Xaçvari, yaxud “azad



xaç” tipli məbədlərin meydana gəlməsi ilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur. Bəzi tədqiqatçılar bu tip məbədlərin xaç formalı xristian martiriyləri əsasında, yaxud bir nefli düzbucaqlı tikililərdən törənməsi, bəzi tədqiqatçılar isə, belə kilsələrin xristian dininin rəmzini əks etdirməklə müstəqil surətdə meydana çıxması haqda fikirlər irəli sürmüşlər (Xəlilov 2011, 133).

Orta Zəyzid xaçvari məbədi kəndin kənarında, onun şimal-şərq hissəsində, dəniz səviyyəsindən təqribən 790 metr yüksəklikdə yerləşir. Məbəd binası və şimal divarına bitişik olan cübbəxanası dağınıq haldadır. Məbədə giriş yalnız qərb hissədən olmuşdur. Xaçvari məbəd binasının uzunluğu 9,5 metr, eni 7,6 metrdir. Girişin eni 90 sm, təqribi hündürlüyü 180 sm-dir. Məbədin divarları çay daşı, yerli şirimə daş və əhəngdən istifadə edilməklə hörülmüş, divarların iç hissəsi hamarlanmışdır. Daşıyıcı divarların qalınlığı 80 sm-dir. Künc hörmələrin içəri və bayır hissələrində səliqə ilə yonulmuş şirimə daş bloklardan istifadə edilmişdir.

Məbəd ərazisində fasiləli olaraq 2001-2005-ci illərdə elmlər doktoru, professor Vilayət Kərimov tərəfindən arxeoloji qazıntı və tədqiqat işləri aparılmış, əldə edilən nəticələr toplu halında nəşr edilmişdir (Kerimov 2008). Arxeoloqun qeyd etdiklərinə görə, məbəd Qafqaz Albaniyasının V-VII əsr tikililəri üçün xarakterikdir. Tədqiqatçı kilsənin kupolu və divarlarının yuxarı hissələrinin XIX əsrdə dağıdılması haqda məlumat verir. Məbəd binasında tikinti və digər xarakterli yazılar aşkar edilməmişdir. Abidənin arxitektura-arxeoloji baxımından öyrənilməsi nəticəsində tədqiqatçı alim V.Kərimov məbəd binasının bir tikinti dövründə inşa edildiyi qənaətinə gəlmişdir. Qazıntı zamanı əldə olunan materiallar II-VI; VIII-XIII əsrlərə aid edilmişdir. Bununla belə, tədqiqatçı son olaraq məbəd binası və cübbəxananın V-VI əsrlərdə inşa edildiyini yazır (Kerimov 2008, 16-26).

Məbəd ətrafında daş qutu qəbirlərlə, yanaşı sadə torpaq və üzəri sal daşlarla örtülən qəbirlərə (çox güman ki, xristian qəbirləridir) də təsadüf edilir. Məbəd binasından az aralıda, şimal-şərq hissədə müsəlman qəbirlərinə də rast gəlinir (*Foto 5-6. Xaçvari məbədin şimal-şərqindəki müsəlman qəbiristanlığı*).

Əldə edilən materiallar, həmçinin arxeoloq V.Kərimovun apardığı tədqiqatlar deməyə əsas verir ki, məbəd ərazisi



xaçvari binanın inşasından əvvəl də insanların inanc yeri olmuş, burada xristianlığa inam uzun

müddət davam etmiş və islam dininin qəbul edilməsindən sonra kənd ərazisində müsəlman və xristian icması yanaşı yaşamışdır.

### 3. BAŞ ŞABALID MƏBƏD ƏRAZİSİ

Şəki rayonunun Baş Şabalıd kəndində yerləşən bir neqli alban məbədi ilk dəfə tərəfimizdən 2017-ci ildə qeydə alınmış və tədqiqata cəlb edilmişdir (Məmmədov, Quliyeva, Məmmədzadə, Abdurahmanov 2017, 60). Abidə dəniz səviyyəsindən təqribən 830 metr hündürlükdə yerləşir (*Foto 7. Baş Şabalıd Alban məbədinin qalıqları*). Məbəd binasının dağınıq halda olmasına baxmayaraq onun quruluşunu və ölçülərini müəyyən etmək mümkün olmuşdur. Məbədin eni 5,4 metr, giriş hissədən mehraba qədər olan hissənin uzunluğu 8,6 metrdir. Divarların eni 0,75 metr (75 sm.), mehrab hissədə 0,85 (85 sm.) metrdir. Quruluş etibarilə bir neflidir, inşasında yerli materiallardan-çay daşı, çınqıl və əhəng məhlulundan istifadə edilmişdir. Üst örtüyü çay daşı və əhənglə gümbəz şəklində hörülkdən sonra, üç qat kirəmitlə möhkəmləndirilmişdir.



Məbədə giriş yalnız qərb tərəfdəndir. Giriş hissədə çay daşı və əhəngdən istifadə edilməklə pilləkən yaradılmışdır (Abdurahmanov 2018, 493-494).

Abidənin ətrafından toplanan kermika qalıqları, məbədin quruluşu və inşa texnologiyası onu eramızın V-VI əsrlərinə aid etməyə imkan verir. Məbədin kitabəsi aşkar edilməmişdir. Məbəd yaxınlığında ilk orta əsrlərə aid tikili qalıqları və qəbirlər də aşkar edilmişdir. Aparığımız ilkin tədqiqat zamanı məlum olmuşdur ki, qeyd edilən ərazi (təqribən 0.5 ha ərazi) xristian əhaliyə məxsus qəbiristanlıqdır. Lakin ərazidə xristianlığa keçid dövrünə aid büt-pərəst qəbirlərinə də (daş qutu qəbirlərə) təsadüf olunur. Eyni zamanda burada pərakəndə halda olsa da, müsəlman qəbirlərinə də rast gəlinir.

### 4. ALAGÖYÜT YAŞAYIŞ MƏSKƏNİ

Şəki şəhərinin qədim yaşayış məskənlərindən olan Oxud kəndinin şimal-qərb ərazisində yerləşən Alagöyüt yaşayış məskənində ilk tədqiqatlar keçən əsrin 80-ci illərində arxeoloqlar Nəsim Muxtarov və İntizar Bədəlova tərəfindən aparılmışdır. 1986-cı ildə mərhum arxeoloq N.Muxtarovun rəhbərliyi altında Şəki rayonu abidələrində xilasetmə işləri aparılarkən, qeyd edilən yaşayış məskəni də öyrənilmişdir (Muxtarov 1986, 1-3). Təqribən 10 hektara qədər ərazini əhatə edən yaşayış məskəni qərbdən Qoşun dərəsi, şimal və qərb tərəfdən Baş Qafqaz dağları ilə əhatələnib. Ərazinin şimal, cənub və qərb hissəsində qəbir yerləri mövcuddur. Cənub-qərbdə islam dövrünə aid “Yelbaba” ziyarəti yerləşir.

Alagöyüt yaşayış yeri yarıqanlarla bir neçə hissəyə bölünür. Yarğanlar düşən hissə yaşayış məskənidir. Təqribən 550-600 metr uzunluğunda davam edən əsas yarğan, məskəni cənub-qərb istiqamətində bölür. Yarğanın dərinliyi 40 sm-lə 2 metr, eni 1-3 metr arasında dəyişir. Arxeoloq N. Muxtarov tərəfindən yarğanın cənub hissəsində -“Yelbaba” ziyarətinə şərq tərəfdən birləşdiyi ərazidə antik dövrə aid gil qab hissələri (bardaq, üçayaqlı qab, kiçik dopu və s.), şimal-qərb ərazisindən isə ilk orta əsrlərə aid küplər aşkar edilmişdir (Muxtarov 1986, 3). Aparılan tədqiqat nəticəsində aydınlaşmışdır ki, Alagöyütün şimal-qərb hissəsində (şərti olaraq



1Nəli yarğan adlandırılan yerdə) antik və ilk orta əsrlərdə həyat mövcud olmuş, sonralar yaşayış məskəni bir qədər şimal-şərqə tərəf yerini dəyişmişdir (Muxtarov 1986, 4).

Yaşayış məskənində apardığımız tədqiqat zamanı yaşayış yerinin şimal-qərb ərazisində qəbir yerləri və qəbir daşları ilə yanaşı, əsasən məbəd tikintisində istifadə edilən şirimə daş



hissələrinə rast gəldik (Foto 8-9. Alagöyüt yaşayış məskənində tikinti və qəbir daşlarının qalıqları). Yerli sakinlərlə apardığımız söhbət

zamanı məlum oldu ki, həmin hissədə məbəd və qəbirlər mövcud olmuş, sonralar təbii təsirlər nəticəsində tədricən dağılmışdır. Yaşayış yerinin cənub-şərqində ilk orta əsrlərdən etibarən davamlı olaraq müsəlman qəbiristanlığının mövcudluğunu da nəzərə alsaq, Alagöyütün birləşən yaşayış məkanlarından biri olduğunu əminliklə söyləmək olar.

## 5. KÜRMÜK MƏBƏDİ

Şimal-qərb regionunun multikultural dəyərlərə malik olduğunu sübut edən unikal nümunələrdən biri Qax rayonu Əmbərçay kəndi ərazisində yerləşən Kürmük məbədində hər il keçirilən (əsasən may ayında) dini mərasimdir. Mərasimdə bölgənin demək olar ki, bütün xalqlarının nümayəndələrinə, həmçinin Gürcüstan Respublikasının vətəndaşlarına rast gəlmək mümkündür. Mərasimin keçirilməsi xristian dininin müqəddəslərindən hesab edilən “Müqəddəs Qriqorinin” qətlə yetirilməsi və ya “Kürmükoba” bayramı ilə əlaqələndirilir. “Kürmükoba” bayramının mahiyyətinə gəlincə, qeyd edilir ki, ilk bahar zamanı Kürmük məbədi adına qurban deyən əhali bura üz tutaraq, Ulu Tanrıdan əmin-amanlıq, bol ruzi və bərəkət, sağlam həyat, xəstəliklərə şəfa tapmaq və başqa arzularının həyata keçməsinə diləyirdilər. Vaxtilə mərasim ildə iki dəfə, birinci dəfə ilk bahar vaxtı, ikinci dəfə payızda-çayın daşma dövründə Kürmük çayının şərafinə icra olunmuşdur (Əfəndi., İsmayılov 2014, 14-16).

Hal-hazırda ərazidə yerləşən tikili 1892-ci ildə Çar Rusiyası tərəfindən pravoslavlığı yaymaq, yerli əhalini xristianlaşdırmaq məqsədilə inşa etdirilən kilsə (Foto 10. Kürmük kilsəsi) olsa da (Əfəndi., İsmayılov 2014, 8-12), əhali vaxtilə bu binanın yerində və yaxınlığında yerləşən alban məbədlərini əsas tutaraq, ərazini inanc yeri kimi ziyarət etməkdə davam edir.

Qeyd edilən alban məbədlərinin inşa edilmə tarixinə aydınlıq gətirmək məqsədilə arxeoloq V. Kərimov tərəfindən 2006-cı ildə qazıntı işləri aparılmış,



məlum olmuşdur ki, məbəd dörd dəfə mərhələli şəkildə yenidənqurma-bərpa işlərinə məruz qalmışdır. Birinci mərhələ I-III, ikinci mərhələ IV-VII, üçüncü mərhələ VIII-XI əsrləri, dördüncü mərhələ XIX əsri əhatə edir. Birinci mərhələdə böyük qaya üzərində inşa edilmiş və Ay məbədi hesab edilən (Əfəndi, İsmayılov 2014, 3-4) binanın bünövrəsinin müəyyən hissələri hal-hazırda qalmaqdadır. Bu qayalıq ərazi indi də müqəddəs məkan kimi qəbul edilməkdədir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, insanlar ilk olaraq təbiətlə təmasda olduqlarından, onların müqəddəs olaraq qəbul etdikləri ilk varlıqlar da təbiət qüvvələri, hadisələri və cisimləri olmuşdur. Antik dövr Albaniyasında Göy, Günəş allahları ilə yanaşı, Ay allahına daha çox sitayiş edilmiş, Ay məbədinin kahini padşahdan sonra ən nüfuzlu şəxs hesab olunmuşdur. Beləliklə, burada icra edilən mərasimin bir hissəsinin ilkin dövr üçün təbiət qüvvələrinə, Ay Allahına inamla bağlamaq məntiqə uyğundur. Lakin mərasim zamanı həyata keçirilən rituallara nəzər saldıqda burada animizm, atəşpərəstlik, xristianlıq və islam ənənələri ilə bağlı olan inam və etiqadların ümumiləşmiş bir təzahürünə, sintezinə rast gəlirik. Mərasimi qısaca özətləmiş olsaq, aşağıdakı ayinlərin icra olunduğunun şahidi olarıq: əraziyə ziyarətə gələn insanlar məbədə yaxınlaşan hissədə qaya divarları və parçaları üzərində şam yandırır, sonra bu prosesi məbədin əsas qapısından içəri girərək davam etdirirlər (*Foto 11. Kilsənin qərb hissəsində qaya qaşları*



*üzərində şam yandırılması mərasimi*). Xristianlar məbədə girməzdən öncə, qapının önündə xaç çevirir, sonra içəri daxil olurlar. Daha sonra məbədin digər qapısından bayır tərəfə çıxaraq, onu üç dəfə dövr edir, bəziləri məbədin hər dörd kənarına çatdıqda onun divarlarını öpərək, mərasimə davam edirlər (*Foto 12. Məbəd binası ətrafında mərasimin davam etdirilməsi. Arxa fonda Ay məbədinin qalıqları müşahidə edilir*). Bəzi zəvvarlar məbədə ayaqyalın gələrək məbədi bu şəkildə dövr edirlər. Qoç və xoruz kimi heyvanları qurban gətirənlərə təsadüf olunur (*Foto 13. Məbəd ərazisində keçirilən mərasimdən bir fraqment*). Xoruz Zərdüşt dininə əsasən müqəddəs hesab edilirdi, “Avesta” motivlərinə görə, it və xoruz “sönməyən odu qoruyaraq, gecənin cinləri ilə mübarizə aparmağa kömək edirmiş” (Rzaev 1976, 14). Qoç isə İslam dinində qurban edilən heyvanlardandır.

Məbəd ərazisinə yeriməyən və ya xəstə uşaqları şəfa tapmaq ümidilə məbədə gətirənlər də vardır. Bir sözlə, məbədə üz tutan insanlar niyyətin, həyata keçirilən ayinlərin forma və məzmunundan asılı olmayaraq bir-birinə mane olmamaqla, tam bir səmimiyyət halında öz ibadət və ziyarətlərini həyata keçirirlər (Abdurahmanov., Həsənov 2016, 573-576).

Bəzi ziyarətçilər isə, qeyd edilən mərasimlərlə yanaşı, məbəd ətrafındakı ağaclara müəyyən parça və sap qırıqları, bəzən də baş örtüklərini bağlayır, bununla arzu və diləklərinin yerinə yetəcəyinə, bu əməlin şəfa tapmalarına səbəb olacağına inanırlar. Bu ritualın animizmlə, ağac kultu ilə bağlı yarandığı qənaətimdəyik. Belə ki, ağac kultu, bir çox qədim xalqlarda mövcud olmuş, həyatı başlanğıc, dirilik, məhsuldarlıq, artım anlayışlarını özündə ehtiva etmişdir. Ağac kultu ilə bağlı folklorşünas alim, professor Asif Hacı yazır ki, “O, adətən üç hissədən ibarət dünyanın əvvəlini, axırını özündə birləşdirən bir simvol kimi ortaya çıxır. Məhsuldarlıq, həyat, səma, nəsil, şaman, axirət ağacı, uca ağac variantlarında rast gəlinən “Dünya ağacı” əsətiri məkanın, kainatın üçlü bölgüsündən ibarət olan «şaquli» kosmik modelin əsasında durur. Kainatın ilk məkani bölgüsü ağacla bağlıdır: onun kökləri yeraltı, qaranlıq dünyanı, gövdəsi yeri, işıqlı dünyanı, budaqları səmanı

təcəssüm edir. Dünya ağacı yuxarı-aşağı, sağ-sol, yer-səma, keçmiş-gələcək, qaranlıq-ışık, həyat-ölüm, erkək-dişi, güney-qüzey, mərkəz-qıraq, xeyir-şər kimi əkslikləri ehtiva edərək, bir-birinə münasibətdə mənalandırır” (Hacılı 2002, 4-6).

Bununla belə, ağac, bitki aləmiylə ruhsal vəhdət, insanın, nəslin, soyun, icmanın nəbatatla bağlılığı türklər qədər heç bir xalqda izlənmir. Ağac, bitki, göylük, nəbatat türk mədəniyyətinin mühüm anlayışıdır. Ağac simvolu türk şamançılığının, əsətir və folklorunun, etnoqrafiyasının, xalq sənətinin özəyini təşkil edən əsas komponentlərdən olmaqla, türk mifoloji sistemlərinin tədqiqində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir (Hacılı 2002, 4-6).

Beləliklə, bu dini abidə və onun ərazisində həyata keçirilən ritual və mərasimlərə nəzər saldıqda tarixin müxtəlif dövrlərində xalqımızın qəbul etdiyi, inandığı və yaşatdığı politeist və monoteist dinlərin qalıqlarına, onlarla bağlı həyata keçirilən ayinlərə, bu ayinlərin izlərinə rast gəlmək mümkündür. Animizmə, büt-pərəstliyə və atəş-pərəstliyə inamın mövcud olduğu vaxtlardan dövrümüzədək gəlib çıxmış ritualların xristianlıq və islami rituallarla zənginləşdirilərək məbəddə həyata keçirilməsi xüsusi maraq doğurur.

Mədədin hazırkı binasının XIX əsrin II yarısına aid olmasına və Çar Rusiyası tərəfindən missionerlik məqsədilə yenidən inşa edilməsinə baxmayaraq, məbəd heç də imperialist məqsədlərə cavab verməmiş, bu çirkin siyasətin vasitəsinə çevrilməmişdir. Əksinə, Azərbaycan-türk mifik dünyagörüşünün müəyyən komponentlərini, etnoqrafik xüsusiyyətlərini, milli mənəvi və tolerant görüşlərini özündə cəmləşdirən bu dini abidə, həm də Azərbaycanın multikurural dəyərlərinin, birgəyaşayışın göstəricisinə çevrilmişdir.

## 6. OĞUZ QALA PİRİ ABİDƏSİ

Abidə Qala piri və Müqəddəs Yelisey bazilikası adı ilə tanınır (*Foto 14. Qala Piri abidəsi*). Məbəd binası birneflidir, sütunsuzdur. Yalnız kənarında iki dayaq sütunu vardır. Düzbucaq formasında olan bu məbəd binasının uzunluğu 7,45 metr, eni 5,55 metrdir. Məbəd divarlarının qalınlığı təqribən 1 metrdir. Çay daşı və əhəngdən istifadə edilməklə hörülmüş divarların hər iki üzünə (içəri və bayır üzünə) lay şirimə daşlar işlənmişdir. Oxşar tikinti üslubu Şəkinin Kiş, Baş Göynük, Baş Küngüt, Orta Zəyzid, Oğuzun Calut məbədləri və digər tikililər üçün də xarakterikdir.



Məbədün üstü əvvəlcə daşlarla örtülmüş, daşların üstü yarım dairəvi şəkildə hazırlanan kirəmitlə örtülmüş və əhənglə möhkəmləndirilmişdir. Onun üst qatında isə, daha sonrakı dövrlərdə düzbucaq formalı kirəmit döşənmiş və çatma tağ yaradılmışdır. Mehrabın sağ və sol divarında tağ şəklində oyuqlar-taşçalar vardır. Bu taşçalarda şam qırıqlarına, oyuq divarında isə yanıt və his yerlərinə rast gəlinir.

Alban tayfalarından olan udinlər bu gün qeyd edilən məbəddə dini mərasimlər icra edirlər. Xristian kilsəsinin müqəddəslərindən biri olan Yeliseyin şərəfinə inşa edilən bu məbədi udinlər Qerqets monastrı adlandırmışlar. (Qerqets udincə “Müqəddəs yer” deməkdir).

Məbədün giriş qapısının sağ kənarında nar ağacı vardır. Bu ağaca müxtəlif parça qırıqları bağlanmış, qadınlara məxsus baş örtükləri asılmışdır. Şimal-qərb bölgəsinin İslam dövrünə aid bir sıra ziyarətqahlarda, qəbiristanlıqlarda ağaclara sap, parça, örtük bağlanmasına rast gəlinir. Belə hesab edirik ki, islamdan və xristianlıqdan öncəki dinlərin qalığı olan bu kimi (həmçinin,



şam yandırmaq, xoruz qurban kəsmək, daş və qaya parçalarını müqəddəsləşdirmək və s.) ayinlərin təkəllahlı dinlərə aid olan abidələrdə və əhali qrupları arasında icra edilməsinin səbəblərindən biri, həmin dinlərə məxsus insanların müəyyən zaman kəsiyində, birgə, yanaşı yaşaması, qarşılıqlı mədəni təsirə məruz qalmaları olmuşdur. Məhz birgəyaşayış zəminində siyasi, dini, mədəni təsirlərə baxmayaraq, xalqımız tarixən qəbul etdiyi, inandığı, müqəddəs hesab etdiyi dəyərləri yaşatmağa çalışmış, onu gen yaddaşında saxlamış və sonrakı nəsillərə miras buraxmışdır.

## 7. NƏTİCƏ

Qafqaz Albaniyasının Şəki vilayətinin maddi və mənəvi dəyərlərinin araşdırılması fonunda ərazidə mövcud olan birgəyaşayış formalarının, onun tarixi-sosial və mənəvi strukturunun hələ ilk orta əsrlərdə yaranma və tədricən formalaşma mərhələsi keçdiyinin şahidi oluruq. Bölgədə yaşayan müxtəlif etnoslar, fərqli dinə və etiqada inanan insanlar arasında səmimi bir şəkildə davam edən, xoş ünsiyyətə, qarşılıqlı hörmətə, dinc yanaşı yaşama prinsipinə əsaslanan münasibətlərin dərin tarixi köklərə dayandığı şübhə doğurmur.

Ayrı-ayrı əhali qrupları arasında tarixən mövcud olan sosial-iqtisadi və mədəni əlaqələrin izləri qədim yaşayış məskənləri, dini abidələr, etnoqrafik xüsusiyyətlər, dini düşüncə tərzini, icra edilən ayin və rituallar və başqa elementlərdə qorunub saxlanmışdır. Bu elementlərin qorunub saxlanması, onların sintez halında sonrakı nəsillərə ötürülməsi bölgədə yaşayan etnosların, xüsusilə ərazinin aborigen əhalisinin multikultural dəyərlərə bəslədiyi hörmətdən, qarşılıqlı anlaşma şəklində mövcud olan yaşam tərzindən irəli gəlirdi.

## ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdurahmanov, E., *Kuzey-Batı Azərbaycan`ın İlk Ortaçağ Alban Mabetləri*, XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 489-495, 09-11, 05, Konya, 2018.
2. Abdurahmanov, E., Həsənov, R., *Qax-Kürmük məbədi Azərbaycanda multikutiralizmin bir nümunəsi kimi*, Azərbaycan Respublikasında demoqrafik inkişaf: əhali məskunlaşmasının perspektivləri və regional problemləri elmi konfransın materialları, 568-578, Bakı, 2016.
3. *Azərbaycan tarixi*, Yeddi cildə, II cild (III-XIII əsrin I rübü). “Elm”, Bakı, 2007.
4. Əfəndi, M., İsmayılov, M., *Kürmük alban məbədi Azərbaycan mədəniyyətinin incisi*, “Səral” Poliqrafiya, Zaqatala, 2014.
5. Hacı, A., *Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi*, Mütərcim, Bakı, 2002.
6. Xəlilov, M. *Albaniyanın xristian abidələri (IV-X əsrlər)*, “Xəzər Universiteti” nəşriyyatı, Bakı, 2011.
7. Karaulov, N (pərevod sarabskoqo), *Svedeniya arabskix avtorov IX-X vv, O Kavkaze, Armenii Azerbaydjane*, AMEA A.A.Bakıxanov adına Tarix İnstitutunun Elmi arxivi, İş № 2952, s.v.503, Bakı, 1956.
8. Kerimov, V., *Xram Zeyzit Kafkazskoy Albanii*, “Elm”, Bakı, 2008.
9. Kerimov, V., Sturfiel B., *Kiş (istoriya, arxitektura, arxeoloqiya)*, “Çaşıoqlu”, Bakı, 2003.
10. Məmmədov, A., Quliyeva, İ., Məmmədzadə, H., Abdurahmanov, E., *Qax-Balakən ərazisində ilk orta əsr abidələri*, “2017-ci ildə Azərbaycanda Aparılmış Arxeoloji və Etnoqrafik Tədqiqatların Yekunları” mövzusunda Elmi Sessiyanın Materialları, 60-61, Bakı, 2017.

11. Məmmədova, F., *Azərbaycanın (Albaniyanın) siyasi tarixi və tarixi coğrafiyası (er.əv.III əsr-er.VIII əsri)*, Azərneşr, Bakı, 1993.
12. Muxtarov, N. *1986-cı il Şəki rayonu abidələrində xilasetmə işlərinə dair hesabat*, AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun elmi arxivi, sənəd h-452. Hesabat 14 səh mətn, 14 tablo fotorəsmdən ibarətdir.
13. Ögel, B., *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)* I. Cilt. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2010.
14. Rzaev, N., *İskusstvo Kavkazskoy Albanii, I vv.do n.e – VII v.n.e*, “Elm”, Bakı, 1976.
15. Trever, K., *Oçerki po istorii kulturi Kavkazskoy Albanii (IV v. do n.e. - VII v.n.e.)*, AN SSSR, M.-L., 1959.





## VÜCUT MODİFİKASYONLARINA NEDEN OLAN TAKILAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Emine KOÇAK<sup>1</sup> Nermin GÖKER<sup>2</sup>

### Öz

Takı yaşamımızın her döneminde kullandığımız; değerli değersiz materyallerden farklı teknikler uygulanarak oluşturulan süslenme objeleridir. Asıl amacı süslenme olan takılar tarih boyunca korunma, tılsım, statü, Tanrıya sunu, evlilik sembolü gibi pek çok amaç ile kullanılmıştır. Kullanıldıkları yere göre; alınlık, tepelik, küpe, hızma, kolye, pazibent, bilezik, yüzük gibi isimler almışlardır.

Her ne kadar ilk takılar süslenme olgusunun ötesinde dinsel tören ve ayinlerde tanrı ve insan arasında iletişimi sağlayan birer araç olarak kullanılmış olsa da değişen inanç sistemleri ile av bereketini arttırmak ve büyü amaçlı muska olarak da günlük hayatta yerini almıştır

İnsanlar her dönemde takılar takmış ve bunu farklı amaçlar doğrultusunda yaparken acı çekmeyi hatta yaşamsal gerekliliklerini yerine getirememeyi bile göze alarak vücudunda kalıcı deformasyonlar gerçekleştirmiştir. Bu çalışma toplumlar, yaşam şartları, inançlar, olanaklar değişse de insanın bedeni üzerinde değişiklik yapmaktan vazgeçemediğini, bunu gerçekleştirirken kullandığı unsurlardan birinin de takı olduğunu doğrulamıştır. İnsan vücudunun üzerinde sergilenen süslenme unsurları, bazı topluluklarda vücut modifikasyonu için de kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı takı ve mücevher ile ilgilenen, takı ve kuyumculuk bölümlerinde eğitim alan kişiler ile moda süreçlerinde yapılan araştırmalara kaynak oluşturmasıdır. İlkel yaşam hayatına sahip kabileler ile farklı kültürlerde kullanılan takıların vücutta meydana getirdiği modifikasyonları neden - sonuç ilişkisi ile günümüz takı tasarımlarındaki etkileri, arasındaki benzerlikler görsellerle aktarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Takı, kabile takıları, vücut modifikasyonları.

### ABSTRACT

Jewelry that we use in every period of our life; They are decorative objects created by applying different techniques from valuable unworthy materials. Jewelry, whose main purpose is decoration, has been used throughout history for many purposes such as protection, amulet, status, offering to God, and a symbol of marriage. According to the place where they are used;

<sup>1</sup>Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Dr.Öğr.Üyesi, eminekocakgsf@gmail.com- <https://orcid.org/0000-0001-7202-6718>

<sup>2</sup>Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, nermindeqer@gmail.com- <https://orcid.org/0000-0001-7588-9527>

They took names such as pediment, crown, earring, nose ring, necklace, armrest, bracelet and ring.

Although the first jewelry was used as a means of communication between god and man in religious ceremonies and rituals beyond the phenomenon of decoration, it also took its place in daily life as amulets to increase hunting abundance and magic with changing belief systems.

People have worn jewelry in every period and while doing this for different purposes, they have made permanent deformations in their bodies, taking the risk of suffering and even not being able to fulfill their vital requirements. This study confirms that although societies, living conditions, beliefs and possibilities change, the person does not stop making changes on his body, and that one of the elements he uses while doing this is jewelry. Ornaments displayed on the human body are also used for body modification in some communities.

The aim of this study is to provide a source for the researches made in fashion processes with people who are interested in jewelry and jewelery and who are educated in jewelry and jewelery departments. The similarities between the tribes with primitive living life and the cause-effect relationship of the jewelry used in different cultures, the cause-effect relationship on the body and the effects on today's jewelry designs are conveyed with visuals.

**Keywords;** Jewelry, Tribal Jewelry, body modifications

## 1. Giriş

Uygarlıkların kültür ve geleneklerinin, en önemli yansıtıcısı, geçmişin anılarını ve yaşanmışlıklarını anlatan gizli bir tanık olan takı; aşkın simgesi, gücün göstergesi olmuştur. (Şaman & Duru, 2015, s. 96). Erken dönemlere ait takılar genellikle, deniz kabukları, kemik ve taşlardan yapılmakta idi. Bu materyallere açılan bir delik yardımı ile kolye ve bileziğe dönüştürülmüş takılar dikkati çekmektedir.

Her ne kadar ilk takılar süslenme olgusunun ötesinde dinsel tören ve ayinlerde tanrı ve insan arasında iletişimi sağlayan birer araç olarak kullanılmış olsa da değişen inanç sistemleri ile av bereketini arttırmak ve büyü yapma amaçlı muska olarak da günlük hayatta yerini almıştır (Yeşilmen, 2018, s. 1252). Delinmiş hayvan dişleri, çoğunlukla da tilki ve diğer etçil hayvanların dişlerinden yapılmış takıyı taşıyan insanın, avlanacak hayvanın ya da totem hayvanının güç, çeviklik gibi özellikleri veya ruhani gücüyle bütünleşmesi amaçlanır (Şaman & Duru, 2013, s. 31, 32).( Görsel 1)



**Görsel 1:** Taş ve geyik dişinden boncuk kolye, çatal höyük (Megep, 2006, s. 3).



**Görsel 2:** Uzun silindirik kemik boncuklar ve taş boncuklarla düzenlenmiş kolye, Çatal höyük (Megep, 2006, s. 4).

Geleneksel takılar, onu takan kişiye rustik, dünyevi bir çekicilik katar. Hemen her kabiledede bulunan ürünlerden takı örnekleri; kil, kabuk, kemik, ahşap ve metal gibi maddelerden oluşmaktadır. Kültürleri, gelenekleri ve normları hayal güçlerinin çarpıcı örneklerini kabile takılarında da görmek mümkündür.

Toplumsal yaşam geliştikçe insanlar çevrelerinden toplayıp şekillendirdikleri bu doğal malzemelerden başka bakır ve kurşun gibi metalleri M.Ö.4000 başlarından itibaren de altın ve gümüş işlemeye akik ve kalsedon gibi ilgi çekici, canlı renklere sahip süs taşlarını takı yapımında kullanmaya başlamışlardır. Takının materyali değiştikçe her şeyden önce sınıf farklılıklarını, ekonomik seviyeyi ve statüyü yansıtanın bir yolu olmuş, özellikle soylu sınıfın göstergesi haline gelmiştir. Statü amaçlı yapılan takılar da kendi aralarında farklı anlamlar kazanmış, her toplum için farklı şekillerde kullanılmıştır (Yeşilmen, 2018, s. 1252).

Farklı kültürlerin ölülerini gömme âdetinde bedenine yanına hemen her türlü eşyanın yanı sıra ölene ait ya da mezara hediye edilen takılar da konulmuştur. Antik çağlardan günümüze kadar ulaşan takılar genel olarak değerlendirildiğinde buluntuların en çok mezarlardan geldiği ve çoğunun altın olduğu görülmektedir (Özgülner, 2007, s. 2).

Takılar insan vücudunda takıldıkları yere göre farklı isimler almış, genellikle bedene zarar vermeyecek form ve materyalden üretilmektedir. Günlük yaşamımızda kullandığımız takıları taç, küpe, hızman, kolye, gerdanlık, bileklik, bilezik, yüzük, kemer, halhal gibi isimlerle bilinmektedir. İnsan vücudunun üzerinde sergilenen süslenme unsurları, bazı topluluklarda vücut modifikasyonu olarak kullanılmaktadır.

İnsan vücudunun belli bölgelerine farklı aksesuarlar, küpe, plaka, halka, iğne, tıkaç gibi malzemeler takılarak yaptığı değişiklikler vücut modifikasyonu olarak adlandırılmakta ve geçmişten günümüze farklı olmaya çalışan insanın sanata dönüşmüş çabası olarak görülmektedir (URL 2).

**Görsel 3:** Halkası disk montürlü, damla sarkaçlı küpe Perge (Özgülner, 2007, s. 106)



## 2. Vücut Modifikasyonlarına Neden Olan Takılar

### 2.1. Piercing ve Delinerek Takılan Takılar

Beden bütünlüğünde değişikliğe sebep olan dolayısı ile vücut modifikasyonuna neden olan takılar genellikle, sadece küpeler ve hızmalar olarak bilinir. Küpe ve hızmalar vücuda delinmek suretiyle takılırlar.



**Görsel 4:** 6. veya 7. Yüzyıla ait Almanya'da Alamannic mezarında bulunan küpe (URL 4).

Antik dönemlerde kadınların yanı sıra erkekler tarafından da kullanılan küpeler sık kullanılan takı gruplarından birini oluşturmaktadır. Antik dönemlerde ve günümüzde kullanılan küpelerin çoğu için kulagi delmek gereklidir ve kulaktaki delikten geçerek küpe takilir (Özgülner, 2007, s. 46).

Kulak delme, eski çağlardan beri tüm dünyada uygulanmaktadır. Uygulamanın önemli miktarda yazılı ve arkeolojik kanıtı bulunmaktadır. Delinmiş kulaklar bugüne kadar keşfedilen en eski mumyalanmış vücut olan, 5300 yaşındaki 'İceman Otzi' , buzul İtalya'da bulundu (Görsel 4). Bu mumyanın 7–11 mm çapında delinmiş bir kulagi vardı (URL 4).

Vücuda delinmek suretiyle takılan takılardan bir diğeri de piercinglerdir. Piercing, milattan önce bile yapılan bir uygulamadır, ancak tasarımlar ve amaçlar zamanla

değişmektedir. Bu günlerde, çoğunlukla bir üslup ifadesi olarak ve dini nedenlerle kullanılmakta, gelenekleri ve inançları temsil etmekten ziyade kendini ifade etme biçimi olarak daha sık kullanılmaktadır (Khalia , Vemanaradhya , & Mehta , 2013, s. 84) (Görsel 5)



**Görsel 5:** Dudak ve dil piercingi (Khalia , Vemanaradhya , & Mehta , 2013)

Piercing tarihi, özellikle en eski insan ırkları olarak kabul edilen Güney Amerika, Afrika ve Endonezya'daki orman kabilelerinden başladı. Dil delme işlemi Amerika'da başladı ve Mayalar, Aztekler, Tlingit ve Haida kabileleri için büyük bir ritüeldi. Orta Doğu ve Asya'dan Fakirler ve Sufiler de dil piercingi yapmaktadırlar. Etiyopyalı erkek ve kadınların da çeşitli yüz piercingleri kullandıkları tespit edilmiştir (Khalia , Vemanaradhya , & Mehta , 2013, s. 85).



**Görsel 6:** vücut piercingi (korse piercing). (URL 17)

Vücut modifikasyonunun bir biçimi olan vücut piercingi(Görsel 6), insan vücudunun bir bölümünü delme veya kesme, takı takılabilecek veya bir implantın yerleştirilebileceği bir açıklık oluşturma uygulamasıdır. Piercing implantları vücut veya cilt profilini ve görünümünü değiştirir. Antik çağlardan beri her iki cinsiyet tarafından da çeşitli şekillerde uygulandığını belgelemek için bol miktarda kanıt vardır (URL 4). Kulak ve burun piercingleri küresel olarak belgelendirilebilirken, dudak ve dil piercinglerine Afrika ve Amerikan kabile kültürlerinde tarihsel olarak rastlanmaktadır (URL 4).



Huaorani kabilesinde bir erkeğin güçlü olduğunu belirten özellik kulak deliğinin büyüklüğüdür. Bu nedenle kulak deliklerini büyütmek için kendilerinin yaptığı çeşitli takılar takmaktadırlar ( Görsel 7).



**Görsel 7:** Kulak tıkacı takmış Huaorani kabilesi erkeği

Kulak gerdirme olarak da adlandırılan kulak mastarı, kulak lob piercinglerinin orijinal deliciden daha büyük çaplara gerilmesidir. Kutsal olduğuna ve daha fazla takı takabileceğine inanılan Burma Karen kabilesi kulak deliklerini taktıkları tıkaç ve plakalarla büyüten başka bir örnektir (Görsel 8). Kulaklarını ölçerek, mümkün olduğuna inandıkları maksimum mücevherleri giyebilirler (URL 5).



**Görsel 8:** Geleneksel kulak tıkaçları olan Burma'dan bir Karen kadın (URL 5)

Delerek takılan takılara bir başka örnek Hindistan sınırına yakın bir yerde yaşayan Banjara Kabilesindeki kadınların burunlarının sol taraflarına taktıkları abartılı büyük hızmalar ile süslenmesidir. Bu biçimde daha güzel olduklarına inanmaktadırlar (Evecen & Kırkincioğlu, 2020, s.770). Burun halkasının sol burun deliğine takılmasının nedeni Hint tıbbında bu noktanın kadının üreme organları ile ilişkilendirilmesiydi. Hintliler burun sol deliğine takılan halkanın, doğumu daha kolay kılacağına ve daha az doğum ağrısına yol açacağına inanılmaktadır (Görsel 9). Bazen bu halkayı zincir ile kulaklarına bağlarlar (URL 6).



Görsel 9: Burun halkası takmış Hint kadını (URL 7).

## 2.2. Vücut Modifikasyonunda Tıkaç ve Plakalar

Apatani kabilesinde, eski bir gelenek olan burun tıkaçları takarlar. Sadece yaşlı kadınlarda olmasının sebebi ise, bu sanatı devam ettirecek zanaatkârın 1970'lerden sonra yetişmemesidir. Bu burun tıkaçlarını takmalarının hikâyesi ise şudur; bu kabile kadınlarının tüm topraklarda yaşayan kadınlar arasında en güzel kadınlar olduğuna inanılır. Diğer kabileler tarafından, bu güzel kadınların (Görsel 10) kaçırılmasının önüne geçmek için burunlarına tıkaç takılarak kendilerini çirkinleştirmeye çalışırlar (URL 1).



Görsel 10: Burun tıkaçı takmış Apatani kabilesi kadınları (URL 1).

Mursi kabilesinde ise kadınlar dudaklarına plakalar takarlar. Dudak delme geleneği genellikle evlilik töreninden bir yıl önce gelinin annesi tarafından yapılır. Deliği bıçakla delerek ve deliğe tahta bir dübel yerleştirir. İyileştikten sonra dübel çıkarılıp yerine kil ve ahşaptan yapılmış plaka yerleştirilir (Görsel 11). Köle tüccarlarının kadınları almasını engellediğine inanılan bu plakaların takılırken dişlerinin sökülmesine rağmen, büyük olması kadınlar için önemlidir. Amazon'un bazı bölgelerinde ise, dudakları delinip plaka takılan sadece erkeklerdir. Suya aşiretleri, alt dudaklarını tamamen kendilerini daha çekici hale getirmek için delerler. Kadınlar ise, iki tabaka ile daha şaşırtıcı bir görünüm elde etmek için delerler (URL 2).



**Görsel 11:** Dudaklarına plaka takmış Mursi Kabilesi Kadınları (URL 2)

### 2.3. Vücutta Delik Açmadan Deformasyona Neden Olan Takılar

Vücutta delik açmadan deformasyona neden olan takılar baş, boyun ve kollarda görülmektedir. İlkel yaşam süren toplumların ayırt edici gelenek, süslenme, güzellik ifadelerinin ve bunu gösterme biçimlerinin en dikkat çekici yansımalarından biri, Birmanya Bölgesi'nde (Tayland, Vietnam, Hindistan ve Çin arasındaki bölge) Karen kabilesi içinde de asimile olmuş Padaung kadınlarıdır. "Zürafa boyunlu kadınlar olarak bilinen Padaung kadınları, boyun uzatma gelenekleriyle ön plana çıkarlar (Evecen & Kırkincioğlu, 2020, s. 769). Padaung kabilesi kız çocuklarına küçük yaşlardan itibaren pirinçten yapılan boyun halkaları takılmaya başlanır. Her yıl çocuk büyüdükçe eklenen bu halkalar yetişkin bir kadında 25 adete kadar takılabilir(Görsel 12). Kadınlar bu halkaları kaplan ısırmasından korunmak için olduğunu, bir kısmı da kocaları için çekici görünmelerini sağladığını söylemiştir. Bu halkalar zina için bir ceza biçimi olarak da kullanılır. Bir başka sebep olarak da köle ticareti yapıldığı dönemlerde kendilerini çirkin göstermek için takıldığıdır (URL 2).



**Görsel 12:** Pirinçten yapılan boyun halkaları takmış Padaung kabilesi kadını (URL 2)

Geleneksel Afrika takılarında boyun, kulaklar, bacaklar, ayak, saç, bellerine sarılı ve üzerine dikili ve bazen fiziksel bedene zarar veren hareketi kısıtlayan takılar kullanılmaktadır.

Bu takılar, çevresindekilerin kadına karşı hem hayranlık beslemelerini hem de sevgi duymalarını sağlamaktadır (URL 3).( Görsel 13) Kollarının üst kısmına taktıkları bileziklerde vücut modifikasyonuna neden olabilmektedir.



Görsel 13: Afrika kadınlarının taktığı takılardan bazıları (URL 3).

### 3. Vücut Modifikasyonlarına Neden Olan Takılarda Kültürel ve Kavramsal Boyut

Kültür dünyayı anlamlandırabilmeyi ve toplumsal kimliklerimizin oluşmasını sağlayan değerler bütünüdür. Sanat ise kültürel değerlerin büyük bir bölümünü kapsamaktadır. İnsanlığın doğa karşısında varoluşunu kanıtladığı, birbiri ile iletişim kurabildiği önemli bir güç, bir ifade dilidir. Aynı zamanda toplumların birbirlerini etki altına aldığı yollardan birisidir. 20. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan küreselleşme ile kültürün ve buna bağlı olarak sanatın ekonomikleştiği, piyasanın isteğine göre şekillendiği görülmektedir (Güner & Gülaçtı, 2019, s. 250). Bu yüzyılda kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmeler, pek çok sanat dalında olduğu gibi, takı ve diğer üç boyutlu sanat formlarını birlikte şekillendirmiş; özellikle takıyı geri dönülmez biçimde değiştirmiş, takı anlayışının da dönüşümüne sebep olmuştur (Ertan Ayata, 2015, s. 94).

Takı kavramında yaşanan değişim, alışlagelmiş takı kriterlerinde de büyük dönüşümlere neden olmaktadır. Takıda uyulması gereken malzeme, boyut, ergonomi gibi tasarım kriterleri, geleneksel anlayışla üretilen takılarda kısıtlayıcı birer unsur olmayı sürdürürken; sanatsal ifadenin ön planda olduğu takılarda bu kriterler göz ardı edilebilmektedir (Ertan Ayata, 2015, s. 96).

Takıda, insan vücudunu esas alan ergonomi ve takıla bilirlilik, önemli geleneksel tasarım kriterlerindedir. Kullanıcı, fiziksel olarak takıyla ilişkilidir ve takıyı taşımada aktif rol oynar. İnsan vücudu, takıya özel sergi alanı veya takıların üzerinde sergilendiği taşınabilir bir galeri olarak yorumlanmıştır. Takı, vücudun hareketinden etkilenir veya yeni takılarda olduğu gibi vücudun hareketini etkiler. Bu nedenle takı, geleneksel olarak, ergonomi kriterlerine göre tasarlanmalıdır (Ertan Ayata, 2015, s. 96).

Beden, kişiliğin, kimliğin, benlik algısının çok önemli bir parçasıdır. Bir organizma olmanın yanı sıra, insan bedeni tarihsel ve kültürel olarak belirlenen bir varlıktır. Bedenin biçimi ve kullanımına ilişkin normlar da yine tarihsel ve kültürel ortam içerisinde belirlenmektedir. Yaşanılan dönem, o döneme ilişkin kültürel yapı ve sosyal olaylar bedene



ilişkin genel bir görünümün oluşmasına sebep olur. Bu genel görünüm beden imajı olarak da ifade edilebilir. Beden imajı, bireyin kendi bedenini nasıl görmek istediğine ilişkin inanç, tutum ve toplumsal idealleriyle oluşmaktadır (Dönmez, 2015, s. 39).

21. yüzyıla gelindiğinde giyilebilir sanat kavramı sanat alanı içerisinde kendine yer bularak yeni yaklaşımlara öncülük etmiş, bu kavram içinde yer alan takılar bir ifade aracı olarak insan bedeni ile birlikteliği sayesinde farklı bir boyut kazanmıştır (Yeşilmen, 2018, s. 1252). Bu dönemde yapısalcılık ve sürrealizmden ilham alan öncü takı sanatçıların, değerli metal ve taşlara dayalı yaygın takı stillerini reddederek, tasarımlarını beden aksesuarları olarak düşünmeye başladıkları görülmektedir (Demirtaş Dikmen, 2020, s. 139).

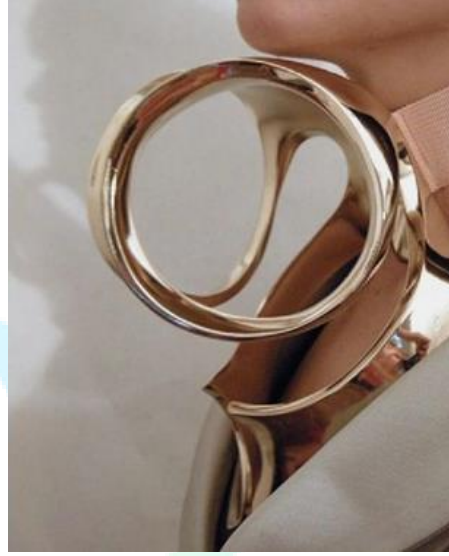
Padaung kabilesinin boyunlarına geçirdiği halkalara birebir benzeyen ve ergonomi kriterlerine uygun tarzda tasarlanmış günümüz takıları (Görsel 14) alışveriş sitelerinde rahatlıkla bulunabilen ürünlerdir. Günümüz boyun halkaları ilkel kabile boyun halkaları gibi görünse de arka bağlantı kısmı deri gibi esnek malzemeden yapıldığı ve çene kemiğine dayanacak kadar yüksek olmadığı için hareket kısıtlılığı oluşturmamaktadır.



**Görsel 14:** Günümüz boyun halka takıları (URL 8)

Takı, kelime anlamı doğrultusunda bir fonksiyon beklenti yaratmaktadır. Takı, vücut üzerinde yerleştirileceği alanının tariflenmesiyle ortaya çıkar. Bir takının fonksiyonunun ne olacağını gösteren unsur genelde heykelsi takılarda daha az bellidir. Küreselleşme kavramı altında heykel sanatının etkisi ile sanatsal ifade aracı olarak tasarlanan ve üretilen takılarda, fonksiyon beklentisi ikinci planda kalmaktadır. Çünkü bu takılarda formun baştanbaşa bütünlük sağlaması ya da sanatçının tasarladığı etkiyi izleyiciye yansıtabilmesi esastır (Ertan Ayata, 2015, s. 96). Vücut modifikasyonuna neden olmamakla birlikte boyunluktan hareketle yapılmış tasarımlar uzun süre takıldıklarında deformasyona neden olabilecek durumdadır (Görsel 15).





**Görsel 15:** Naomi Filmer, Bitmiş parça: Anne Valerie Hash S/ S 2009 Couture koleksiyonu için ‘Orkide Boyun Parçası’ (URL 9).

Gijs Bakker ve Emmy Van Leersum gibi öncü takı tasarımcılarının çalışmaları ‘yeni takı’ olarak adlandırılan ayrı bir kategori oluşturur. Geleneksel tasarım eğitimi almış bu öncü tasarımcılar, basit formlar kullanarak deneysel takılar üretmişlerdir (Görsel 16). Kullanıcısını fiziksel olarak kısıtlayan büyük boyun takıları, Avrupa’da ve Amerika’da diğer takı yapımcılarını da etkilemiştir (Ertan Ayata, 2015, s. 94).



**Görsel 16:** Gijs Bakker, ‘Large Collar’ (Ertan Ayata, 2015, s. 94).

Beden, tarihsel ve kültürel bir varlık olmasının yanı sıra, insanın toplumsal yaşamda var olma aracıdır. Bedeni direk ya da dolaylı olarak etkileyen ve bedenin dış görünüşünde bir değişimi gerektiren sebepler, tarihin farklı dönemlerinde farklı kavramlarla ortaya çıkmış, bazen sadece o tarihsel dönemde etkili olmuş, bazen de etkileri günümüze kadar uzanmıştır (Dönmez, 2015, s. 40). Etkisi günümüze kadar uzanmış Apatani kabilesinde kullanılan burun tıkaçlarına benzeyen takıların farklı yorumlamaları dikkati çekmektedir (Görsel 17).



**Görsel 17:** Imme van der Haak ( burun takıları).

Günümüz takı sanatçılarından Lauren Kalman bir röportajında sanat takı alanının genişlediğine inandığını ilgisinin giyilebilir nesnelere kültürel bağlamlarını dikkate alan mücevherler olduğunu belirtmektedir. Mücevheratın kimliği nasıl ifade ettiğini düşünen veya tarihsel gelenekleri ve güç yapılarını temsil eden çalışmalar (Görsel 18-19-20) yaptığını dile getirmektedir (URL 10).



**Görsel 18:** Luran Kalman (burun tıkaçı şeklinde takı) (URL 10).



**Görsel 19:** Central St Martins BA öğrencileri mücevherat sergisinden (URL 11).

Huaorani kabilesindeki erkeklerin ve karen kabilesindeki kadınların kulak deliklerini genişletmek için taktıkları tıkaç ve plakaların günümüz versiyonları gençler tarafından imaj oluşturmak amaçlı kullanılmaktadır.(Görsel 20-21-22-23)



**Görsel 20:** Kulak piercingi (URL 12).

**Görsel 21:** Kulak piercingi (URL 13)



**Görsel 22:** Kulak deliğini genişleten halka Piercing (URL 14)



**Görsel 23:** Kulak deliğini genişleten halka piercing (URL 15)

Geçmişten günümüze insanlar, kimi zaman gelenek ve inançları uğruna vücutlarında birtakım değişiklikler yaparak; boyun, kulak, burun, dudak vb. çeşitli organlarını biçimden biçime sokmuş, kimi zaman ise moda, trend, estetik vb. uğruna güzel görünmek ve süslenmek amacıyla bedenlerini deforme etmişlerdir. Bu yüzden her toplum kültürel yapısı ve farklı amaçları doğrultusunda iletişimsel ve biçimsel olarak sürekli değişime uğramış, beden de güncel koşullara uygun bir şekilde kullanılarak, yaşama bir bütün haline getirilmiştir (Evecen & Kırkinciöglu, 2020, s. 773). Mursi kabilesindeki kadınların dudaklarını delerek taktıkları plakalarla benzer özellikler taşıyan, ama ağız içine yerleştirilerek aynı etkiyi veren günümüz takıları tasarlanmış olduğu görülmektedir. (Görsel 24)



Görsel 24: Luran Kalman (URL 10).

Londra merkezli bir erkek giyim tasarımcısı ve serbest illüstratör Lucie Vincini'nin, son koleksiyonu 'Eğitim Sınıfı' defilesinde dişleri kurt gibi homurdanan bir sırtışıyla ortaya çıkaran altın ağızlıklar (Görsel 25) dikkati çekmektedir (URL 16).



Görsel 25: Altın ağızlıklar (URL 16)



#### 4. Sonuç ve Değerlendirme

Beden, tarihsel ve kültürel bir varlık olmasının yanı sıra, insanın toplumsal yaşamda var olma aracıdır. İnsan var oluşundan itibaren yaşam koşulları ilkel ya da çağdaş olsun her dönemde, güzelleşmek ya da çirkinleşmek için vücudunun muhtelif yerlerine bedeninin anatomisini değiştirecek farklı takılar takmışlardır. Bedeni direkt ya da dolaylı olarak etkileyen ve bedenin dış görünüşünde bir değişimi gerektiren türlü sebepler, tarihin farklı dönemlerinde farklı kavramlarla ortaya çıkmıştır. Vücut modifikasyonu ile sonuçlanan bu türdeki takıların tercihten öte yapılması da zorunlu tutulmuştur.

Her dönemde takılar takmış olan insan, bunu farklı amaçlar doğrultusunda yaparken acı çekmeyi hatta yaşamsal gerekliliklerini yerine getirememeyi bile göze alarak gerçekleştirmiştir. Bu çalışma toplumlar, yaşam şartları, inançlar, olanaklar değişse de insanın bedeni üzerinde değişiklik yapmaktan vazgeçmediğini, bunu gerçekleştirirken kullandığı unsurlardan birinin de takı olduğunu doğrulamıştır.

Vücut modifikasyonlarına yol açan takıların amacının ve takıya yüklenen anlamın değiştiği aynı tarzdaki modern tasarlanmış takılarda net bir şekilde görülmektedir. 20.yy ve sonrasında sanat eseri olarak değerlendirilen takılarda şekil, boyut, amaç değişikliği gerçekleşmiş olsa da ilk hallerinin esintilerini taşımakta oldukları anlaşılmaktadır. Modern yaklaşımla yapılmış takı örneklerinin kullanılma amaçlarının korku, güç, mistik olmadığı, salt süslenme ve farklı olma arzusu olduğu, bazen de sadece imaj oluşturmak amacı ile tercih edildikleri görülmektedir.

Küreselleşme ile vücut modifikasyonlarına neden olan takıların tüm dünyada beden hareketlerini kısıtlamayacak ya da vücut üzerinde uygulandığı alanı daha az deforme edecek bir hale dönüşmesine etki etmiş olduğu ve materyal çeşitliliği ile farklı biçimlerde kullanıldıkları görülmektedir.

Genellikle ilkel kabilelerin taktığı ve farklı amaçlar doğrultusunda vücut modifikasyonuna neden olan takılar, küreselleşmenin ve diğer sanat disiplinlerin etkisi ile yeniden tasarlanarak farklı görünmek isteyen insanların kullanımına sunulduğu görülmektedir. Kabilelerde gördüğümüzde takma nedenini sorma ihtiyacı duyduğumuz takıların modern hallerini insan vücudu üzerinde ve sergi salonlarında gördüğümüzde aynı soruyu sorma ihtiyacı duyulmadığı da açıktır.



### Kaynakça

- Demirtaş Dikmen, P., Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler, Sanat Dergisi,2020.
- Dönmez, N., *Beden Modifikasyonunun Reality Showlardaki Yansıması: Makeover Format Programlarda Üretilen Söylemlerin Beden Üzerindeki Etkileri, Doktora Tezi*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2015.
- Ertan Ayata, N., 20. YY.da Sanatasal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi, 7: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2015.
- Evecen, A., & Kırkinciöğlü, Z., Giysiyle Gelen Biçim-sizlik, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 03,2020.
- Güner, A., & Gülaçtı, İ. E., Küreselleşme ve Çağdaş Sanat. Akademik İncelemeler Dergisi, 2019.
- Khalia , N., Vemanaradhya , G. G., & Mehta , D. S., Ağız piercingi: Stil ifadesi mi yoksa uyumsuzluk hali mi? Int J Ağız Sağlığı Bilimi, 2013.
- Megep., *Kuyumculuk Teknolojisi, Takının Gelişimi*, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemlerinin Geliştirilmesi, Ankara,2006.
- Özgülner, N., *Perge Kazılarında Bulunmuş Takılar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2007
- Şaman, N., Duru, M. N., İnsanın Varoluşundan Demir Çağına Kadar Takı ve Takının Kalitesi. ABMYO, 2013.
- Şaman, N., Duru, M. N., Yirminci Yüzyıldan Günümüze Takı. ABMYO, 2015.
- Yeşilmen, N., Giyilebilir Sanat Örneği Olarak 21. Yüzyılda Seramik Takılar. İdil, 2018.

### ELEKTRONİK KAYNAKLARI

- <https://afrikatakilari.wordpress.com/> Afrika Takıları (Erişim Tarihi: 05, 12, 2020)
- <https://bodyjewelryblog.com/wp-content> (Erişim Tarihi: 10, 12, 2020)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Body\\_piercing](https://en.wikipedia.org/wiki/Body_piercing) (Erişim Tarihi: 10, 12, 2020)
- <https://ms.beautysalonequipmenttips.info/1629-13-special-looking-big-nose-ring-hoops-for-women.html>(Erişim Tarihi: 17, 12, 2020)
- <https://tr.aliexpress.com/i/33013633568.html> (Erişim Tarihi: 23, 12, 2020)
- [https://we-make-money-art.com/\\_naomi\\_filmler\\_chocolate\\_mask/](https://we-make-money-art.com/_naomi_filmler_chocolate_mask/)  
(Erişim Tarihi: 20, 12, 2020)
- <https://tur.womensshelterofhope.com/4258229-piercing-corset-it39s-beautiful>  
(Erişim Tarihi: 22, 12, 2020)
- <https://www.artjeweleryforum.org/artist/lauren-kalman> (Erişim Tarihi: 10, 12, 2020)

<https://www.bilgiustam.com/> Geleneksel Kabile Vücut Modifikasyon Sanatı

(Erişim Tarihi: 05, 12, 2020)

<https://www.current-obsession.com/rca-babes-lucie-vincini/> (Erişim Tarihi: 23, 11, 2020)

<https://www.kimnegiyiyor.com/asiret-medeniyetlerinde-kulak-olcum-tarihi/>

(Erişim Tarihi: 20, 12, 2020)

[http://www.kozmetikcerrahi.com/estetik\\_piercing.htm](http://www.kozmetikcerrahi.com/estetik_piercing.htm) (Erişim Tarihi: 10, 12, 2020)

<https://www.linkalearnsthings.wordpress.com> (Erişim Tarihi: 20, 11, 2020)

<http://www.m.facebook.com> Arkeoloji Tarihi (Erişim Tarihi: 05, 12, 2020)

<https://www.tawapa.tumblr.com> (Erişim Tarihi: 06, 12, 2020)

<https://www.top10zen.com/10-different-types-of-ear-piercings-that-are-most-popular-right-now-1828>

(Erişim Tarihi: 18, 12, 2020)

<https://www.vogue.co.uk/article> (Erişim Tarihi: 10, 12, 2020)

## GÜNLÜK İŞLEVSELLİKTEN SANAT OBJESİNE DÖNÜŞÜM

### “DÜĞME”

Emine KOÇAK<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-7202-6718>

#### ÖZET

Düğme; tekstil ürünlerinin (giysi, yorgan vb.) gerek duyulan kimi yerlerine, açılıp kapanır işlevde birleştirici bir unsur ya da süs olarak kullanılan genellikle, kemik, metal, cam, tahta ve plastik gibi maddelerden yapılmış değişik biçimlerdeki nesnelere dir.

Hakkında pek fazla fikir sahibi olunmayan ama insan hayatının her anında yer alan minik nesnelere olarak bilinen düğme; yorgan ve giysi gibi tekstil ürünlerinin kimi yerlerine, açılır kapanır bir işlevsellik sağlayarak birleştiren bir araç olarak tanımlanabilir.

İnsanoğlu düğmeyi, ilk zamanlarda kıyafetlerini giyip çıkarmada kolaylaştırmada ve kıyafetlerdeki potlukları ortadan kaldırmada, ilerleyen zamanlarda ise değerli eşyalarını ve erzaklarını taşırken kaybolmamaları için çeşitli cepkenler veya çantalarda kullanmıştır.

İhtiyaçtan doğan ancak giderek estetik görünümün önemli bir parçası olmaya başlayan düğme, kullanım dışı fakat tasarım üzerinde de şık gözükene moda ve sanat anlayışının da değişmesi ile daha çok tercih edilmiştir. Yüzyıllar boyunca düğme işlevsel yönünden ayrı olarak, insanların ona yüklediği kavramsal anlamları da taşımıştır. Tarih boyunca farklı zamanlardan ve kültürlerden oluşan toplumlar, düğmeye değişik anlamlar yüklemiştir.

Bu çalışmada; yaşamımızda büyük öneme sahip düğmenin, günlük işlevselliğinden sanat nesnesine dönüşümü kavramsal açılarından ele alınarak günümüz modasındaki kullanımları incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Düğme, süsleme, işlevsellik.

<sup>1</sup>Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Dr.Öğr.Üyesi, eminekocakgsf@gmail.com

## 1.GİRİŞ

### 1.1. Düğmenin Tanımı, İşlevi ve Tarih İçindeki Gelişimi

Hakkında pek fazla fikir sahibi olunmayan ama insan hayatının her anında yer alan minik nesnelere bilinen düğme; yorgan ve giysi gibi tekstil ürünlerinin kimi yerlerine, açılır kapanır bir işlevsellik sağlayarak birleştiren bir araç olarak tanımlanabilir. Tarihte ilk olarak kemik, taş ve tahtadan yapılan düğmelerin, binlerce yıl önce dekoratif süs unsuru olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Yapılan arkeolojik çalışmalarda ilk düğme kullanımının M.Ö. 3500 yıllarına kadar uzandığı belirtilmektedir. Deniz kabuğu ve tahtadan daire, üçgen gibi geometrik şekiller ile yapıldığı ve giysileri süslemek için kullanıldığı belirtilmektedir. M.Ö. 4200-3200 yıllarında yaşamış olan Mısırlıların mezarlarında bulunan düğmelerde, düğmenin tarihi bakımından çok ilgi çekicidir. Eski Yunan medeniyetinin kalıntıları arasında da altından, daha başka değerli madenlerden yapılmış birçok düğmelere rastlanmıştır. (URL 1)



Görsel 1. URL 2.

Eski Yunanlılar ve Etrüskler tuniklerini omuzlarından tutturmak için düğme ve halka kullanmışlardır. Ortaçağ Avrupa'sında 13. yüzyılda düğme ve ilik bulununcaya kadar giysi yakaları broş ya da kopçayla tutturulurken, Gotik dönemin sonlarında Fransız modasının da gelişmeye başlamasıyla düğme pratik bulunarak önem kazanmış (Görsel 1), hatta daha sonraları düğme kullanımını sınırlayan yasalar bile çıkarılmıştır (Goetz, 2004).

14. yüzyıla ait erkek ve kadın giysilerinde hem süsleme amaçlı hem de giysilerin birleştirilmesi amacıyla altın, gümüş, mercan ve kristalden yapılmış düğmelere rastlanmıştır. 16. yüzyılda İngiltere'de varlıklı kimseler giysilerinde altın ve gümüş kaplama ya da mineli düğmeler kullanmışlardır. Aynı dönemde sert kalay alaşımı ve pirinçten ya da ipek ipliklerle kaplanmış daha sade düğmeler de yapılmıştır. Değerli taşlarla bezenen düğmeler 17. yüzyılda süs olarak erkek giysilerinde de yaygın biçimde kullanılmıştır (URL 3).

1800'lerin ortasında Güney Amerika'da yetişen fildişi ağacının (bir tür palmye) meyvesinden elde edilen bitkisel fildişinden yapılmış düğmeler üretilmeye başlamıştır. 1800'lerin sonunda Avrupa'da verniklenmiş "papier -mâchet" düğmeler yaygınlaşmış ve düğme yapımında deniz kabukları (sedef) kullanılmaya başlanmıştır. 1830'lara doğru kumaş kaplı düğmeler, yüksek ısıda plastik özelliği kazanan, kesilip, boyanabilen ve biçimlendirilebilen hayvan boynuzları ve toynaklarından da düğme yapılmaya başlanmıştır. Bu dönem de seramik ve camdan yapılan düğmeler özellikle Fransızların uzman olduğu porselen düğmeler, elde boyanarak ya da ipek kâğıtlar aracılığıyla transfer edilerek süslenmiştir. Yine

bu dönemlerde Japonya'da elde boyanan geleneksel motiflerle süslenmiş seramik düğmeler geliştirilmiştir. Çin'de kalın kırmızı vernik tabakasının inceden inceye oyularak süslenmesiyle yapılan tahta düğmeler üretilmiştir. 19. yüzyıl başlarında daha ucuza mal olan işlemeli çelik baskı düğmeler yapılırken, cıva ve altın karışımına batırılarak altın kaplanan pirinç düğmeler de yaygınlaşmıştır. Çelik düğmelerin ortaya çıkmasından sonra, Danimarkalı imalatçı B. Sonders İngiltere'de çift katlı çelik düğmeler üretmeye başlamıştır. Düğme üretimi makineleşmesi ile birlikte artmaya başlamış, 1890'larda Amerikalı İmalatçı John F. Boepple, Missisipi tatlı su midyelerinin daha az parlak olan kabuklarını düğme yapımında kullanmaya başlamıştır. 20. yüzyılda süs işlevini büyük ölçüde yitiren düğmeler, daha çok selüloz polistiren ve polinivil reçineleri gibi plastik maddelerden yapılmaya başlamıştır (URL 4).

Uygun Türklerinde ise düğmeler yalnızca kıyafetleri süsleyen bir unsur olarak kalmamış bunun yanı sıra, saçlarını saç bağlarıyla ördükten sonra güzelliklerini arttırmak için midye kabukları ve gümüş düğmeler kullanan kadınların vazgeçilmez aksesuarları olmuştur (Naskali, 2004: 67).

Düğmenin, tarihin ilk dönemlerinde dekoratif süs olarak başlayan yolculuğu, daha sonrasında bir gerekliliğe dönüşmüştür. Bu süreç boyunca kimi zaman hüznü kimi zaman da en ciddi anlara tanıklık etmiş ve nihayetinde hak ettiği değeri bulmuştur. Düğme ile ilgili kavramsal anlamda daha önce bir çalışma yapılmamış olması konunun önemine dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, günümüz moda dünyasının küçük ama önemli bir detayı olan düğmenin, günlük hayatta sıklıkla ihtiyaç duyduğumuz basit bir kullanım eşyası olmasının yanı sıra üzerine yüklenen anlamları ve dolayısı ile sanata konu olması irdelenmiştir.

## 2. Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Düğme Türleri

Düğme üretiminde birçok farklı madde kullanılır. Bunlar taş, tahta, kemik ve maden çeşitleri ile inci, sedef, kumaş, cam, seramik ve kıymetli taşlardan yapılabilmektedir. Bu maddelerin bazıları kendilerine has renkleri ile kullanılırken, bazıları da sonradan özel olarak renklendirilmek suretiyle ya da kumaş ile kaplanarak kullanılabilir. Günümüzde seri üretimle birlikte fabrika ve atölyelerde polyester dökümle her türlü renkte, desende ve modelde çok çeşitli düğmelere ulaşmak mümkündür.

Moda eğilimlerine ve kumaş türlerine göre düğmelerin model, boyut ve renkleri de çeşitlenir. Günümüzde düğmeler genellikle bir tür plastik ya da naylon asetat polyester, akrilik gibi sentetik gereçlerden üretilir. Renkli düğmeler, yeni tip düğmeler, çift renkli düğmeler, söz konusu sentetik gereçlerden üretilmektedir. Fantezi giysilerde, suni elmas ya da taklit mücevherler kullanılırken, altın ve inci görümlü düğmelere de günümüzde oldukça fazla rastlanmaktadır (Serdar,1995: 29).

### 2.1. Yapılarına Göre Düğme Çeşitleri

Yapılarına göre düğmeler kumaşa dikiliş biçimlerine göre belirlenmektedir. Bunlardan ilki içten dikilen iki veya dört delikli düğmelerdir. Giysiye tutturulması kolay olması amacı ile günümüzde en çok tercih edilen özellikle gömlelerde kullanılan çeşitlerdir. Bu düğmelerin yapımında metal, plastik, kemik, tahta, sedef ve cam gibi maddeler kullanılır. İkinci olarak en çok tercih edilen düğme türü alttan dikilen ayaklı düğmelerdir. Alt kısmında bulunan bölümü; metal veya plastikten oluşmaktadır. Üstten bakıldığında herhangi bir deliği ve dikiş yeri görünmeyen bu düğmelerde alttaki ayak kısmında bulunan dikiş gözü sayesinde kumaşa



dikilebilmektedir. Ayaklı düğmeler kemik, metal, plastik, cam, inci ve kıymetli taşlar ile yapıldığı gibi deri ya da kumaşla da kaplanabilen çeşitleri bulunmaktadır (GörseL 2 ve 3). Üçüncü olarak nikel veya pirinç gibi madenlerden değişik boy ve biçimlerde yüzey şekillerinde sabit ya da oynar başlıklı olarak üretilen çakma düğme türleri yer almaktadır (GörseL 4). Bu türde genellikle sert kumaşlardan üretilen kot pantolon, mont, kabanlar ile spor giysilerde kullanılmaktadır (Uysal, 2012: 11).



GörseL 2. Çeşitli Düğmeler (URL 5)



GörseL 3. 7. yüzyıl İspanyol metal ayaklı düğme (Peach State Button Club) (URL 6).



GörseL 4. (URL 7).

## 2.2. Hammaddelerine Göre Düğme Çeşitleri

Düğme üretiminde çok sayıda doğal ve yapay maddeler kullanılmaktadır. Düğmelerin bazıları hammaddelerin kendi renklerinden elde edilirken bazıları da sonradan renklendirilmekte veya kumaşla kaplanarak üretilmektedir. Hammaddelerine göre başlıca düğme türleri; Koroza, kemik, cam, seramik, metal, sedef, deri ve kumaş kaplama, plastik, inci ve ağaçtan üretilir.

Koroza düğmeler: Bunlara bitkisel fildişi denir. Koroza Amerika'da yetişen palmye ağacına benzeyen bir ağacın meyvesidir. İşlemeye ve boyamaya elverişlidir (GörseL 5).



Görsel 5.Koroza düğmeler (URL 8).



Görsel 6.Sedef düğmeler (URL 9).

Ağaç düğmeler: Şimşir gibi ağaçların iyi cila tutan kısımlarından yapılır. Tahta düğmelerin üzerleri kumaş ve deri kaplanarak da kullanılır.

Boynuz düğmeler: Geyik, öküz, inek, keçi ve manda gibi hayvanların boynuzlarından yapılır.

Sedef düğmeler: Sedef sert parlak parıltılı bir maddedir. Birçok su hayvanlarının kabuklarından elde edilir (Görsel 6).

Kemik düğmeler: Bu gruba giren fildişi düğmeler, fillerin ağzının iki yanından çıkar. Eğri uzun dişlerden elde edilir. Düğme yapılacak kemikler uzun zaman sıcak sularda bırakılarak yağlarından temizlenir. Plakalar hâlinde kesilip oksijen içine atılarak ağartılır (Görsel 7). Sedef düğmeler gibi kesilerek ve ortadan çukurlaştırılarak delikler açılır (Serdar,1995: 5).



Görsel 7. Güney Amerika'dan elle boyanmış tagua somunu (bitkisel fildişi olarak da bilinir) hatıra düğmeleri (URL 10).

Seramik düğme: Keramik düğmeler de cam modelleri ile aynı dönemde üreilmeye başlanmıştır (Görsel 8). Özellikle Fransızların uzmanlaştığı porselen düğmeler elde boyanarak ya da ipek kâğıt aracılığı ile renkli desenler aktarılarak süslenmektedir (Goetz, 2004).



Görsel 8. Keramik - Porselen El boyaması, Oluklu sırt. (URL 11)

Cam Düğmeler: Camın eritilerek kalıplara dökülmesi ile elde edilir. Cam hamurundan arzuya göre çeşitli boylarla veya yüzeyi yontularak ışığı kıran parlak düğmeler üretilmektedir. Fazla dayanıklı olmamakla beraber ucuz ve yapılışı kolaydır.

Madenî düğmeler: Bu tip düğmeler asker üniformalarında ve son zamanlarda moda olması sebebiyle kadın ve erkek kıyafetlerinde kullanılmaktadır. Çeşitli metallere yapılan bu düğmeler oksitlerle biraz karartılarak veya oksitsiz olarak ya da küflenerek piyasaya sürülür (Bayraktar, 1989: 156).

Kokonat Düğme: Naturel düğme kategorisinde olan Kokonat düğmenin ham maddesi Hindistan cevizi kabuğudur. Kabuklar daha sonra işlenerek farklı modellerde düğmeler haline getirilmektedir. Özellikle doğal dokulu keten ve yazlık kumaşlarda kullanılan kokonat düğme naturel görüntüsünden dolayı tercih edilmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Kokonat düğme (URL 12)

### 3. İşlevsel Açıdan Düğme

Kıyafetlerin daha fonksiyonel ve korunaklı hale gelmesi için üretilen düğmeler sadece kıyafetlerde değil; yorgan, hurç, çanta gibi kullanım eşyalarında da kullanılmaktadır. Giysilerin ve diğer kullanım eşyalarının açık yanlarını birbirine tutturmak amacı ile ilikten geçirilerek kullanılan düğme, eski zamanlarda da günümüzde de tekstilin en önemli parçalarından biridir. “Konfeksiyonda en çok kullanılan kapama malzemesi olan düğmeler ceket, palto önlerinde, kol manşetlerinde, gömlek ve bluzlarda fonksiyonel olarak, ceket ve paltonun kollarında süsleme amacı ile kullanılmaktadır (Yakartepe, 1995: 2806). Gömlekler, ceketler ve pantolonların yanı sıra diğer eldivenler gibi giysilerde ve geleneksel düğmeli botlar gibi giysilerde bile düğmeler görülmektedir (Görsel 10).



Görsel 10. Gömlek ceket ve ayakkabıda düğme kullanımı (URL 13).

Giyimin başlıca aksesuarlarından olan düğme de moda ile paralel olarak gelişmiş, zamanla işlevselliğin yanında estetik değerlerle süs amaçlı olarak ta kullanılmıştır. Kıyafet tasarımında küçük bir ayrıntı gibi gözükmesine rağmen, düğme seçimi çok önemlidir. Şık bir gece kıyafetini tasarlarken tasarımcılar en küçük ayrıntıyı düşündükleri gibi düğmeye de çok



önem verilmiştir. Çünkü düğme kıyafeti öne çıkararak bir aksesuar olmakla birlikte kalın kışlık bir mont üretilirken sert kumaşı bir arada tutabilecek dayanıklı bir düğme tercih edilirken bir gece elbisesinde daha zarif görünümlü bir düğmenin tercih edilmesi gibi düğme, moda tasarımında ufak gözükse ama aslında çok yer tutan bir alandır. Ayrıca düğmenin hammaddesi de giysi tasarımında etkili bir unsurdur; tahtadan yapılmış bir düğmenin gelinlik üzerinde; inci düğmelerin spor bir giysi üzerinde kullanılmaması gibi (Görsel 11).



Görsel 11. Düğme tasarımları (URL 14).

Düğmenin fonksiyonelliğine bir artı olarak kıyafete estetik değer katmasını tercih edenler için güzel görünme isteği, beğenilme arzusunu karşılamak için süs amaçlı düğmeler çok geçmeden geliştirilmiştir. Bu amaca uygun olarak düğmelerde çeşitliliğe gidilmiş, genel olarak yuvarlak biçimde tasarlanan düğmeler süsleme isteğine bağlı olarak farklı şekillerde örneğin; köşeli, oval, çubuk ve benzeri biçimlerde oluşturulmuştur (Uysal, 2012: 9).

Düğme imalatı, geçmişte heykel, resim, mineleme ve gravür gibi pek çok sanat dalından etkilenmiş, işçilik ve tasarımındaki üstünlüğü ile minyatür harikası sayılabilecek güzellikte pek çok düğme imal edilmiştir. Bu nedenle düğmelerin yapımında elmas, zümrüt, yakut gibi maddi değeri yüksek taşlar kullanıldığı gibi altın, gümüş gibi değerli metaller de kullanılmıştır (Koçu, 1969: 98).

#### 4.Kavramsal Açıdan Düğme

Düğme tarihine bakıldığında; soylu hanımların ya da beylerin sevdikleri kişilerin resimlerini portre şeklinde işlettirip, düğmelerin içine yerleştirdikleri ve bunu çok anlamlı bir hediye olarak verdikleri bilinmektedir. Fransız Devrimi öncesinde düğmelerin üzerinde 'millet, kanun ve kral' yazarken, sonrasında 'özgürlük, eşitlik ve kardeşlik' gibi ifadelerin yer aldığı görülmektedir (URL 15). Düğme, yüzeyinde mükemmel bir iletişim aracı olarak kullanılmasını sağlayan işlevsel ve dekoratif bir nesnedir. Bize sonsuz sanatsal tezahürler sunan tasarımını ve içeriğini anlatan bir objedir (Görsel 12).



Görsel 12. Yunan Kol düğmesi (URL 16).

17. yüzyılda ilk kez Avrupa'da kullanılan kol düğmeleri, soylu ve zengin erkeklerin saygınlık amaçlı taktıkları bir aksesuardır. Bu durumda düğme, kişinin sosyal konumunu, maddi gücünü, sahip olduğu kültürünü net bir şekilde ortaya koyan bir ayrıntı olmuştur. Günümüzde de bu kültür devam etmektedir (Görsel 13). Bilinen en eski örnek İngiltere'de Kral II. Charles'ın dönemine aittir (Görsel 14). II. Charles'ın Braganza'lı Catherine ile olan evliliğini kutlamak için yapılan bir çift gümüş zincir bağlantılı kol düğmesinin çiziminde, evlilik ve birlikteliğin geleneksel simgeleri kalpler ve kenetlenmiş el motifleri kullanılmıştır (URL 17).



Görsel 13. Özel tasarım düğmeler (URL 18).



Görsel 14. Kral II. Charles'ın dönemi (URL 17).

19. yüzyılın başlarında, modern gömlek stilleri ile birlikte kendini gösteren, sabitlenmiş manşetlerde dikilerek kullanılan kol düğmelerinin yanı sıra gömlek manşetlerinin iki parçasını birleştirmek amaçlı 'T' bağlantılı çıkarılabilir kol düğmeleri önem kazanmıştır (Görsel 15-16-17-18-19). Çıkarılabilir kol düğmeleri şarkılara konu olmuş, Barış Manço'nun 'Kol Düğmeleri' şarkısında ayrılık kavramı ölüm ve hasretlik ilişkisi içinde ifadelendirilmiştir.





Görsel 15. Gömlek kol düğmeleri(URL 19).

Fransız aristokrat ailelerin hizmetçilerine kendi isim ve soyadlarının bulunduğu işlemeli düğmeleri vererek alışverişe gönderdikleri, esnafın da onların gösterdikleri bu düğmelerden tanıyarak, aldıkları erzakları o ailenin ismine kaydettikleri bilinmektedir. Bu düğmelerin o yılların kartviziti olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır (URL 20).



Görsel 16. 'T' bağlantılı kol düğmeleri (URL 21).



Görsel 17. Antik Siyasi Düğme, Andrew Jackson Başkan 1829 (URL 22).



Görsel 18.1795 yılı Kraliyet Donanması Kaptanı ve Komutanı veya Teğmen Düğmesi (HT museum).  
Hammond Turner Dickenson (URL 23).



Görsel 19. 18.yy. Çift başlı kartal desenli Rus üniforma düğmesi (URL 24).

Yeni bir ahlak ve felsefe öğretisine sahip olan Konfiçyüs 'ün daha sonraları şekilciliğe dönüşen sürekli savunduğu erdemlik vasıflarından olan 'soyluluk, hak bilirlilik, intizam, dürüstlük ve onur faziletlerinin' işareti olarak, Çin'de yaşayanlar giysilerinin önlerindeki düğme sayısını beş adet tutmaya gayret etmekteydiler. Sayıları giderek azalsa da, o ve daha sonraki dönemlerde, ceketinde beş adet düğmesi olan bir Çin'li Konfiçyüs'ün savunduğu ahlak kriterlerini taşıdığına inanmaktadırlar. (URL 25 - Ana Britanicca 1987: 584).

Yüzyıllar boyunca düğme işlevsel yönünden ayrı olarak, insanların ona yüklediği kavramsal anlamları da taşımıştır. Tarih boyunca farklı zamanlardan ve kültürlerden oluşan toplumlar, düğmeye nazar anlamı yüklemişlerdir. Bu inancın temel sebebi düğmenin yuvarlak şeklidir. İstenmeyen bir sonuçla neticelenen işlerin o noktaya gelişlerinin nedenini ifade eden söz, problemlerin çözümü için de başlangıç noktasını gösteren işaret ilk düğme olur.

Düğme koptuğunda bedenle giysi arasındaki mesafe bozulur. Düğmenin koparılması doğrudan bir şiddet isteğinin ifadesi olarak da algılanabilir. Düğmenin halk arasında "kısmeti, parayı şansı simgelediği, inanışlara bakarak söylenebilir. Düğmenin kaybedilmesi olumsuz bir beklentiyle şansın, kısmetin kaybedilmesi olarak algılandığı gibi simgelediği anlamlar gereği, düğmenin bulunmasının da paranın, kısmetin, zenginliğin işareti olarak algılandığı söylenebilir.

Atatürk'ün naaşı İstanbul'dan Ankara'ya getirilmek üzere, Karaköy'den geçerken birdenbire, 'Çıt! diye bir ses.. Çıt! Çıt! Çıt! Aa!.. Gökyüzünden düğme yağdı biliyor musunuz? Düğme yağdı gökyüzünden! Atatürk'ün o bayrağa sarılı tabutuna düğme yağdı. Rengarenk düğmeler! Ülkenin Yahudi vatandaşları; bu güzel insanı, kendi (matem) geleneklerine göre 'gömlüklerinin ceketlerinin düğmelerini kopararak' uğurluyorlar.. Nasıl bir görüntü, atların çektiği top arabasında Mustafa Kemal Atatürk'ün tabutu ve üstüne rengarenk düğmeler yağıyor, pencerede gözü yaşlı insanlar...Gömlüklerin, ceketlerin düğmeleri kopartılarak uğurlama ne demekmiş biliyor musunuz? 'Ben senden sonra eksiyim' (URL 26).

Sanat alanındaki tüm üretimler kültürel bir nitelik taşır ve içerisinde yer aldığı sosyal alanın karakteristik özelliklerini yansıtır. Nesnelerin kendi başına anlamları yoktur ve sanat nesnelere de dahil her türlü nesne anlamını toplumsal inşa süreciyle kazanır. Bu bakımdan sanat eserinin anlamı sembolik ve kavramsaldır. İşlevlerinden soyutlanan nesnelere de göstergelere dönüşmektedir. Bu şekilde kendisi dışındaki başka anlamların taşıyıcısı durumuna geçmektedir. Gösterge bilimsel tutuma göre; tüm nesnelere kendileri dışındaki başka şeylere atıfta bulunan göstergelere dönüşme potansiyeline sahiptirler (Sankır, 2018: 525-526).

Çeşitli malzeme ve yöntemlerle üretilen düğmeler ile sanatsal çalışmalarda sanatçıların aktarmak istedikleri duyguyu ya da mesajı nesnelleştirirken malzeme ve yöntemlere yüklenen bölgesel ya da evrensel yan anlamlardan veya malzeme ve yönteme yükledikleri kişisel anlamlardan yararlandıkları görülmektedir.

Gerek form olarak gerekse üzerine yüklenen anlam bakımından düğme, sanat objesi olmaya çok uygundur. Çok eski ve zengin bir tarihe sahip olan düğme günümüzde de başlangıçtaki kullanım esasını korumakla birlikte kavramsal anlamda ona yüklenen anlamlar ile gelişen teknoloji sayesinde yeni ve farklı çalışmalara malzeme olmuştur. Artık hemen hemen her yerde birbirinden değişik maddelerden yapılan, ilginç tasarımlardan oluşan ve her boyuttaki düğmeler ve bu nesneden oluşturulan sanatsal çalışmalarla yeni heyecanlar oluşturulmaktadır (Görsel 20).



Görsel 20. Elsa Schiaparelli düğmeleri (URL 27).

Düğme moda tasarımcılarına da ilham kaynağı oluşturmuştur. Moda bir sektör olarak kendini kabul ettirmeye başladıktan sonra başta İtalyan modacı Elsa Schiaparelli olmak üzere pek çok ünlü isim düğmeleri ayrı bir çalışma alanı olarak değerlendirir (Görsel 21). Givenchy de düğmeden ilham alanlardan: 'Düğme sadece gerekli değildir, aynı zamanda bir kıyafeti güzelleştirebilir, kişilik katabilir, tasarıma son noktayı koyabilir. Çoğu zaman düğmeler bende bütün bir kıyafet tasarlama arzusu uyandırmış, bana ilham vermişlerdir...' sözü bunu kanıtlar niteliktedir. (URL 28).





Görsel 21. Elsa Schiaparelli Düğmeleri (URL 29).

Düğmenin bir sembol olarak dünyayı kontrol etme ve kontrol etme yeteneğini temsil etmesi anlamları düşünüldüğünde zihinsel bir güç işareti olarak kabul edildiği söylenebilir. Genellikle başarının anahtarı olarak kabul edilen zihni kontrol etme yeteneği, orijinal bilgisayar dilinin temel bileşenlerinde de kullanılan bir kavramdır. Tasarım açısından basit olmasına rağmen düğme, “Açık ve Kapalı” işlevini temsil etmek için teknoloji kavramlarında ve tasarımlarında da kullanılmaktadır.

Düğme desenlerinde genellikle soyut geometrik biçimler kullanılmaktadır. Seri üretim yapan makinelerde toz hâline getirilmiş plastiğin sıkıştırılmasıyla ya da sıvı plastiğin küçük deliklerden püskürtülmesiyle kalıp düğmeler üretilmektedir. Bu arada sanatsal özellik ve üstün işçiliklerinden dolayı koleksiyoncuların topladığı eski düğmelerin değeri giderek artmaktadır. Bu tür düğmelerin arkasında genellikle düğmeyi yapanın adı, yapım tarihi ve yeri yazılıdır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yeri geldiğinde savaş kazandırmış yeri geldiğinde kişilerin kartviziti görevi üstlenen düğme, giyim tarihçilerine göre önemli bir buluş olarak nitelendirdikleri iliğin (düğme deliği) ve düğmenin keşfinin neticesinde kıyafetlerinin içinde daha rahat hareket edebilmiştir.

Gündelik yaşamda işlevsel ve anlamsal olarak sürekli etkileşim halinde olduğumuz düğmeler, okunmayı gerektiren sanat eserlerine evrilmektedir. Bu dönüşümde düğmeler yapıldıkları malzeme ve yöntemler ile taşıdıkları bedenle etkileşimleri sonucu mesaj aktarabilme özellikleriyle, yeniden tasvir edilmektedirler.

Günlük hayatta kullandığımız düğme, giyim kuşam kültürünün en önemli yardımcı malzemesidir. Tarihsel olarak, düğmelerdeki moda, kuyumculuk, seramik, heykel, resim, baskı, metal işleme, dokuma gibi yöntem ve teknikleri kullanarak, görsel sanatlardaki eğilimlerini de yansıtmıştır. Bu bağlamda, bu küçük objeleri, sadece moda ile ilgili değil, aynı zamanda siyasi ve ekonomik olaylarla bağlantılı hatıraları da canlandırmaktadır.

Günlük hayatta önemli bir yere sahip olan bu işlevsel objeden, çalışmada bahsedildiği gibi farklı sanatçılar tarafından farklı şekillerde ifade bulmuş, bazı müze ve sanat galerilerinin koleksiyonlarında veya özel düğme koleksiyonlarının arşivlerinde; kültürel, tarihsel, politik



ve/veya sanatsal açıdan minyatür sanat eserleri olarak kabul edilen düğmeleri bulmak mümkündür. Bu koleksiyonlarda porselen, inci, metal, kemik ve ahşap gibi çeşitli malzemelerden yapılmış, küçük yüzeylerinde politikacıların, hikâye kitabı karakterlerinin ve modern mühendisliğin başarılarının imgelerini tasvir eden örnekler ile günümüz tarihini yansıtan motiflerle dekore edilmiş pek çok düğme örneği bulunmaktadır.

Tarihin ilk dönemlerinde dekoratif süs olarak başlayan yolculuğu daha sonrasında da bir gerekliliğe dönüşmüş, bu süreç boyunca kimi zaman komik kimi zaman hüznü kimi zaman da en ciddi anlara tanıklık etmiş ve nihayetinde hakkettiği değeri bulmuş günümüz moda dünyasının küçük fakat önemli bir detayıdır düğme.

### Kaynakça

- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi, C. III, Ana Yayıncılık, s. 584, İstanbul, 1987.
- Bayraktar, F., *Giyim*, Sim Matbaası, Ankara 1989.
- Goetz, P. W. *Düğme*, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 7, İstanbul, Ana Yayıncılık, s. 566, 2004.
- Kara, E., *Kendi Küçük İşlevi Büyük Nesne "Düğmeler"*. Konfeksiyon ve Teknik Dergisi. İhlas Grubu, 1998.
- Koçu, R. E., *Türk Giyim Kuşam Ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara; Sümerbank Kültür, 1969.
- Luscomb, Sally C., *Collector's Encyclopedia of Buttons* (5. baskı). Atglen, PA: Schiffer. ISBN 0-7643-1815-2. LCCN 2003101645, 2003.
- Naskali, E., *Saç Kitabı*, Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Özbağı, T., Ülger N., *Fonksiyonel ve Süsleyici Özelliği Olan Düğmenin Dikişteki Yeri*. Acta Turcica Online Tematik Türkoloji Dergisi, 2 (2), 144-150, 2009..
- Sankır, H., *Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*. Journal of History Culture and Art Research, 7(5), 524-543. doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664, 2018.
- Uysal, G., *Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Düğme Formundan Yola Çıkarak Çağdaş Seramik Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, 2012.
- Serdar, G., *Aksesuar Olarak Belirlenen Düğmenin Giysi Tasarımına Etkileri Üzerine Örnek Bir Çalışma*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Ders Ödevi, Ankara, 1995.
- Puschendorf, G., *Giyim Endüstrisinde Dikişin Görünümü*, Tekstil & Teknik Dergisi, s. 4- 142, İstanbul, 1991.
- Şenesen, İ., *Türk Halk Kültüründe Düğme İle İlgili İnanışlar Üzerine Mitolojik Bir İnceleme*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 25, Sayı 3, Sayfa 397-410, 2016.
- Yakartepe, M. ve Yakartepe, Z., *Konfeksiyon Teknolojisi Kumaştan Hazır Giyime*. Cilt 9, İstanbul: Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma Merkezi, Yayın no: 63 1. Baskı, 1995.

### Elektronik Kaynaklar

- URL 1: <https://odatv4.com/meraklilar-icin-dugme-tarihi-2205121200.html> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 2: <http://www.talkaboutfabric.com/button-design-history/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 3: <https://www.odevbitti.com/dugme-nedir-dugmenin-tarihcesi-40208/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 4: <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-closures-embellishments/buttons> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL5: <http://3genaksesuar.com/metalize-gomlek-ve-bluz-dugmeleri/> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 6: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shank\\_\(sewing\)#/media/File:Spanish\\_button\\_ca.\\_1650-75\\_12mm\\_f&b.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Shank_(sewing)#/media/File:Spanish_button_ca._1650-75_12mm_f&b.jpg)(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 7: <https://www.klinkshop.com/makine-ve-el-presi-icin-kot-dugmesi-kaliplari> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 8: <https://www.orgtekstil.com.tr/koroza-dugme/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 9: <https://www.orgtekstil.com.tr/sedef-dugme/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 10: <https://www.abc.net.au/news/2017-05-23/the-history-of-buttons/8550168> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 11: <https://www.buttoncountry.com/Z%20old%20site/18thCent.html> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 12: <https://www.orgtekstil.com.tr/kokonat-dugme/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 13: <https://www.gentlemansgazette.com/buttons-classic-menswear/> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 14: <http://wedgies.com/2016-gelinlik-modelleri>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 15: <https://www.dugmem.com/dugmenin-icadi>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 16: <http://botonesantiguos.es/tag/boton-griego/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 17: <https://www.hersey.co.uk/blog/the-early-history-of-the-cufflink/> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 18: <https://www.buttoncountry.com/Z%20old%20site/Fabrics1.html> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 19: <https://www.permanentstyle.com/2020/09/the-guide-to-shirt-cuffs.html> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 20: <https://odatv.com/meraklilar-icin-dugme-tarihi-2205121200.html> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 21: <https://pixabiz.co.uk/product/tuparka-cufflinks-for-men-fashionable-retro-striped-cuff-links-classic-tie-clips-for-suit-shirt-wedding-business-graduation-gift/> (Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 22: <http://hhjonline.com/presidential-campaign-button-found-in-houston-county-p13515-95.htm>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL 23: <https://hammond-turner.com/button-galleries/naval-buttons/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)
- URL24:[https://www.metaldetectingworld.com/photogalary/russian\\_buttons/pages/russian\\_imperial\\_button.html](https://www.metaldetectingworld.com/photogalary/russian_buttons/pages/russian_imperial_button.html)(Erişim tarihi: 09.04.2021)

URL 25: <https://www.erolkara.net/2015/09/dugme-deyip-gecmeyin.html>(Erişim tarihi: 09.04.2021)

URL 26: <https://listelist.com/on-kasim-dugme/>(Erişim tarihi: 09.04.2021)

URL 27: <https://line.17qq.com/articles/dighipojz.html>(Erişim tarihi: 09.04.2021)

URL 28: <https://odatv.com/meraklilar-icin-dugme-tarihi-2205121200.html>  
(Erişim tarihi: 09.04.2021)

URL 29: <https://line.17qq.com/articles/dighipojz.html>(Erişim tarihi: 09.04.2021)



## GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATININ RENK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Öğretim Görevlisi Tahsin BOZDAĞ

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 0000-0001-7412-9323

### ÖZET

Birey hayata başlama evresinde dünyayı renkli bir yer olarak karşılar. Görme yetisinin sunduğu sistem her nesnenin bir rengi olduğu algısını beyne iletmektedir. Bu görme ve algılama yetisi günlük yaşamında hatta rüya safhasında bile renk mevcuttur. Bilimsel çalışmalar yeryüzünde 2,3 milyon ayırt edilebilir rengin olduğu konusunda çalışmaları sunmaktadır. Renklerin bu rakamlardan daha fazla olası kombinasyonlarının olduğunu bu çalışmalarda yer almaktadır. Renk konusu hayatımızın her alanında etkinliğini göstermekle kalmıyor giydiğimiz kıyafetten kullandığımız araçların tercih edilmesine kadar dışsal nesnelere başlayan renk kavramı duygularımıza ve estetik yargılarımızın anlamsal ifadeleri oluyor. Rengin beyinin renk uyarıcıları yani renk fizyolojisi ve sinir bilimi konusu ise bilimsel sahada uzun zamandır çalışmalarını sürdürmektedir.

Sanat bağlamında da renk konusu temel teşkil etmektedir. Sanatçının eserinde renk olgusunu ve eserdeki oluşturacağı anlamsallık boyutunun çok ötesinde bir algı metaforu olduğu günümüzde yadsınamaz bir gerçektir. Eserdeki renk kavramının sadece estetik değerler düzleminde ele alınamayacağı ve rengin birçok yönü üzerinde önemli sayıda bilimsel araştırma yapılmıştır. Geleneksel Türk sanatlarımız bağlamında da renk konusu oldukça önem arz etmektedir. Günümüze kalan eserlerin incelemeleri yapıldığında dönem itibarıyla renk seçimlerindeki yaklaşımlar estetik boyutun çok ötesindedir. Selçuklu dönemi halılarındaki bir kat renk ve onların ton değerleri ile oluşturulan kompozisyonlar ruha tesir etmektedir. Çini sanatında siyah, mavi ve farklı renk tonları mimari yapıtlarda renk olmaktan çok daha bir boyut kazandırmıştır.

Bu konuda çok sayıda örnek verile bilmektedir. Geleneksel Türk ebru sanatında da iki boyutlu düzlemde yapılan eserde renk uygulamalarında sadece estetik değer ve renk armonisinin ötesinde bir boyut taşımaktadır. Bu çalışmanın asıl özünü Türk ebru sanatında kullanılan renklerin seçimi ve bu renklerin insanın görsel algı boyutlarının farklı bağlamda etkilerinin incelenmesi oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelime:** Algı, Ebru, Renk.



## AN EXAMINATION OF TRADITIONAL TURKISH EBRU ART IN THE CONTEXT OF COLOR

### SUMMARY

The individual welcomes the world as a colorful place at the beginning of life. The system offered by the ability to see conveys the perception that each object has a color to the brain. This ability to see and perceive color is present in daily life even in the dream phase. Scientific studies present studies that there are 2.3 million distinguishable colors on earth. It is stated in these studies that there are more possible combinations of colors than these numbers. The issue of color not only shows its effectiveness in all areas of our lives, but the concept of color starting from external objects, from the clothes we wear to the preference of the tools we use, is a semantic expression of our emotions and aesthetic judgments. The color stimuli of the brain, namely color physiology and neuroscience, have been working in the scientific field for a long time.

In the context of art, the subject of color is also fundamental. It is an undeniable fact today that the artist is a perception metaphor far beyond the concept of color and the semantic dimension he will create in his work. A significant amount of scientific research has been done on many aspects of color and that the concept of color in the work cannot be addressed only on the plane of aesthetic values. Color issue is also very important in the context of our traditional Turkish arts. When the works of today are examined, the approaches in color choices as of the period are far beyond the aesthetic dimension. The compositions created with one layer of color and their tonal values in Seljuk period carpets affect the soul. Black, blue and different color tones in tile art have added a dimension more than being color in architectural works.

Many examples can be given on this subject. In the traditional Turkish marbling art, the work, which is made on a two-dimensional plane, carries a dimension beyond just aesthetic value and color harmony in color applications. The main essence of this study is the selection of the colors used in Turkish marbling art and the examination of the effects of these colors on human visual perception dimensions in different contexts.

**Key Words:** Perception, Marbling, Color.

### 1.Giriş

Tarihte kitap sanatında kullanım alanı olarak yaygınlık kazana ebru sanatı geleneksel el sanatlarımızdan olup kâğıt süsleme sanatlarının en önemlilerinden biridir. Usta-çırak ilişkisi ile önce ustanın ruha sonrada oradan tekneye taşıdığı edebi ve mahareti içeren uzun bir süreçtir.

Bu sürece ve sanatçının müdahale edemeyeceği birçok değişkenden etkilenen, uzun ve zorlu bir süreci olan ebru, kendine özgü, renk, doku ve soyut formaların tekrarı neredeyse mümkün olmayan bir sanattır. Geleneksel Türk ebru ülkemizde ve dünya sanatında giderek artan bir

sanat dalı olmaktadır. Kitap sanatının ötesinde değişik form arayış ve uygulamalarına imkân veren uygulama basamağı sayesinde yaygınlık kazanmaktadır. Bu kazanılan yaygınlık Türk ebru sanatının geleneksel değer ve formlarının özümsemesi doğrultusunda oluşturulursa anlam ifade etmektedir. Geleneksel Türk sanatlarının öz çizgisinden çıkması halinde sadece ebru tekniğinin farklı uygulamalarından başka bir ehemmiyet taşımamaktadır.

Sanatı geçmişten günümüze önemli ustalar sayesinde ulaştırmıştır.

Bu çalışmada geleneksel anlamda uygulanan ebruların renk kullanımları ve bu renklerin eserde taşıdığı değerler bağlamında ele alınması çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

## 2.1. Renk

Renk; ışığın göz yapısında bulunan retinaya farklı açılarda gelmesi sonucu, oluşan algıdır. Algılamadaki bu durum, ışığın cisimlerin yüzeyine çarpması ve bir kısmının yutulup, bir kısmının da yansmasıyla çeşitlilik gösterir böylelikle renkler ve renk tonları oluşur.

“Renk, göz ile anlaşılan bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışıklardan gözümüzde meydana gelen duyumların her birine renk denir. Renk; ışık, göz ve beyin vasıtasıyla kavranır. Bu suretle üç sistem içinde düşünülebilir” (Çağlarca, 1986, s. 5)

Yunanlılar 24 asır önce Rengi bilimsel olarak incelemiştir. Aristo rengin ışık sayesinde görüldüğünü dile getirmiştir. Isaac Newton 1704 yılında beyaz gün ışığını bir prizma ile birbirini izleyen renklere ayırmış ve onlara tayf adını vermiştir (Itten, 1973, s.18). Isaac Newton, beyaz gün ışığının tayf renklerinden oluştuğu bilgisinin yanında, objelerin ışığın bir kısmını soğurup, bir kısmını yansıtarak renkli görüldüklerini söylemiştir (Itten, 1973, s.19) Bu sayede objelerin nasıl renkli görüldükleri açıklanmıştır. Renkler en basit tarifinde sarı, kırmızı, mavi, gri vb. gibi adlandırılmış olsa dahi farklı ışıklar altındaki etkisi, aynı renk üzerinde bambaşka psikolojik ve görsel etkiler oluşturur.

### 2.1.1. Renk Algısı

Fiziksel sistemde renk: Işıkla (spektrum ile), ölçülerle, rakamlarla geniş olarak belirtilen bir olaydır. Işığın, belirli oranda belirli dalga uzunluklarını bulundurmasından kaynaklanmaktadır. Fizik bakımından renk, türlü titreşimde ışık dalgalarından ibarettir. Bu ışık – renk dalgaları değişik uzunluktadır. Kırmızı renk en kısa dalgayı, mor renk de en uzun dalgayı taşır. Göz, bu dalga titreşimlerini renk sınırları vasıtasıyla beyne göndererek renk kavramını meydana getirmektedir (Çağan, 2007, s. 51; Çağlarca, 1986, s. 5, 6).

Fizyolojik sistemde renk: “Çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üzerinde, sinirler vasıtasıyla meydana getirilen, fizyolojik olaydır. Işığın görünüş hadisesi fizyolojiktir. Renk bir duygudur, yaşayan varlıkların sinir sistemlerinde mevcuttur” (Çağlarca, 1986, s. 5).

Psikolojik sistemde renk: Beyinde uyanan bir duygudur. Maddi olmaktan ziyade sübjektiftir. Renk düzenleri ile yaratılarak, rengin beyinde algılanması boyutudur. Görülen renk, algılara dönüşür. Renklerin psikolojik etkileri de ancak bundan sonra ortaya çıkmaktadır (Atalayer, 1994, s. 183; Çağlarca, 1986, s. 5 )

### 2.1.2. Renk Tonu

Işığın dalga uzunluğu ve titreşim sayısına göre beyinde uyandırdığı algıdır. Her rengin “kendi öz tonu” dur (Atalayer, 1994, s. 190).

### 2.1.3. Renk Değeri

Bir rengin açık-koyu olma durumudur. Bir renk valöründe, ışıklılık veya ışsızlık durumu da denilir (Atalayer, 1994, s. 190; Sirel, 1981, s. 3)

### 2.1.4. Renk Doygunluğu

Bir rengin saf, canlı, kuvvetli haline ve bu haldeki kıymetine, “kroma” adı verilir. Renk valör ve ton-değer olarak iki şekilde düşünüldüğünde, biri canlı diri bir titreşimde, diğeri mat ve zayıf olur. Aralarındaki fark “kroma farkı” olmasıyla birlikte, kroma “rengin canlılık derecesini” ifade eder (Atalayer, 1994, s. 190).

### 2.1.5. Rengin Nitelikleri

Renkler hakkındaki çalışmalar, fizik, fizyoloji ve psikolojinin alanlarına girmektedir. Fizik, görüşü uyaran ve genelde uyarı durumunun objektif fiziksel özellikleri olan, ışma enerjisi üzerinde çalışma yapmaktadır. Diğeri bir bölüm de, pigment ve boyaların renk yaratan özellikleri ile ilgili çalışan kimyasal çalışmalardır. Fizyoloji ise, sinirlerdeki elektro-kimyasal faaliyetler ve genel olarak, bir uyarının renk deneyimi olarak sonuçlandığında gözde ve beyinde oluşan süreç üzerinde çalışır.

### 2.1.6. Rengin Maddesi Boya

Boya; sıvı form halinde veya kuru halde sürülüp yayılarak yüzeyleri kaplayabilen ince bir tabaka oluşturarak yüzeylerin özellikle renk, bazen da doku niteliklerini değiştirebilen sanat

malzemesi, resim, özgün baskı ve grafik tasarım’da biçimleri oluşturan başlıca malzemelerdir ve yapıta kromatiklik (renklilik) ya da akromatiklik (renksizlik) niteliğini kazandırır; ayrıca, yapıtın oluşturulmasında uygulanacak tekniği de etkiler.

Boyayı oluşturan iki önemli öge, renkli toz (pigment) ve onun yapışmasını sağlayan sıvıdır (bağlayıcı) Farklı boya türleri ve teknikleri genellikle yapıştırıcı sıvının niteliğine göre değişir. Pigmentler inorganik (mineral) ya da organik(hayvansal ya da bitkisel) kökenli olabilir.

### 2.1.7. Psikolojik Algıda Renk

İnsanların sosyo-ekonomik yapılarına, kültürel birikimlerine göre renklerin etkileri farklı olmaktadır. Renkler, maddi bir olay olarak insanlara tesir ederler. Işık yoluyla göz retinası ve ona bağlı olan sinirler uyarılır. Anında beyinde algı oluşur. Renklerin etkisi, çok değişik ve anlaşılmaz olmakla birlikte, hem insanın iç dünyasına dayanan faktörlere, hem de dış dünyanın insan üzerindeki etkilerinden kaynaklanan faktörlerin karmaşıklığına bağlı olmaktadır. Renklerin, tür, değer, doygunluklarına göre değişen sıcaklık, soğukluk, aktiflik, pasiflik, hafiflik, uyarıcılık, dinlendiricilik, sevinç, üzüntü gibi pek çok psikolojik etkileri olduğu günümüzde de deneylerle kanıtlanmıştır (Atalayer, 1994, s. 189; Özdemir, 2005, s. 392).

## 3. GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI

### 3.1. Ebru Kelimesi

İranlılar ebruya hava, bulut manasına gelen “ebribat”, Araplar “Varak’ül mücezza”, Avrupalılar ise “mermer kâğıdı” veya “Türk kâğıdı” demişler. Bulut veya bulutumsu anlamına gelen Farsça “Ebri” kelimesi, Türkçemizde değişime uğrayarak Ebru” olarak yerleşmiştir. Bu sanatı icra eden sanatkârlar ise ebrucu olarak “tanınmıştır (Düzgünman, 2007, s.1).

#### 3.1.1. Ebru Tanımı

Ebruculuk, külli ve cüz’i iradenin izahı için arif kişilerce müşahnaz bir vâkıa olarak kabul edilmiş; boyaları serpmek cüz’i irade, tekne sathında ortaya çıkacak olan önceden meçhul görüntülü külli iradeye benzetilmiştir (Derman, 1994, s.81).

### 3.1.2. Ebru Sanatının İcrası

Ebru sanatı denge olması gereken bir sanattır. Boyaların öd kıvamları, teknenin yoğunluğu, yüzeyin doygunluğu, sıcaklık, nem ve daha sayılamayan birçok değişken dengeyi sağladığında güzel bir ebru ortaya çıkacaktır. Geçmişte Ebru Ustaları “Usta olan teknedir.” derler. Tekne, kendince Ebru ustasına fısıldar. Kendisi de bir usta olan tekne, ebru yapan kişiyi de usta eder. Bu cümleyi şöyle anlarsak daha doğru olur: “Usta yapan, teknedir.” Özbekler Dergâhı şeyhi Edhem Efendi merhum her ne kadar; “Ebru sihir gibidir. Bazen tutar bazen tutmaz.” dese de nihayetinde ebru, müspet ilimlerin kurallarıyla ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Gereken şartların sağlanması durumunda her zaman aynı sonuç ortaya çıkar. Önemli olan probleme doğru tanıyı koyabilmektir (Göktaş,1984,s.70 ).

### 3.2. Ebru Çeşitleri

#### 3.2.1. Battal Ebru

Sözlükte çok büyük, cesur, kahraman, , anlamlarına gelen battal, ebruculukta bütün şekillerin temeli olan ilk ve en önemli şeklin adıdır. Ebrunun bilinen en eski tarzıdır. Diğer bütün desenler, bu battal deseninden çıkar. Bu desene kısaca diğer ebruların anası ya da atası diyebiliriz (Barutçugil, 1999,s. 66).

#### 3.2.2. Gel-git Ebru

Gelgit eğer teknenin uzun kenarı boyunca yapılıyorsa sağa sola hareket edilerek kısa kenarı boyunca yapılıyorsa ileri geri hareketine göre yapılmalıdır (Sobacı,2001,s.24).

#### 3.2.3. Bülbülyuvası Ebru

Giderek küçülen damlalar halinde serpilmiş boyayla yapılan battal ebru üzerine, bir iğne yardımıyla dıştan içe doğru spiraller yapılır. Bu spirallerin sayısı, hatip ebrusunda olduğu gibi uzun kenar boyunca beş kısa kenar boyunca 4’ tür. Bülbülyuvası, yan kâğıdı ya da yazı etrafında dış pervaz olarak kullanılır (Özçimi, 2010, s. 28).

#### 3.2.4. Taraklı Ebru

Battal ebru yapıldıktan sonra gel-git yapılır. Tarak şekline getirilmiş bir tahtayı sıkça veya seyrek olarak tespit edilmiş iğneler (çelik teller) bulunan tarak, kitreye degecek şekilde teknenin üstüne konur, kendine doğru yavaşça çekilir. Çıkan ebru çeşidine taraklı ebru denir. Aynı ebru teknesinde, tarak 1 cm sağa veya sola kaydırılarak ters yöne çevrilirse, bu ebruya çift taraklı



ebru denir. Taraklı ebru yapıldıktan sonra bir at yelesi kılıyla veya iğneyle çeşitli şekiller verilebilir (Özcan, 1997,s. 50-51).

### 3.2.5. Kumlu Ebru

Ebru teknesinin sonuna doğru, suyu ve ödü az olan Lahor çividinin (başka boyalar da kullanılabilir), bir damlalık yardımıyla teknenin ortasına ya da bir kenarından ama hep aynı noktaya ya da noktalara damlatılması suretiyle teknenin yüzeyi doldurularak yapılır. Boya çatlar ve kumlu bir hal alır. Kumlu ebru tekneden alınırken çok dikkat edilir çünkü çatlamalar elde edebilmek için fazla boya damlatıldığından ve boyanın ödü zaten az olduğundan boya akabilir (Barutçugil, 1999, s.70)

### 3.2.6. Necmeddin Ebru ( Çiçekli Ebru)

Çiçekli ebrunun çok eski yıllardan beri yapıldığı bilinmektedir yalnız çiçekli ebru denince akla 'Necmettin Okyay' gelir. Necmettin Okyay; lale, karanfil, menekşe, gelincik, goncagül, gül, kasımpatı, sümbül motifli ebrular yapmıştır. Onun yetiştirdiği öğrencisi 'Mustafa Düzgünman' papatya ebrusunu ilave etmiştir. Süheyl Ünver, çiçekli ebruları 'Necmettin ebrusu' olarak tanınmasını istemiştir. Bu ebruların diğer adı da 'imam ebrusu' dur (Sönmez, 1988, s.101).

## 4.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Geleneksel Türk ebru sanatı geçmişten günümüze gelen suyla renklerin üst düzey bir plastik algının iki boyutlu düzlemde devrede olduğunu ortaya koyar. Yüzyıllar boyunca tarihte yerini edinmiş önemli ebru ustaları tarafından renk, biçim, doku gibi değerlerini koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Her dönemde ve sanatçıda kişisel izlenimler eserde göze çarpsa da renklerdeki doğallık kadimdir. Tabi ki her ebru ustasının ebru sanatına bıraktığı izler vardır. Bu izler ve katılan yenilikler bu sanatın gelişmesini sağlamıştır. Sanatkârlar ebru sanatına yeni teknikler, desen ve kompozisyonlar kazandırmışlardır. Ebru sanatında renkten, dahası boyadan ışığa yönelen bir renk algısı olduğu üstatların çalışmalarında görülmektedir.

Ebru sanatında renk seçiminde açık-koyu değerler konusu üzerinde çalışılması gereken önemli bir konu başlığıdır. Geleneksel Türk ebru sanatı özü itibariyle sadeliği ve doğallığı ile bilinen bir üslup içerisindedir. Bu kadim sanat kâğıttan, fırçaya kadar her aşamasında doğal materyaller kullanmaktadır. Renklerdeki tercihlerde bu bağlamda toprak boyaların kullanımı ve renk tonlarındaki uygulamalar eserde önem arz etmektedir. Renklerin seçimindeki renk olgusu ve algısı oldukça dengeli olmalıdır. Geleneksel Türk ebru sanatındaki renk konusu uzun

süre tecrübe ve disiplinli bir çalışma neticesinde ustadan gelen derin bakış açısının bir bütünü olarak sanatçı çalışmalarında gözlemlenir.

Geleneksel Türk ebru sanatı kadim geçmişin taşıyıcı işlevini üstlenen bir sanat olup bu sanatla ilgili üniversitelerde bölümler açılabilir, yapılandırmacı eğitim programlarına dâhil edilebilir, sosyal ve görsel medyada daha çok yer verilebilir. Gelecek neslimizin ebru sanatını tanıma ve öğrenme isteği uyandırılmalıdır.

### Kaynakça

Atalayer, F. *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.

Barutçugil, H. *Renklerin sonsuzluğu*. İstanbul: Ebristan, 1999.

Çağan, M. *Rengi Rengine* (Birinci Baskı). İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2007.

Çağlarca, S. *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1986.

Derman, U. *Mustafa Düzgünman*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994.

Düzgünman, M. *Mustafa Düzgünman ve ebru*. İstanbul: Kültür, 2007.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları , İstanbul, 1997.

Göktaş, U. *Ebru sanatımız*. İstanbul: Sanat Dünyamız Yayınları, 1984.

Özcan, Y. Ebru sanatı. *Türkiyemiz Dergisi*, 80, 50-51, 1997.

Özçimi, S. *Geleneksel Türk kitap sanatları bugünün ustaları*. İstanbul: Kültür Sanat, 2010.

Özdemir, T. Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 391- 402, 2005.

Sobacı, A. *Klasik Türk ebru sanatı ve kompozisyon*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2001.

Sönmez, N. *Türk kâğıdı*. İstanbul: Antika, 1988.

Itten, J. *The Art of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

## GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI VE HİKMET BARULÇUGİL

Öğretim Görevlisi Tahsin BOZDAĞ

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 0000-0001-7412-9323

### ÖZET

Sanat bireylerin görme, duyma, hissetme ve doğada var olanı anlamlandırma süreci olarak ifade edilmektedir. Doğada var olan olayları ve güzellikleri, yaratıldığı çağın umutları, beklentileri, dönemin kırılma noktalarına ilişkin anlam boyutlarını ve insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade etme arayışına sanat denir. Bu bağlamda insan ve doğa olgusunu yansıtan sanat dallarından biride ebru sanatıdır. Geleneksel Türk ebru sanatı İnsan ile varlığını sürdüren sanatın doğal form ve materyaller aracılığı ile eşsiz uyumunu soyut sanat bağlamında sunmaktadır. Geleneksel Türk ebru sanatının bugünkü izleri günümüz sanat ve sanatçıların yeteneklerine değil geçmiş sanat birikimi ve izlerinin temel alınması neticesinde oluşmaktadır. Geleneksel Türk ebru sanatındaki soyut oluşumlar insanoğlunda önemli ölçüde estetik bir heyecan ve merak uyandırır. İki boyutlu düzlem üzerindeki ebru çalışması çoğu zaman günlük hayatta var olan renklerin birbiri içindeki uyumu ve geçmiş dönemlerdeki ebru örneklerinde de bu uyumu aynı estetik değerlerle sunan kadim bir sanattır.

Geleneksel Türk ebru sanatının fiziksel bir emeğin ürünü olmasının yanı sıra, estetik değerler içermesi ve soyut formların renklerle anlamsal bir derinlik olgusu barındırması gerekmektedir. Geleneksel Türk ebru sanatında geçmiş özümsemeden yeni bir çağrışım getirme ve önceki yaratı sürecin de varoluş gösteren veya maneviyatsız tekrardan ibaret olan bir çalışmaya da ebru denilemez. Günümüzde ebru sanatını derinden irdeleyen ve ebru sanatının düsturunu benimseyen az sayıda sanatçı görmekteyiz.

Bu noktadan hareketle geleneksel Türk ebru sanatının tüm boyutlarında örnek alınması gereken Hikmet BARULÇUGİL' üstat bu çalışmanın temel odak noktalarıdır. Sanatçı iki boyutlu düzlemde oluşan ebrunun en geleneksel ve estetik oluşumlarını bir arada sunmaktadır. Sanatçının eserindeki bu üstün sanat anlayışı ve kendi tarzındaki barut ebrusu sanatçıyı bu alanda önemli bir noktaya taşımaktadır. Bu çalışmada üstadın ebru sanatındaki yeri ve sanata olan bakış açısının günümüze etkinliği sonucuna ulaşmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelime:** Ebru, Sanat, Türk.

## TRADITIONAL TURKISH EBRU ART AND HİKMET BARULÇUGİL

### SUMMARY

Art is expressed as the process of seeing, hearing, feeling and making sense of what exists in nature. The search for expressing the events and beauties in nature, the hopes and expectations of the era in which they were created, the dimensions of meaning regarding the breaking points of the period and the aesthetic excitement in people is called art. In this context, one of the branches of art that reflects the human and nature phenomenon is the art of marbling. Traditional Turkish marbling art offers the unique harmony of art that continues its existence with human beings in the context of abstract art through natural forms and materials. The present traces of traditional Turkish marbling art are not based on the skills of today's art and artists, but as a result of the past art accumulation and traces. Abstract formations in traditional Turkish marbling art arouse aesthetic excitement and curiosity in human beings. Marbling work on the two-dimensional plane is an ancient art that often presents the harmony of colors that exist in daily life with each other and this harmony with the same aesthetic values in the marbling samples of past periods.

In addition to being a product of physical labor, traditional Turkish marbling art should contain aesthetic values and abstract forms should contain a concept of semantic depth with colors. In traditional Turkish marbling art, a work that consists of bringing a new connotation without absorbing the past and showing existence or non-spiritual repetition in the previous creation process cannot be called marbling. Today, we see a small number of artists who deeply examine the art of marbling and adopt the rule of marbling art.

From this point on, Hikmet BARUTÇUGİL, who should be taken as an example in all aspects of traditional Turkish marbling art, is the main focus of this work. The artist presents the most traditional and aesthetic formations of marbling, which is formed on a two dimensional plane. This superior understanding of art in the artist's work and the gunpowder marbling in his own style carry the artist to an important point in this field. In this study, it is aimed to reach the effect of the place of the master in the art of marbling and his point of view towards art today.

**Keywords:** Art, Marbling, Turk.

### 1. GİRİŞ

Geleneksel Türk sanatlarının su yüzeyinde yansımalarının kâğıt yüzeylere aktarılması ile meydana gelen soyut renk oluşumuna ebru denmektedir. İsim olarak benzer kelimeler ile adlandırılan bu kadim sanat günümüzde ebru olarak isimlendirilmektedir. Geleneksel Türk ebru sanatının ne zaman başladığıyla ilgili kesin bir belge yoktur. Tarihteki en eski örneklerini kitapların ciltlerinde kitap ile kapağı bağlayan “yan kâğıdı” olarak, murakka içindeki yazıların kenarlarında pervazlara yapıştırılmış ebru kâğıtlarına rastlanmıştır.

Geleneksel Türk İslam sanatları alanında üstün çalışmalara imza atmış Uğur Derman, “Türk Sanatında Ebru” adlı kitabında; rastlanan ilk ebruların 1554 ve 1586 tarihli olduğunu yazmıştır. Ebru sanatının İpek Yolu’yla Buhara’dan geldiği düşünülmektedir. Geleneksel Türk ebru sanatı yoğunlaştırılmış su üzerine, öd ilave edilmiş boya ların fırça yardımı ile atılmasıyla meydana getirilen bir sanat türüdür. Bu önemli nokta sanatsal ve mistik açıdan incelendiğinde ebru sanatının ilk adımlarının bile derinliği noktasında olgular taşımaktadır. Geleneksel Türk ebru sanatı sadece iki boyutlu düzlemdeki suyun üzerinde duran renk tonlarının açıklık ve koyuluk değerlerinin çok ötesinde bir arayıştır.

Bu arayışı ise sanatkar tek başına kavrayamaz. Sanatın plastik öğelerini veya fizyolojisine hâkim olmak sanatsal açıdan yetkinlik olarak yeterli sayılsa da geleneksel sanatların özü itibarıyla yüzeysellik boyutunda bizi öze taşıyamaz. Bu noktada ebru sanatının anlaşılması noktasında tarihte değerli üstatlar bizlere oldukça katkı sağlamış ve sağlamaya devam etmektedirler. Tarihteki bu değerli şahsiyetlerin sadece sanat eğitimi alanında kalmayıp sanatsal kişilik bağlamında da vermiş oldukları yaklaşımlar şüphesiz yadsınamaz.

Geleneksel Türk ebru sanatı bağlamında üstat Hikmet Barutçugil gibi değerlerin bu noktada yeterince anlaşılması ve bu kadim sanatın yaşayan değerleri gelecek kuşaklara tanıtılması önemli bir konudur. Bu konuda yeterli ve en doğru şekilde çalışma disiplini benimsenmeye çalışılsa da muhakkak ki değinemediğimiz ve irdeleyemediğimiz birçok konu olacağı hiç şüphesizdir.

## 2.GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI

### 2.1.Ebru Kelimesi

Ebru: Aslı Farsça Ebri = bulut renginde ve daha doğrusu Çağatayca Ebre = Roba (elbise) yüzü, kürk kabı. Hare gibi dalgalı ve damarlı kumaş, kağıt vb. (isim) Cüz ve defter kabı yapmak için kullanılan renkli kağıt (Şemseddin, 2016).

### 2.2.Ebru Tanımı

Ebru kıvamlı suyun üzerine, gül dalı ve at kılından mamül fırçalar yardımıyla, sıgır ödü ilave edilerek ayarlanmış, suda erimez boya ların serpilip, kâğıda alınmasıyla oluşan kağıt bezeme sanatıdır (Dere, 2007). Ebru kâğıdı üstünde buluta benzeyen renk kümeleri meydana gelmektedir. Bu yüzden bulutumsu- bulut manasına gelen Farsça Ebri adını alan kâğıtlar, yüzyıllar boyunca böyle anılmıştır. Ancak ebru kelimesi daha ahenkli bulunduğu için, sanat isim değiştirmiş ve ebru kâğıdı veya ebruculuk denilmeye başlanmıştır (Derman, 1977).



### 2.3.Ebru Tarihçesi

Ebru tarihçileri ittifakla bu sanatın kökenlerinin Orta Asya olduğunu söylerler. Ancak; Ebrulu desenler; antik çağlardan beri beğeni görmektedir. Mısır’da bulunan M.Ö. 1365 tarihli cam şişelerde taraklı ve gel-git ebrularını andıran desenlere rastlanmıştır. Çin’de Sung Hanedanlığı zamanından kalma (960-1279) bazı çömleklerde battal ebrularının benzeri görüntülere rastlanmaktadır (Barutçugil, 2007).

“Doğuda filizlenen ortaya çıkan bu sanat Anadolu’ya, Türklerin ata yurdundan vatanından İpek Yolu ile gelerek, Türkistan’ a, Buhara’ya yola çıkmış daha sonrada, İran üzerinden adını da beraber alarak Anadolu’ya yerleşmiştir” (Yazan, 1986)

Ebru sanatında Kullanılan Renk ve Maddeler

Beyaz: Üstübeç

Kırmızı: Gülbahar adlı toprak

Lacivert: Doğal çivit

Mavi: Çivit

Sarı: Zırnık

Siyah: Bilinen is (soba isi)

Yeşil: Çivit-zırnık karışımından

Diğer renkler bunların karışımından elde edilir. Toprak boyaların hazırlanması zor olduğundan, günümüzde hazır sentetik boyalar tercih edilip kullanılmaktadır (Göktaş, 1987, s. 12).

### 3. EBRU TÜRLERİ

#### 3.1.Battal Ebru

Fırçadan tekneye serpiyen boyaların hiç müdahale edilmeden kâğıda geçirilmesidir. Tarz-ı Kadim de denir (Elhan, 2004, s. 20).

#### 3.2.Bülbül Yuvası Ebru

Genellikle küçük taneli battal ebrusu yapıldıktan sonra, biz yardımıyla dıştan içe ya da içten dışa doğru spiraller yapılarak oluşturulan bir ebru desendir. İstenilen çapta olabileceği gibi; taraklı, gel-git ebrularının üzerine de bülbülyuvası ebru yapılabilir (Barutçugil, 1999, s. 69).

### 3.3. Çiçekli (Neçmeddin) Ebrusu

Tek renk ya da iki renkten yapılmış battal ebrunun üzerine; (zemin atılmadan yapılan örnekleri de vardır) tek, buket ya da yan yana yapılan çiçeklerin yapıldığı ebrulardır. Gelincik, lale, menekşe, karanfil, gül, papatya, sümbül başlıca çeşitleridir (Başar, Tiryaki, 2000, s. 74).

### 3.4.Dalgalı Ebru

Batı'da "İspanyol Ebrusu" olarak da bilinir. Teknedeki ebru kâğıda alınırken, ileri geri hareketlerle alınır. Böylelikle ebru kâğıda dalgalar halinde geçer. Aynı rengin farklı tonlarıyla yapılarak, derinlik hissi uyandırılır (Dere, 2011, s. 146).

### 3.5.Hafif(Fon) Ebru

Açık renklerle yapılan bir ebru çeşididir. Genellikle şal ve taraklı desenleri olup, fon oluşturması için hattatlar tarafından tercih edilen bir ebru çeşididir. Fon ebrusu tekne temizken yapılır, hafif ebru da denir (Göktaş, 1987, s. 21).

### 3.6.Gel-Git Ebru

Battal ebrunun bizle hareketlendirilmesi, yani adı üzerine tekne üzerinde gel-git (zik-zak) hareketleriyle ebrunun şekillendirilmesidir. Hareketin hissedilmesi için, damlaların küçük atılması ve zıt renklerin kullanılması gerekir (Dere, 2011, s. 96).

### 3.7.Akkase ebru

Arapçada akkase, aks eden, yansıyan anlamında kullanılmaktadır. Ebrulu kağıdın üzerine önce Arap zamkı boya tutmamasını istediğimiz yüzeye istenilen şekilde fırça ile sürülür. Arap zamkı sürülmüş yüzey kuruduktan sonra üzerine boya atılmış tekneye yatırılır. Zamklı yüzey boyayı almaz, kullanılan kağıdın rengi görünür. Kağıt kuruduktan sonra ebrulu bölüm Arap zamkı ile örtülür ve tekneye yatırılır. İkinci defa tekneye yatırılan kâğıdın daha önce boş kalan kesimleri boyayı alır, diğer bölümler almaz. Böylelikle düzgün hatlardan oluşan bir yazı veya desen ortaya çıkar. Bu tipteki ebrulara Akkaseli Ebru adı verilir (Başar ve Tiryaki, 2006).

### 3.8.Hatip Ebru

Battal bir zemin üzerine orantılı olarak koyudan açığa, genelde dört sıra ve beş-altı merkezli, farklı renklerin üst üste damlatılmasıyla iç içe daireler oluşturularak yapılan bu ebru, biz yardımıyla yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, sağdan sola ve soldan sağa hareketlerle taranır. Ortaya çıkan şekillere hatip ebrusu denir (Başar, Tiryaki, 2000, s. 26). İlk kez 18. yy.da

Ayasofya Camii Hatibi Mehmet Efendi tarafından yapıldığı için onun adıyla anılır (Elhan, 2004, s. 38).

### 3.9.Neftli Ebru

Battal ebru yapıldıktan sonra, neft yağına batırılmış fırçayla boya serpilir. Ebruda derinlik görüntüsü veren benekler oluşur. Yan kâğıt olarak kullanılan bir ebru çeşididir (Özçimi, 2010, s. 27).

### 4.Hikmet BARUTÇUGİL

1952 yılında Malatya’da doğan Hikmet Barutçugil, ortaöğrenimini ailesinin 1960’larda yerleştiği İstanbul’da bitirmiş, 1971 yılında Vefa Lisesi’nden mezun olduktan sonra, 1973 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu’nda tekstil eğitimi almaya başlamıştır. Burada merhum Prof. Emin Barın’ın öğrencisi olmuştur. Kendisi klasik ciltte ve hat sanatında büyük bir sanatkâr olan Barın, derslerinde; yeni neslin geleneksel sanatlara ilgisizliğinden yakınlıkla, öğrencilerini bu sanatlara yönlendirmiştir. Yine derslerinden birinde Barın; *“Beyazıt’ta üniversitenin ünlü cümle kapısındaki kitabeleri restore ettirmek için İspanya’dan uzman kişi getirildiğinden, 1950’li yıllarda Türkiye’de bu işi yapacak uzman bir kişi bulunamadığından”* bahsetmiştir. Hikmet Barutçugil bu olaydan fazlasıyla etkilenerek, geleneksel sanatlarımıza karşı bir ilgi beslemeye başlamıştır.

Hocası Prof. Emin Barın’ın teşvikiyle hat sanatıyla ilgilenmeye ve yine hocasının tavsiyesiyle Süleymaniye Kütüphanesi’nde büyük hattatların eserlerini incelemeye başlamış, bu eserleri incelerken zemin ve pervazlarda kullanılan ebruları fark etmiştir. Yine hocasının tavsiyesiyle Üsküdar’da bir attar dükkânında bulunan Mustafa Düzgünman’a giderek, ebru sanatını öğrenmek istediğini belirtmiştir. Fakat o dönemlerde Düzgünman, kimseye ders vermemektedir. Bunun üzerine Hikmet Barutçugil, 1973 yılından itibaren ebruyla ilgili bulabildiği tüm yazıları okuyarak ve eski ebru örneklerini inceleyerek kendi kendine ebru çalışmalarına başlamıştır.

Barutçugil, bir dönem sonra güzel desenler elde etmeye başlayınca ebruya daha da sıkı sarılmış ve heyecanı daha da artmıştır. Başarısında, Akademi’den aldığı Temel Sanat Eğitiminin de katkısı olduğunu söyleyen sanatçı, ebruda farklı denemeler de yaparak, sanatına yeni açılımlar katmıştır (Barutçugil, 1999, s. 10).

1977 yılında Akademi’den tekstil desinatörü olarak mezun olunca tüm çalışmalarını ebru üzerine yoğunlaştırmıştır ve o günden bugüne hiç ara vermeden ebru çalışmalarını sürdürmektedir ([www.ebristan.com](http://www.ebristan.com)).

#### 4.1.Barut Ebrusu

Hikmet Barutcuğil uzun yıllar süren araştırma ve çalışmaları neticesinde kendi geliştirdiği teknik sayesinde ebru sanatı literatürüne barut ebrusunu kazandırmıştır. Tekne yüzeyine boyaların farklı acılarda uygulanması neticesinde ebru tekniği kullanımıyla oluşan yeni bir çalışma olarak ele alınabilir. Sanatçının bu teknikle yapmış olduğu çalışmalar ve örnekler mevcuttur.

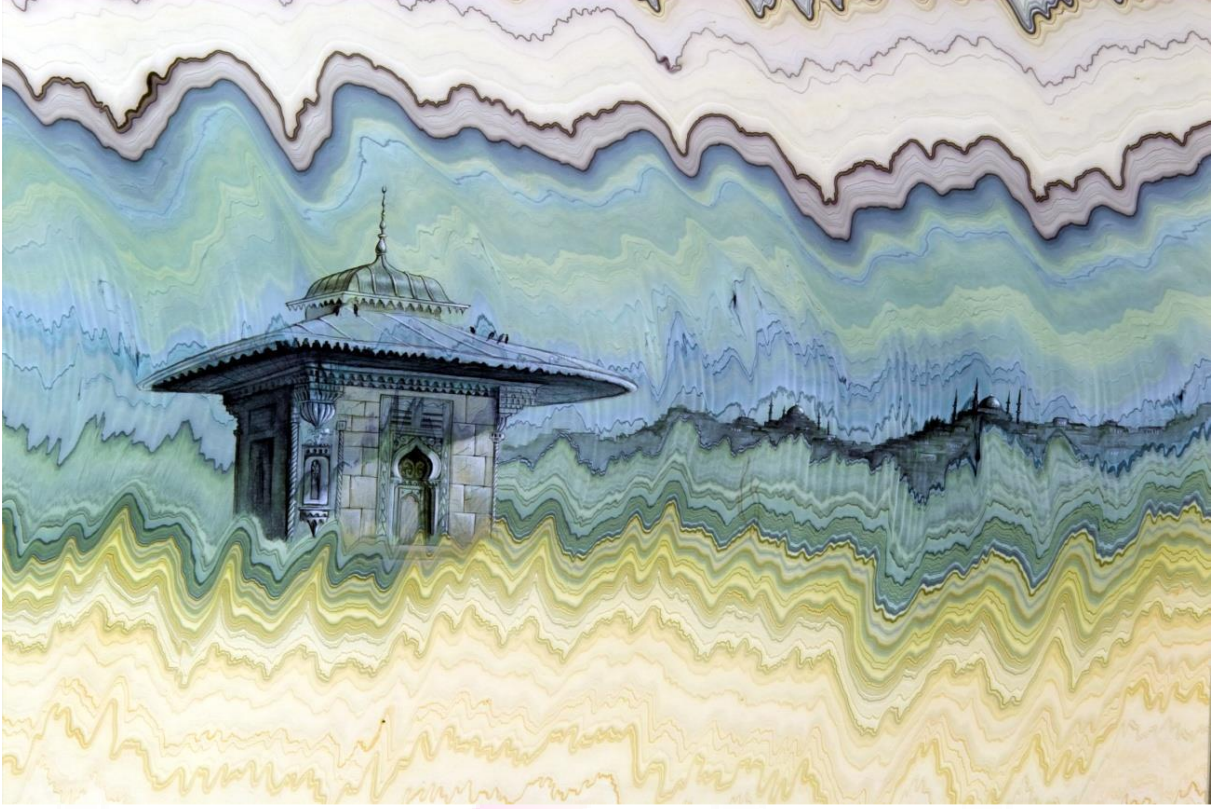
#### 5.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Geleneksel Türk ebru sanatının tarihsel süreci incelendiğinde bu kadim sanatın çok değerli üstatlarını yayımlar ve bilimsel çalışmalar aracılığı ile tanımlamaktayız. Bu değerli sanatkarların kendi öz değerleri ve sanat izlenimleri geleneksel sanatlara önemli katkılar sağlamıştır. Sanatkarların ebru sanatına farklı yaklaşımları açısından konu olarak ele alınması gereken üstat Hikmet Barutcuğil'in, ebru sanatına ve sanat eğitimine katkılarını incelemek ve "Barut Ebrusunu" gelecek nesillere aktarmak oldukça önemlidir.

Ebru sanatçısı Hikmet Barutcuğil, İstanbul'daki Ebristan isimli kendi ebru evin'de çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatçı kendi buluşu olan "Barut Ebrusu" sanatçının ebru sanatına olan bakış açısı noktasında bizlere özgünlüğü noktasında ipuçları sunmaktadır. Sanatkarın ebru sanatına başlama süreci ve çalışmaları incelendiğinde ebru sanatındaki tüm geleneksel değerleri dönemin sanat anlayışıyla bir arada eserlerinde yansıttığı sanatçıyı özgün kılmaktadır. Sanatçı hakkında araştırmalara ve görüşmeler sanatların karakteristik özelliklerinde bu noktada bizlere örnek bir sanatkar özelliği sunmaktadır.

Geleneksel Türk ebru sanatının kadim geçmişi göz önünde tutulduğunda bu kadim sanatın gelişmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılması noktasında örnek çalışmalar önem arz etmektedir. Geleneksel sanatların sadece teknik boyutunun konu alınmasının ve bu sanatların sanatkarlarının da çalışma alanı noktasında değerlendirilmesi sanatın gelişimi açısından değerli görülmektedir. Geleneksel Türk ebru sanatı balgamında Hikmet Barutcuğil'in, ve sanatkarın "Barut Ebrusu" çalışmaları sanatsal açıdan önem arz etmektedir.

## 6.SANATÇI ÇALIŞMALARI



**Görsel:** Barut Ebrusu Üzerine İstanbul Görüntüleri (Barutçugil, 2008, s. 237)





**Görsel:** Barut Ebrusu Üzerine İstanbul Kız Kulesi (Barutçugil, 2008, s. 247)





**Görsel:** Barut Ebrusu Üzerine İstanbul Görüntüleri (Barutçugil, 2008, s. 251)



**Görsel:** Barut Ebrusu Üzerine Mardin'den Görüntüler (Barutçugil, 2012-b, s. 72)





**Görsel:** Barut Ebrusu Üzerine Efsun Çiçeği (Barutçugil, 2003, s. 53)

## Kaynakça

Barutçugil, H. Türklerin Ebru Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: Ankara, 2007).

Barutçugil, H. (1999). Renklerin Sonsuzluğu (Geleneksel Türk Ebru Sanatı), Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları: İstanbul.

Başar, F. ve Tiryaki, Y. (2000). *Türk ebru sanatı*, İstanbul: Gözen Yayınları.

Dere, Ö. F. (2007). Ebru Sanatı, Tarihçe-Malzeme-Uygulama. İstanbul: İstanbul

Dere, Ö. F. (2011). *Devlet-i Âliyye'den günümüze ebru sanatı*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Derman, M. U. (1977). Türk Sanatında Ebru, Ak Yayınları, İstanbul

Elhan, S. (2004), Yapım Yöntemleriyle Ebru Sanatı, Murat Kitapevi, İstanbul

Göktaş, U. (1987). *Ebru terimleri sözlüğü*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Özçimi, S. (2010). *Ebru*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları.

Şemseddin Sami Bey,(2016), Kamus-ı Türki büyük lugatı, (Hazırlayan: Raşid Gündoğdu, Ebul Faruk Önal), Nadir Eserler Kitaplığı - Yayınevi Genel Dizisi: İstanbul

Yazan, I. (1986). Ebru sanatı. Antika Dergisi, 20, 40-43.

## Görseller

Bu bölümdeki görsellerin tamamı Hikmet Barutçugil'in koleksiyonundan alınmıştır.