



ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY
ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО ПО ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ, ЯЗЫКУ И ИСТОРИИ имени АТАТЮРКА

38. ICANAS

(Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)
(International Congress of Asian and North African Studies)
(Международный конгресс по изучению Азии и Северной Африки)
10-15.09.2007 ANKARA / TÜRKİYE

BİLDİRİLER/ PAPERS / СБОРНИК СТАТЕЙ

MADDİ KÜLTÜR
MATERIAL CULTURE
МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

I. CİLT / VOLUME I / TOM I

ANKARA-2008

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU YAYINLARI: 4/1

5846 Sayılı Kanuna göre bu eserin bütün yayım, tercüme ve iktibas hakları Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumuna aittir. Bildiri ve panel metinleri içinde geçen görüş, bilgi ve görsel malzemelerden bildiri sahipleri ve panel konuşmacıları sorumludur.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the Publisher, except in the case of brief quotations, in critical articles or reviews. Papers reflect the viewpoints of individual writers and panelists. They are legally responsible for their articles and photographs.

Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (38: 2007: Ankara)

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007 – Ankara / Türkiye: Bildiriler: Maddi Kültür = 38th ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies) 10-15 September 2007. – Ankara / Türkiye: Papers: Material Culture / Yayına Hazırlayanlar / Editors; Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Mustafa Arlı, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın. – Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008.

1. c.; 24 cm (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 4/1)

ISBN 978-975-16-2103-0

1. Kültür, Asya-Toplantılar. 2. Kültür, Kuzey Afrika-Toplantılar. 3. Maddi Kültür -Toplantılar I. Dilek, Zeki (yay. haz.) II. Akbulut, Mustafa (yay. haz.) III. Arlı, Mustafa (yay. haz.) IV. Özer, Zeynep Bağlan (yay. haz.) V. Gürses, Reşide (yay. haz.) VI. Karababa Taşkın, Banu (yay. haz.)

301.2

Yayına Hazırlayanlar / Editors: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Mustafa Arlı, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın.

ISBN 978-975-16-2103-0

Kapak Tasarım / Cover Design: Tolga Erkan - Serdar Arıtürk

Baskı / Print: KorzaYayıncılık Basım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Büyük Sanayi 1. Cad. 95/1•İskitler/Ankara

Tel : 0.312 342 22 08 **Fax :** 0.312 341 14 27

e-posta/e-mail: korza@korzabasim.com.tr web: www.korzabasim.com.tr

Baskı Sayısı / Number of Copies Printed: 550

Ankara 2008

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

Adres / Address: Atatürk Bulvarı Nu: 217, 06680

Kavaklıdere-ANKARA/TÜRKİYE

Tel.: 90 (0312) 428 84 54

Belgegeçer/Fax : 90 (0312) 428 85 48

e-posta/e-mail: yuksekkurum@ataturkyuksekkurum.gov.tr

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОРГКОМИТЕТ

Abdıldacan AKMATALIYEV	Kırgızistan//Kyrgyzstan/Кыргызстан
Muhammet Adnan el BAKHİT	Ürdün/Jordan/Иордания
Jugderyn BORR	Moğolistan/Mongolia/Монголия
Nizami CAFEROV	Azerbaycan/Azerbaijan/Азербайджан
Jean-Louis Bacque-GRAMMONT	Fransa/France/Франция
Halil GÜVEN	Kuzey Kıbrıs/North Cyprus/Северный Кипр
Mansura HAYDAR	Hindistan/India/Индия
György HAZAI	Macaristan/Hungary/Венгрия
Şakir İBRAYEV	Kazakistan/Kazakhstan/Казахстан
Mustafa İSEN	Türkiye/Turция
Abdallah J. JASSBİ	İran/Iran/Иран
Quacem Abdo KACEM	Mısır/Egypt/Египет
Barbara KELLNER – HEİNKELE	Almanya/Germany/Германия
Kemal el KORSO	Cezayir/Algeria/Алжир
Mitsuki KUMEKAWA	Japonya/Japan/Япония
Charles LE BLANC	Kanada/Canada/Канада
Andrew MANGO	İngiltere/UK/Англия
Lesya V. MATVEEVA	Ukrayna/Ukraine/Украина
Justin A. McCARTHY	ABD/USA/США
Naeem QURESHI	Pakistan/Pakistan/Пакистан
Rostislav B. RYBAKOV	Rusya/Russia/Россия
Jikido TAKASAKİ	Japonya/Japan/Япония
Abduljelil TEMİMİ	Tunus/Tunisia/Тунис
Sadık TURAL	Türkiye/Turция
Dmitri D. VASİLYEV	Rusya/Russia/Россия
Hu ZHENHUA	Çin/China/Китай

ULUSAL DÜZENLEME KURULU
NATIONAL ORGANIZATION COMMITTEE
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОРГКОМИТЕТ

Beşir ATALAY*

Sadık TURAL

Başkan / President

Şükrü Halûk AKALIN

Mustafa AKBULUT

Seçil Karal AKGÜN

Nusret ARAS

Zeki Cemil ARDA

Esat ARSLAN

Ayşe AYATA

Tuncer BAYKARA

Ahmet BURAN

Salim CÖHCE

Zeki DİLEK

Emel DOĞRAMACI

Nevzat GÖZAYDIN

Bozkurt GÜVENÇ

Yusuf HALAÇOĞLU

Osman HORATA

Mustafa İSEN

Esin KÂHYA

Tahsin KESİCİ

Suna KİLİ

Utkan KOCATÜRK

Zeynep KORKMAZ

Bülent OKAY

Hasan ONAT

İlber ORTAYLI

Zeynep Bağlan ÖZER

Osman Fikri SERTKAYA

Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU

Cemalettin TAŞKIRAN

Kâzım YETİŞ

Refet YİNANÇ

* Prof. Dr., Hükûmet adına eş güdümden sorumlu Bakan/The State Minister Prof. Dr. Beşir ATALAY is the coordinator.

YÜRÜTME KURULU
EXECUTIVE COMMITTEE
ОРГКОМИТЕТ

Sadık TURAL	Başkan/President
Zeki Cemil ARDA	Başkan Yard./Vice President
Tuncer BAYKARA	Başkan Yard./Vice President
Ahmet BURAN	Başkan Yard./Vice President
Zeki DİLEK	Başkan Yard./Vice President
Mustafa AKBULUT	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Cemalettin TAŞKIRAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Esat ARSLAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Reşide GÜRSES	Genel Sekreter Yard./Asistant to Secretary General
Banu KARABABA TAŞKIN	Genel Sekreter Yard./Asistant to Secretary General

ANA KONULAR VE SORUMLULARI
MAIN TOPICS/SECTIONS AND THE CHAIRS MAIN TOPICS
ГЛАВНАЯ ТЕМАТИКА И ОТВЕТСТВЕННЫЕ ЛИЦА

1. Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi - Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ
Linguistics, Grammar and Language Teaching
Языкознание, грамматика и обучение языку
2. Tarih ve Medeniyetler Tarihi - Prof. Dr. Salim CÖNCE
History and History of Civilizations
Общая история и история цивилизаций
3. Din - Prof. Dr. Hasan ONAT
Religion
Религия
4. Felsefe - Prof. Dr. Esin KÂHYA
Philosophy
Философия
5. Maddi Kültür - Prof. Dr. Mustafa ARLI
Material Culture
Материальная культура
6. Doğubilim Çalışmaları - Prof. Dr. Bülent OKAY
Oriental Studies
Исследования по востоковедению
7. Çevre, Kentleşme Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Ayşe AYATA
Problems and Solutions of Environment and Urbanization
Проблемы экологии и урбанизации и пути их решения
8. Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik - Prof. Dr. Bozkurt GÜVENÇ
Cultural Change, Growth and Mobility
Культурный обмен, развитие и мобильность
9. Ekonomi - Prof. Dr. Ayhan TAN
Economics
Экономика
10. Uluslararası İlişkiler - Prof. Dr. Osman Metin ÖZTÜRK
International Relations
Международные отношения
11. Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Kâzım YETİŞ
Problems and Solutions in the Science of Literature
Проблемы литературоведения
12. Müzeler, Arşivler, Kütüphaneler, Yayınevleri, Telif Hakları
Prof. Dr. Mustafa AKBULUT
Museums, Archives, Libraries, Publishers and Copyright Issues
Музеи, архивы, библиотеки, издательства, авторские права
13. Müzik Kültürü ve Eğitimi - Prof. Dr. Ali UÇAN
Music Culture and Music Education
Музыкальная культура и музыкальное образование

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ

	Sayfa Numarası/Page Number/Стр.
SUNUŞ.....	XIII
PREFACE	XIV
YURTTA SULH, CİHANDA SULH KATILIMCILARA SAYGILARIMLA	XV
PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD A GREETING TO THE PARTICIPANTS.....	XVII
МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА	XIX
38. ICANAS KAPANIŞ KONUŞMASI.....	XXI
CLOSING REMARKS ICANAS 38.....	XXIII

BİLDİRİLER/PAPERS/СТАТЬИ

CUMHURİYET’TEN GÜNÜMÜZE KADIN GİYİM KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA AĞAÇ, Saliha - ÇİVİTÇİ, Şule - BOĞDAY SAYĞILI, Başak	1
YÖRÜKLERDE TAŞIMADA KULLANILAN DOKUMALAR AKAN, Meral	21
TÜRK SÜSLEME SANATINDA HATAİLER AKGÜN, Banu.....	45
ŞANLIURFA KADIN TAKILARINDA MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ AKPINARLI, Feriha - BÜYÜKYAZICI, Meral	61
KÜLTÜR SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN HALI-KİLİM SANATI VE ETNOGRAFİK ESERLERDEKİ DAMGALARIN DİLİ AKSOY, Mustafa	75
TÜRK DERİ İŞLEMECİLİĞİ BAĞLAMINDA TÜRK CİLD SANATI ARITAN, Ahmet Saim	121
TÜRK MUTFAK KÜLTÜRÜNDE ÇORBALAR ARLI, Mine - GÜMÜŞ, Hüseyin	143
ЭПОС “ДЕДЕ КОРКУТ”, “ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ” И МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТЮРКОВ. AVŞAR, Mezhir - AVŞAR İSKENDERZADE, Lale	159
HALK MİMARİSİ BAĞLAMINDA KİLİSTRA’DA (GÖKYURT) YERLEŞME VE MESKEN NİTELİKLERİ AYDIN, Dicle	175
TÜRKLERİN GİYİM KUŞAMINDA KÜRK AYHAN, Fatma	189

TÜRK MEDENİYETİNDE DOKUMA KÜLTÜRÜ VE YABANCI RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ TARİHSEL YERİ AYTAÇ, Ahmet.....	203
ETHNO-MEDICINAL BELIEFS AND PRACTICES AMONG TRIBALS OF JHARKHAND BARLA, S. J. Emmanuel.....	221
KONYA-EREĞLİ İLÇESİNDEKİ EL DOKUMASI HALILARIN DESEN ÖZELLİKLERİ BAŞARAN, Fatma Nur - KAYABAŞI, Nuran.....	241
NEDİM DİVANI'NDAKİ GİYİM KUŞAM VE SÜSLENMEYLE İLGİLİ UNSURLAR BATISLAM, H. Dilek.....	261
TUNUSELİ VE TÜRKİYE'DEKİ MEZAR TAŞI KÜLTÜRÜ HAKKINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME BOYRAZ, Şeref.....	283
TÜRK MUTFAK KÜLTÜRÜNDE KAHVE BULDUK, Sıdıka - SÜREN, Tufan.....	299
ANADOLU AMULET GELENEĞİNDE ÇILKAK VE ESKİ KÜLTÜRLERDE İZLERİ BÜLENT, Eşref.....	311
TÜRK MUTFAĞI'NIN GELENEKSEL YİYECEĞİ: DÖNER KEBAP CEBİRBAY, M. A.- AKTAŞ, N.....	329
PITFALLS OF MODERN MEDICINE: WHAT WE CAN LEARN FROM THE ATHARVA VEDA CHAKRAVARTHI, Srinivas.....	339
GELENEKSEL TARHANANIN MODERN YOLCULUĞU ÇAKIROĞLU, Funda Pınar.....	349
MADDİ KÜLTÜR VERİLERİNİN IŞIĞINDA GORALILARIN TÜRKLÜĞÜ MESELESİ ÇORUHLU, Tülin.....	361
TURKISH ARCHITECTURAL PATTERNS IN THE HISTORICAL SWAKIN DEIAB, Abdo Osman.....	385
“PİŞİNİK” YASTIK HALISI DENGİZ, Makbule - ERDOĞAN, Zeynep.....	413
TİRE-BELEDİ DOKUMALARI DERMAN, Sevim - SÖYLEMEZOĞLU, Feryal.....	431
HÜSN-İ HAT VE MİMARİMİZDEKİ YERİ DİĞLER, Mustafa - AYDIN, Seçkin.....	449
19.YY. İSTANBUL BARINMA KÜLTÜRÜNDE ETKİLEŞİMLİ MEKÂNLAR DİZDAR, İrem.....	465
ANADOLU'DA PEYNİR KÜLTÜRÜ DURLU-ÖZKAYA, Fügen - GÜN, İlhan.....	485
KAYBOLAN BİR KÜLTÜR YORGAN VE YORGANCILIK HALK BİLİMSEL BİR YAKLAŞIM DUVARCI, Ayşe.....	507
HALILARDA MİTOLOJİ ESEDOVA, Hatice Veli Kızı.....	517

SECCADE HALILARDA KULLANILAN BAZI MOTİFLER VE BU MOTİFLERİN İSLAM SANATINDA YERİ ETİKAN, Sema.....	545
19. VE 20. YÜZYILLARA AİT HAMİD SANCAĞI KADI SİCİLLERİNDE YER ALAN DOKUMA VE BOYAR MADDELERLE İLGİLİ KAYITLAR GENÇ, Mustafa - GÖÇMEN, Muammer.....	565
BEYPAZARI İLÇESİ GELENEKSEL ÖZEL GÜN KIYAFETLERİ GÖKCESU,Zeynep-KAYNAK,Medine-GÜNGÖR,Mahmut-ATABEK,Gülen-ÖZPOLAT,Nihal...	581
ANADOLU GİYİM-KUŞAM VE SÜSLENME SÖZ HAZİNESİNDEKİ TÜRKÇE SÖZCÜKLER GÜLENSOY, Baybars.....	595
TÜRK DESTAN, EFSANE VE MASALLARININ PLASTİK (GÖRSEL) SANATLARA YANSIMASI VE ÖNEMİ GÜLENSOY, Hatice	603
BEYPAZARI TAKILARINDAN TILSIMIN FOLKLOR AÇISINDAN İNCELENMESİ GÜLER, Mediha - BÜYÜKYAZICI, Meral.....	623
MİLAS HALI DESENLERİNİN SINIFLANDIRILMASI VE YAYINLANMAMIŞ MADALYONLU MİLAS HALILARININ TANITILMASI GÜNGÖR, İ. Hulusi - SEVİNÇ, Berna	635
ANADOLU'DA KAYBOLMAKTA OLAN BİR MADDİ KÜLTÜR UNSURU: SU DEĞİRMENLERİ (BEYPAZARI ÖRNEĞİ) GÜRSES, Reşide - KARABABA TAŞKIN, E. Banu	645
GIYİM-SÜSLEME TARİHİ SÜRECİNDE İŞLEMENİN ÖNEMİ VE KULLANIM ALANLARI HARMANKAYA, Hatice (Bilki) - GÜZEL, Selda	669
ÖZBEK MİLLÎ KIYAFETLERİ VE TAKILARI İBRAHİMOVA, Shahina Boboxonovna	683
TÜRK MUTFAK KÜLTÜRÜNDE ÖZEL BİR İÇECEK: ŞALGAM SUYU IŞIK, Nermin - HAKLI, Gülperi - BARI, Nimet	701
GÖÇEBE KAŞKAY TÜRKLERİNİN TOY MERASİMLERİNDEKİ MADDİ KÜLTÜR UNSURLARININ ARKA PLANINDAKİ DİNİ VE MİLLÎ MOTİFLER KAFKASYALI, Ali	719
TÜRKİYE'DE KOLAN DOKUMACILIĞI: GÜZELPINAR KÖYÜ (DENİZLİ) ÖRNEĞİ KAHVECİOĞLU, Habibe.....	729
ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRK AİLELERİNİN BESLENME ALIŞKANLIKLARINDAKİ DEĞİŞİMİN SAPTANMASI KAVAK, Sinan - YAMAN, Melek.....	749
GAZİANTEP'İN TARİHİ VE KÜLTÜREL YAPISI İÇİNDE GİYSİ ÖZELLİKLERİ KAYIKÇI, Gülşen (Dulkar).....	771
KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİMDE GİYİM KUŞAM KOCA, Emine - KOÇ, Fatma - VURAL, Tuba.....	793
BARIŞIN SİMGESİ ZEYTİN VE ANADOLU KÜLTÜRÜ KÜÇÜKKÖMÜRLER, Saime - EKMEN, Zeynep.....	809

ANADOLU'DA AYAKKABI VE CUMHURİYET DÖNEMİ AYAKKABI KÜLTÜRÜ KURU, Songül - PAKSOY, Candan	821
HAYVANCILIK ÜLKESİ MOĞOLİSTAN'DA DÜNDEN BUGÜNE DERİCİLİK LKHAGVAJAV, Natsag	837
AZERBAYCAN'IN 19. YÜZYIL YÖRESEL KIYAFETLERİ MAMMADOVA, Arzu	847
СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В ЯПОНСКОМ ТКАЧЕСТВЕ ИЗ ЛУБЯНЫХ ВОЛОКОН MAYKOVA, Nadejda /МАЙКОВА, Надежда.....	865
GELENEKSEL GIDA MUHAFAZA YÖNTEMLERİ MEMİŞ, Emel - ERSOY, Yasemin	877
RUSSIAN ARCHITECTURAL IDEOLOGY OF THE XVIII-XIX TH CENTURIES AND MUSLIM TRADITION IN KAZAN NUGMANOVA, G.	893
YURTPINAR (ANTALYA) DOKUMALARI ÖLMEZ, Filiz Nurhan - AYDOĞAN, Emel	903
SİLİFKE YÖRESİ MUTFAĞINDAKİ GELENEKSEL ÜRÜNLERİN ÖZELLİKLERİ VE BESLENMEDEKİ FONKSİYONEL ÖNEMİ ÖNAY, Didem - BAYRAK, Ebru - AKMAN, Mehmet	925
NÂBÎ DİVANINDA KIYAFET VE KUMAŞ ADLARI ONUR, Esra	945
ANKARA İLİ NALLIHAN İLÇESİ ÖRTME DOKUMALARI ORTAÇ, Hülya Serpil.....	969
TÜRK HALK OYUNLARININ SAHNELENMESİNDE GELENEKSEL KIYAFETLERDEN SAHNE KOSTÜMÜNE GEÇİŞ SÜRECİNİN İNCELENMESİ ÖTKEN, Nihal	981
BURDUR MÜZESİNDEKİ YÖRESEL KADIN GİYSİLERİ, SÜSLEME VE İŞLEMELERİ OYMAN, Rengin.....	989
NEPAL HALK TAKILARINDAKİ FORMLAR VE İNANÇLAR ÖZBAĞI, Tevhide - ÜLGER, Nihal.....	1011
TARHANANIN TÜRK BESLENME KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ ÖZÇELİK, Ayşe Özfer - ÖZDOĞAN, Yahya.....	1025
YOZGAT İLİ “ NİZAMOĞLU KONAĞI” ETNOĞRAFYA MÜZESİ EL SANATLARI VE GİYİM KUŞAM KÜLTÜRÜ ÖRNEKLERİNİN ELEKTRONİK ORTAMDA TANITILMASI ÖZDER, Lale - BAYKASOĞLU, Nursel - YALÇINKAYA, Tomris.....	1041
GELENEKSEL TÜRK MUTFAĞINDA ŞERBET ÖZDOĞAN, Yahya - IŞIK, Nermin.....	1059
AZERBAYCAN HALI VE TEKSTİLLERİNDE EJDER MOTİFİ PAŞAYEVA, Valide	1079
GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ: SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE GELENEKSEL KONUTUN SERENCAMI SAMİ, Kamuran.....	1101
MADDİ KÜLTÜR VE ONUN EL SANATLARINA YANSIMALARI SARITAŞ, Süheyla.....	1121

TÜRK KÜLTÜRÜNDE İZNIK ÇİNİLERİNİN ÖNEMİ VE GÜNCEL DEĞERLENDİRİLMESİ SATIR, Seçil	1129
TRABZON YÖRESİ GELENEKSEL KADIN GİYİMİ ŞANLI, Nedime - DEMİRCİ, Aybala - TOPALOĞLU, Elif.....	1145
ANADOLU'DA RASTLANAN HALK HEKİMLİĞİ UYGULAMALARINA GENEL BİR BAKIŞ ŞAR, Sevgi	1163
TÜRK KÜLTÜRÜNDE BULGUR ŞEREN KARAKUŞ, Suzan - KÜÇÜKKÖMÜRLER, Saime - EKMEN, Zeynep	1179
ULUBORLU (ISPARTA) ÇEKİ OYALARI ŞİMŞEK, Habibe	1191
BESLENME KÜLTÜRÜNDEKİ EĞİLİM: FAST FOOD YEMEK TERCİHLERİ SORMAZ, Ümit - SÜRÜCÜOĞLU, Metin Saip - AKAN, Lale Sariye.....	1211
ESKİ ERZURUM EVLERİNDE SERGİLENEN YÖREYE AİT ETNOĞRAFİK ESERLER KOLEKSİYONU SOYSALDI, Aysen.....	1233
İRAN-ŞAHSEVEN DOKUMALARI İLE TÜRKİYE YÖRÜKLERİNİN ALAÇUVAL VE HEYBE DOKUMALARI ARASINDAKİ TEKNİK VE DESEN BENZERLİKLERİ SOYSALDI, Aysen - SARNESAR, Katayoun	1253
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ «НАУРУЗ»: ПОИСК ЦЕЛОСТНОСТИ МИРА SULTANOVA, R. R./СУЛТАНОВА, Р. Р.	1277
TÜRK MUTFAK VE BESLENME KÜLTÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ SÜRÜCÜOĞLU, Metin Saip - ÖZÇELİK, Ayşe Özfer.....	1289
KASTAMONU'DA GELENEKSEL KADIN GİYSİLERİ TAĞI, Sema Özkan - AYDIN, Ayşem	1311
ЭТНОИДЕНТИЧНОСТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КОВРА TAGIEVA, Roya /ТАГИЕВА, Роя.....	1325
POPULAR ARCHITECTURE OF THE OLD CITY OF MOSUL THE ARCHITECTURE OF THE TRADITIONAL HOUSE THANOON, Ahmad Abdul-Wahid	1341
GÖLLER BÖLGESİ'NDE BİTKİSEL DOKUMACILIK TÜRKTAŞ, Zuhul Bezirci.....	1357
GELENEKSEL TÜRK TADI: PEKMEZ UÇAR, Ashi	1383
TÜRK GELENEKSEL GİYİM KÜLTÜRÜNÜN BİR PARÇASI OLAN ŞALVARIN TÜRK VE DÜNYA MODASINA YANSIMALARI ÜSTÜN, Gülçin - YURDAKUL, Sonaser	1399
ANADOLU'DA 13. VE 15. YÜZYILLARDA ÜRETİLEN MİMARİ ESERLERİN SÜSLEMELERİNDE KULLANILAN MOTİFLER İLE EL DOKUSU HALI VE KİLİMLERDE KULLANILAN MOTİFLERİN GÖRSEL, ANLAMSAL VE YAPISAL OLARAK DEĞERLENDİRİLMELERİ YAZICIOĞLU, Yahşi - ŞANLI, H. Sinem	1421

LOKMAN HEKİMİN HALK TIBBİNDEKİ YERİ VE LOKMAN HEKİM WEB SİTELERİNİN İNTERNETTE SAĞLIK VAKFI KRİTERLERİ YÖNÜNDE DEĞERLENDİRİLMESİ YEĞENOĞLU, Selen - ÖZÇELİKAY, Gülen.....	1435
TÜRK DOKUMALARINDA AĞAÇ MOTİFİ YURTERİ, Sultan - ÖLMEZ, Filiz Nurhan.....	1445
TÜRK MODERNLEŞMESİ SÜRECİNDE SERVET-İ FÜNÛN DERGISİNİN GİYİM, KUŞAM, SÜSLENME KÜLTÜRÜNÜN DEĞİŞİMİNE KATKILARI ZORLU, Abdülkadir.....	1471

PANEL/КРУГЛЫЙ СТОЛ

TAMAMLAYICI VE DESTEKLEYİCİ TIP.....	1495
ALTERNATIVE MEDICINE АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МЕДИЦИНА	
Vural KAVUNCU.....	1495
АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МЕДИЦИНА Anarhan NADİROVA	1502
UYGUR TÜRKLERİNDE HALK TIP BİLİMİ Abdulkerim RAHMAN.....	1512
Cihan AKSOY	1518
POZİTİF DÜŞÜNCE - BEYİN GÜCÜ Davut İBRAHİMOĞLU	1525

SUNUŞ

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) toplantısı 10-15 Eylül 2007 tarihinde Türkiye'nin başkenti Ankara'da gerçekleştirilmiştir. ICANAS, 1873 yılından bu yana dünyanın tanıdığı ve geleneği çok önceden oluşmuş, farklı ülkelerden çeşitli sahalardaki bilim insanlarını bir araya getiren en katılımcı ve en büyük toplantılardan biridir.

Bu toplantıya 3000'in üzerinde başvuru yapılmıştır. 38. ICANAS Yürütme Kurulu ve 13 Ana Konu Sorumlusu'nca kabul edilen 62 ülkeden 1500 dolayındaki bildiriye Kongre programında yer verilmiştir. İki ayrı Kongre merkezinde bulunan 17 salonda gerçekleştirilen 287 oturumda günümüz teknolojisi de kullanılarak bildiri sunumları yapılmıştır. Sunulan 162 ortak bildiriye 342 bilim insanının ismi yer almıştır. Ayrıca 7 Ana Konuda, 18 panelde 100'ün üzerinde panelist konuşmacı olarak katılmıştır. 300'ü aşkın kişi de bildirisiz olarak Kongreyi takip etmiştir.

38. ICANAS'ın bir diğer özelliği de, bu toplantıların sürekliliği açısından önemli olan çok sayıda genç bilim insanının kongreye katılımının sağlanması olmuştur.

Kongreye sunulan ve "tarafımıza teslim edilen bildirimler" sunulduğu ana konu başlığı altında baskıya hazırlanmıştır. Baskı aşamasında bildirimler yayımlanacağı şekliyle sahiplerine e-posta ile ulaştırılmıştır. Böylece bildirimlerin bir defa daha gözden geçirilmeleri sağlanmıştır. Bildirimlerde görev yeri ve iletişim bilgileri bulunanların bu bilgileri yayında yer almıştır. Bildirimlerdeki fotoğraf ve resimlerin, jpeg formatındaki renkli hallerine, genel ağ sayfamızda (<http://www.icanas38.org.tr>) yer alan "Bildiri Fotoğrafları" bölümünden ulaşabilirsiniz. Panel metinleri, ait oldukları ana konulara ilişkin bildirimlerin sonunda yer almıştır.

Kongreye ait bildiri kitaplarının tamamında, 38. ICANAS Başkanının, kongrenin II. Duyurusunda ve Genel Ağ (<http://www.icanas38.org.tr>) sayfamızda Türkçe-İngilizce-Rusça olarak yer almış olan parola metni ile Kongre kapanış konuşmasının yanı sıra, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ve Ana Konu Sorumlularına ait listelerin yer alması görüşü benimsenmiştir.

13 Ana konuda, farklı alt başlıklarda, ayrıntılı bilgileri de kapsayan ve üç ayrı dilde sunulan bildirimlerin yer aldığı bir yayın hazırlamanın zorluğunu takdir edeceğinizi ümit etmekteyiz. 62 ülkeden katılımın sağlandığı böylesine büyük bir kongreyi başarıyla tamamlamış ve takip eden yıl bildirimleri içeren kitabı yayımlamış olmanın gururuyla 38. ICANAS Ana Konu Sorumluları, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ile kongrede görev alan ve destekte bulunan kişi ve kuruluşlara katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Kitapta yer alan bildirimlerdeki her cümlenin bilgi ve bilim dünyasına yeni yorum ve katkılar getirmesi dileğimizle...

Zeki DİLEK

38. ICANAS Ulusal Düzenleme Kurulu Başkan Yard.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkan Yard.

PREFACE

The 38th ICANAS (International Congress for Asian and North African Studies) was held in Ankara, the capital of Türkiye, on September 10-15, 2007. The world known ICANAS has been organized since 1873 and has established its esteemed tradition. It is one of the biggest organizations in terms of participation which brings many academicians together from different countries who have expertise in many scholarly fields.

The 38th ICANAS received 3000 applications. The program of the Congress includes 1500 papers from 62 countries accepted by the Executive Committee and the 13 chairs of the Main Topics. The papers presented in 287 sessions by using today's technological facilities in 17 halls of the two major Congress Centers. 162 papers jointly presented by academicians. In addition to this, more than 100 panelists made presentations at 18 panels in seven main topics. 300 participants attended the congress without presentations.

One of the important features of the 38th ICANAS was to encourage and enable the participation of younger scholars in order to provide continuity of the Congress.

The papers forwarded to the Executive Committee were made ready for publication, under their related main topics. At this stage, papers to be published were forwarded to their authors by e-mail. Thus the authors were given the opportunity to control their papers before publication. Furthermore, if provided, information concerning their positions and communication addresses were included in the publication. The <http://www.icanas38.org.tr> includes a section called "photographs of the papers". Colour pictures and photographs of the papers prepared in jpeg format can easily be accessed in this section. The panel texts are included at the end of the paper presentations of the related main topics as well.

We thought it would be appropriate to include the followings in all books to be published:

The motto of the Congress in Turkish, English and Russian included at the II. Circular and WEB site of ICANAS 38 (<http://www.icanas38.org.tr>) and the closing speech of the Chairman of the 38th ICANAS and the lists of International Advisory Board, National Organization Committee, Executive Committee and The Chairs of Main Topics.

We know that you understand how difficult a task to prepare a publication of this magnitude which includes papers under 13 topics and subtopics with every detail and in three languages (Turkish/English/Russian). We are proud that we succeeded to organize such a big Congress participated by many esteemed scholars from 62 countries in 2007 and published books that include the papers presented in the ensuing year. On this occasion, it is our pleasant duty to thank to the 38th ICANAS Chairs of the Main Topics/Sections, the members of the International Advisory Board, the members of the National Organization Committee, The Executive Committee Members, and to those who devoted their valuable times and the contributing organizations for the success of the Congress.

It is our hope that every sentence of the presentations in the book will bring new contributions and interpretations to the world of science and knowledge.

Zeki DİLEK

Vice President of

38th ICANAS National Organization Committee and
Atatürk Supreme, Council of Culture Language and History

“YURTTA SULH CİHANDA SULH” KATILIMCILARA SAYGILARIMLA

Dünya, barışla savaş arasında sıkışarak, kaynaklarını dikkatsizce tüketmekte ve gelecek kuşaklara yönelik sorumluluk duygusunun aşılmadığı, geçmişin insanlarına karşı hesap verme bilincinin geliştirilemediği bir ortama dönüşmektedir. Bu bağlamda dünya, kişi, topluluk ve toplum ölçeğinde derin bir bencilliği ve huzursuzluğu yaşamaya devam etmektedir. Oysa, bundan tam 72 yıl önce Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk “Dünyanın filân yerinde bir rahatsızlık varsa ‘bana ne’, dememeliyiz. Böyle bir rahatsızlık varsa, tıpkı kendi aramızda olmuş gibi, onunla alâkadar olmalıyız. Hadise (bize) ne kadar uzak olursa olsun, bu esastan şaşmamak lâzımdır. İşte bu düşünüş, insanları, milletleri ve hükûmetleri bencilikten kurtarır.” diyerek, insanlık ailesinin barış ve esenlik içerisinde varlığını sürdürmesinin önemine işaret etmiş ve insanlığın bugün yaşadığı pek çok sorunun çözüm anahtarını da bu sözünde ortaya koymuştur.

20. yüzyıl, bilimin, sanatın ve dinin, yeteri kadar barış ve huzur getirdiği bir zaman dilimi olamamıştır. Bu yüzyılda, iki büyük dünya savaşı ve yüzyılın sonunda ise, neredeyse bir dünya savaşına benzeyen Orta Doğu savaşları olmuştur. 20. yüzyılda, sömürgeci anlayışların veya üstünlük kompleksi türünden olumsuzlukların doğurduğu soğuk ve sıcak savaş biçiminde yürüyen uluslararası çatışmalar, her geçen yılla birlikte artmıştır. Bu konudaki düşündürücü durumlardan birisi de, 20.-120. boylamlar arasında kalan ülkelerin yeraltı ve yerüstü servetlerinin ilk 20 boylam içinde yaşayan ülkelerce biçimlendirilmekte olmasıdır. Bilimin, sanatın ve dinin bile görmezden geldiği bu acı gerçek, 100 boylamlık bir dilimde yaşayan devletlerin ve halkların, bölgede süregelen açık veya örtülü çatışmaların zararlarını yaşamalarına yol açmıştır.

Dünyanın bu gergin ortamı karşısında bilim, sanat ve spor alanlarının yumuşatıcı, yaklaştırıcı ve barış içinde bir arada yaşatıcı gücünden yararlanılmasına, her zamankinden daha fazla ihtiyaç duymaktayız. Ancak, öncelikle kanaat önderlerinin, büyük siyaset adamlarının ve bilginlerin barışa inanması ve barış bilinciyle hareket etmesi gerekmektedir.

İnsan hücrelerinin içinde oluşan özel barış ve dengeden, organların her biri ve birbirleriyle ilişkilerine kadar varolan veya varolması gereken barış kurulamıyorsa rahatsızlık ve hastalık başlar. İnsan sağlığının hücre içi barış ve ilişkiler arası dengeye dayalı olması gibi, bir toplumun içindeki gruplar arası barış ve denge de sağlanabildiği ölçüde sosyal yapı sağlıklıdır.

Gerek ülkelerin iç barış ve iç dengeleri, gerek bir bölgedeki veya kıtadaki veyahut yerküredeki barış ve denge bozulduğunda aydınlar elele vermek zorundadır. Aydınlar insanlığın barış ve dengesinin sürdürülebilmesi konusunda doğrudan sorumlu insanlardır. Barışa inanmayan, barış ve dengeyi insanlığın yürüyüşü için hava ve sudan sonraki doğal ihtiyaç saymayan bilim, fikir, sanat, siyaset veya askerlik alanlarındaki aydınlar gerçek aydın sayılmamalıdır.

Mustafa Kemal Atatürk 57 yıllık hayatını iç barışın, bölge barışının ve dünya barışının sağlanmasına adanmış yüce bir kişiliktir. Atatürk'ün hayat hikayesini okuyan fikirlerini öğrenmiş olan kişiler, insanlığın bu yüce oğlunun barışa düşkünlüğünü bilirler.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** diyerek dünya ülkeleri arasında her türlü iletişimin, ekonomik ve sosyal iş birliğinin geliştirilmesinin ancak ve ancak, barış ortamında mümkün kılınabileceği gerçeğini bundan tam 76 yıl önce özlü bir şekilde ortaya koymuştur. Bu ilke doğrultusunda, medeniyetler arası çok yönlü iş birliğinin gerçekleşmesi umuduyla 38. ICANAS'ın dünya barışı ve bilimine katkı sağlamasını diliyor, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** parolasıyla tüm katılımcıları saygılarımla selamlıyorum.

Prof. Dr. Sadık TURAL
38. ICANAS Başkanı

“PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD”
A GREETING TO THE PARTICIPANTS

The world, torn between war and peace, has been wasting its resources irresponsibly without having the sense of accountability to previous generations and the sense of responsibility for future generations. In this context, the world has been suffering from selfishness and unrest both at the individual and societal levels. Atatürk, the founder of the Republic of Türkiye, stated 72 years ago that : If there is a problem in any part of the world, we should not say, “it is not our problem. We must care about any problem as such, as if it occurred among us. We must follow this principle, regardless of how far is the problem from us. This way of thought would prevent individuals, nations, and governments from selfishness.” Thus Atatürk with his remarks emphasized the importance of peace and welfare for the continuing existence of humanity and provided us with a key to solve many problems surrounding the mankind in our time.

The Twentieth Century has in no way been a century wherein science, art and religion could bring about peace and reconciliation. The 20th century has witnessed two great world wars and the Middle-East Wars almost similar to the world wars, as well. In the Twentieth Century we have also witnessed ever increasing international conflicts, in the form of conventional or cold war caused by colonial politics or superiority complex. Another subject which troubles us is the exploitation of the natural and human resources of countries between 20th and 120th meridians by the countries of the first 20 meridians. This bitter truth ignored by science, art and religions, shows us that nations lying between 20th and 120th meridians and their populations have suffered from the effects of hidden or open warfare.

In the tense situation of the world, we must benefit from uniting and peace-making power of science, arts and sports, more than ever. But first of all, opinion-makers, politicians and scientists must believe in peace and act accordingly in establishing worldwide peace.

Seventy-six years ago, through his famous dictum “Peace at Home Peace in the World,” Atatürk clearly expressed the importance and indispensibility of the concept of peace in developing global interaction at all levels, economic and social cooperation among nations.

The harmony and balance supposed to be found within every single cell of the human body should also exist within the structure of every single organ as well as among all the organs constituting the whole system; otherwise the body is not healthy. The same harmony and balance should also be established among social groups within a society in order to have and maintain a healthy and strong social structure.

All the intellectuals are to cooperate with one another in case of a conflict or disharmony in any country, region or continent or in the world because they are unquestionably responsible from the peace, harmony and balance and the healthy existence of humanity upon the world. We should seriously reconsider to name those as intellectuals who do not heartily perceive peace as a prerequisite as oxygen and

water for the survival of humanity whether they are from scientific, academic, artistic, political, administrative or military fields.

Mustafa Kemal Atatürk is an admirable leader and intellectual who devoted his life of 57 years to provide peace at home, peace in the region and peace in the world.

Under the light of this principle, I hope that ICANAS 38 will provide valuable contribution to the world peace and science for the realization of fruitful cooperation among civilizations. I greet all participants respectfully. “Peace at Home Peace in the world.”

Prof. Dr. Sadık TURAL
President ICANAS-38

“МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ” ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА

Земля, находящаяся на грани войны и мира, грозит очутиться в положении, когда ее ресурсы будут бездумно исчерпаны, а грядущим поколениям не будет привито чувство ответственности и осознание своего долга перед предками. В связи с этим, мир, в масштабах личности, общины и общества, пронизан чувством тревоги и глубокого эгоизма. Между тем, как говорил 72 года тому назад создатель Турецкой Республики Ататюрк: *«Если где-нибудь в мире существует проблема, мы не должны говорить: «Что нам до этого?!» Если возникла проблема, мы должны проявить такое участие, словно бы она случилась с нами. Независимо от того, насколько далеко от нас проблема, мы не должны отходить от этого принципа. Именно такой способ мышления спасет людей, нации и государства от эгоизма».* Этой фразой Ататюрк подчеркнул необходимость продолжения сосуществования людей в атмосфере мира и благополучия и нашел ключ к решению многих проблем, переживаемых в эти дни человечеством.

XX век не был тем периодом, когда наука, религия и искусство принесли достаточно мира и спокойствия. В прошлом веке произошли две мировые войны, а к концу двадцатого столетия на Ближнем Востоке вспыхнули военные действия, почти напоминающие по своим масштабам мировую войну. В XX веке год за годом возрастало количество международных конфликтов в виде «холодных» и «горячих» войн, причиной появления которых были такие негативные явления как колониальный подход или комплекс превосходства какой-либо страны. Одной из причин, заставляющих нас задуматься над этой темой, является тот факт, что подземные и наземные богатства стран, расположенных между 20° - 120° градусами долготы, находятся в распоряжении государств, находящихся до 20° градуса долготы. Эта горькая истина, которая умалчивается наукой, искусством и религией, и привела к тому, что народы, живущие на территории 100°- градусной долготы, испытывают на себе все горести явных и скрытых конфликтов, до сих пор продолжающихся в этом регионе.

Оказавшись лицом к лицу с этой напряжённой ситуацией в мире, мы как никогда нуждаемся в смягчающей, сближающей и миротворческой силе науки, искусства и спорта. Но для этого сами идеологи, крупные политические деятели и учёные должны проникнуться идеей мира и проводить миролюбивую политику...

Создатель Турецкой Республики Ататюрк своим глубоким высказыванием: *«Мир в стране - мир во всем мире»* ровно 76 лет назад показал, что культурные взаимоотношения, экономическое и социальное сотрудничество между странами могут осуществляться только в мирной среде. Следуя этому принципу, с надеждой на возможность многостороннего сотрудничества между цивилизациями, мы желаем Конгрессу ICANAS-38 внести свой вклад в развитие науки и установление мира на земле и приветствуем всех участников Конгресса девизом *«Мир в стране - мир во всем мире».*

Проф.Др. Садык ТУРАЛ
Президент ICANAS - 38

38. ICANAS KAPANIŞ KONUŞMASI

Sayın Bakanım,

Değerli Bilginler, Değerli Konuklar,

Sizlerle birlikte kapanış konuşmalarına ulaşmanın gurur ve heyecanını paylaşıyoruz. 18 panelde 100'den fazla kişi söz aldı. Sunulan bu bildirilerin 160'a yakını 2 veya daha çok kişi tarafından hazırlanmıştı. 62 ülkeden 2000'e yakın kişi salonlarımızda yer alarak bilimlik düşüncelerle ilgilileri zenginleştirici katkılarda bulundular.

38. ICANAS, dünyanın büyük lideri Mustafa Kemal ATATÜRK'ün "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" vecizesini ufuk cümle olarak benimsemişti. Barışı ve doğru bilgiyi esas alan insanların sunumlarını dinlemek, bizleri mutlu ettiği gibi barışın sembolü, bağımsızlığın önderi Yüce Atatürk'ün ruhunu da şad ettiğini düşünüyoruz.

Konuk Şeref Defterine yazılan notları okumalısınız. Yabancı konuklarımızın bu toplantıya ait başarıyı alkışlamalarını, milletimizin hanesine yazılmış sayıyoruz.

Dört kongredir ICANAS'ın Genel Sekreteri olan, şu anda en yaşlı ICANAS'çı olarak tanınan György HAZAI Hoca az önce söz aldı. Yalnızca Macar Türkoloji'sinin değil, Dünya Türkoloji'sinin de, Altayistiğin de, ICANAS'ın da en kıdemlisi HAZAI Hoca'yı alkışlamanızı istirham ediyorum.

Niçin alkışlattığımı şimdi söyleyeyim:

1- HAZAI Hoca 38. ICANAS'ın Türkiye'de yapılması için benim resmî başvurumun işleme koyulmasını sağlamış, diğer başvurulara rağmen Türkiye'nin seçilmesine büyük katkılarda bulunmuştu.

2- Prof. Dr. György HAZAI bir Türkolog ve Türkiye dostudur.

3- 'Uluslararası Şarkiyatçılar Birliği' Genel Sekreteri olan HAZAI Hoca, dün yapılan seçimde Union Genel Sekreterliğinden ayrılıp, Union'un Başkanlığına seçildi. Onun Başkanlık görevini, yeni unvanını alkışladınız.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKİ, International Orientalist Union'un Başkanı idi. Kendilerini ilk gördüğüm günden beri sanki 1000 yıldır tanıdığımı düşündüğüm TAKASAKİ Hoca, kendi isteğiyle 'International Orientalist Union'un Başkanlığından çekildi. Problem çözme başarısıyla tanınan Mr. RYBAKOV'un teklifi üzerine, Mr. TAKASAKİ Onursal Başkanımız olarak kaldılar.

Bu arada az önce Prof. Dr. György HAZAI'nin de konuşmasında bildirdiği üzere 134 yıldır ilk defa bir Türk, 'Union' Yönetimine üye oldu; bana verilen bu unvanı Yüksek Kurum'a ve milletime verilmiş sayıyorum.

Yarısına kadar su dolu bir bardağa bakıp, 'su yok' diyen, kusur arayan kötümserleri, kıskançlık nöbeti geçiren birkaç katılımcıyı bir kenara bırakır isek, aileleri ile birlikte 2200 insana hizmet vermiş olmaktan bahtiyarız.

İnternet sayfamızdan kongreye ilişkin bilgileri lütfen izleyiniz. icanas38.org.tr yazmanız yeterlidir. Birlikte yaptıklarımızı da, basındaki yankılarını da göreceksiniz.

Bu vesile ile açıklayalım ki, Union tarafından 39. ICANAS Kongresi'nin Hollanda, Ürdün, Kazakistan, Moğolistan ve Çin ülkelerinden birinde yapılması da karara bağlandı.

Hollanda'da yapılması konusu, Moskova'da bir bakıma karara bağlanmış ise de, anılan devletin tutumu bütünüyle netleşmiş değil.

Uluslararası Danışma Kurulu'nu, Prof. TAKASAKI'nin şahsında saygıyla selamladığımı bir kez daha ifade edeyim.

Ulusal Düzenleme Kurulu da olumlu katkılarda bulundu; Ana Konu Sorumluları ise, kongrenin bilimlik düzenini üstlendiler. Onlara teşekkür ettiğimi biliyorlar.

Bu arada kongrenin bütün sıkıntılarını üstlenen Yürütme Kurulu'nun bütün üyelerine ve Atatürk Yüksek Kurumunun çalışanlarına Zeki DİLEK'in şahsında saygı, sevgi ve şükranlarımı sunuyorum.

ICANAS 38'in haberlerinin, ülkemizde ve dışarıda yayılmasını sağlayan Anadolu Ajansı başta olmak üzere ajanslarımızın, gazetelerimizin, Yerel ve Ulusal radyo ve televizyon kuruluşlarımızın yayınları için şükranlarımı ifade ediyorum.

Kardeş Kuruluşlarımızdan TİKA'ya ve Başkanına, TRT'ye ve Genel Müdürü'ne, Gazi Üniversitesi Rektörü'ne, TOBB Üniversitesi Rektörü'ne, Vehbi Koç Vakfı Başkanlığı'na, Beypazarı Belediye Başkanı ile Keçiören Belediye Başkanı'na, Millî Piyango İdaresi Genel Müdürü'ne, Ankara Sanayi Odası Başkanı'na, Eti Holding Genel Müdürü'ne dostlukları ve destekleri için teşekkürler ederim.

Kültür ve Turizm Bakanımız ilk akşam, Başbakanımız ikinci akşam, Meclis Başkanımız üçüncü akşam yemek verdiler, kendilerine şükranlarımızı arz ediyoruz.

Kendi vatandaşları ile Ulusal Düzenleme Kurulu Üyelerine, Çin, Japonya, Ukrayna, Kazakistan, Moğolistan ve Kuzey Kıbrıs Büyükelçilerine Cuma akşamı verdiği yemeklerle, dostlukların pekişmesini sağladıkları için, teşekkürlerimi sunuyorum.

12 Yıldız, 12 Burç saydığımız büyüklerimize verdiğimiz ONURLUKLAR bundan sonraki ICANAS ev sahipleri için bir gelenek oluştursun beklentisindeyiz.

Az sonra Sayın TAKASAKI'ye, Sayın HAZAI'ye ve Sayın RYBAKOV'a birer anılık sunacağız; bu anılık vermenin de geleneğe dönüşmesini dileriz.

Değerli Konuklar,

59. Hükümet adına eş güdümden sorumlu Devlet Bakanı iken, 60. Hükümet'te ise, İçişleri Bakanı olan Sosyolog Sayın Prof. Dr. Beşir ATALAY'a hiçbir desteği esirgemediği için şahsım ve Ulusal Düzenleme Kurulu adına teşekkürler ederim.

Yoğun programına rağmen açılışa katılıp bir konuşma yapan Başbakanımız Sayın Recep Tayyip ERDOĞAN'a, Atatürk Yüksek Kurumu, şahsım ve 38. ICANAS Yürütme Kurulu olarak, saygı ve şükranlarımızı ifade ediyoruz.

İyi niyetli değerli araştırmacılar; yüreğimizi ve çalışma gücümüzü önünüze koyduk; kervan yürüdü, engelleri aştı, menziline ulaştı.

Böyle güzel toplantılarda buluşmak dileği ve ümidiyle, hepinizi tekrar saygılarla, sevgilerle selamlıyorum.

Prof. Dr. Sadık TURAL
38. ICANAS Başkanı

CLOSING REMARKS ICANAS 38

Dear Mr. Minister,
Distinguished Scholars, Honorable Guests,

I am proud to deliver the closing remarks at the end of the congress, ICANAS 38. More than 100 panelists made presentations at 18 panels. 160 papers jointly presented by academicians. 2000 people from 62 countries made significant contributions to the different disciplines of social sciences and humanities.

The motto of ICANAS 38 is the famous dictum: “Peace at home, peace in the world” by Mustafa Kemal ATATÜRK, the great leader of the world. So, we believe that the spirit of Atatürk, the symbol of peace and the leader of independence, has been satisfied as we do when the distinguished scholars and researchers, who are heartily for peace and truth, presented their papers.

You have to read what our guests have written to our memorandum. We gladly accept their applauses and praises for success of the congress on behalf of our nation.

Gyorgy HAZAI, who has been the Secretary General of ICANAS for the last four congress organizations, made his speech a few minutes ago. I kindly ask you to applaud Prof. Dr. HAZAI who is the senior member of ICANAS as well as being the most distinguished expert of Hungarian Turkology, World Turkology and Altaistic Language.

There are several reasons why I ask you to applaud him:

1. Prof. Dr. HAZAI highly supported me when I officially applied to take ICANAS 38 organization to Türkiye and he greatly contributed to the acceptance of our proposal for ICANAS 38 despite other candidates.

2. Prof. Dr. Gyorgy HAZAI is a Turkologist and he is a sincere friend of Türkiye.

3. Yesterday Prof. Dr. HAZAI quitted his post as the Secretary General of “International Orientalist Union” and he has been elected to be the President of the Union. You have applauded him for his new post.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKI was the President of “International Orientalist Union”. I have always had a feeling since the day I met him first as if I have known him for 1000 years.

Prof. Dr. TAKASAKI has resigned from his post as the President of “International Orientalist Union” and he has been the honorary President of the Union upon Mr. Rybakov’s appropriate proposal.

As Prof. Dr. Gyorgy HAZAI has also pointed out in his speech, it is also notable here that a Turkish scholar has been a member of the Union Executive Committee for the first time in its 134 years old history; I accept this honor on behalf of my institution and my nation.

We are proud to have served 2200 people –including the members of the families of some scholars here- and we prefer to ignore a few envious and pessimistic people who refuse to see the positive aspects of the organization in a craze of jealousy.

Please visit our web page, icanas38.org.tr, to learn more about the congress and the organization. You will find there all the details about the congress as well as its reflections on written and visual media.

I would also like to state here that the Union has decided to organize ICANAS 39 in one of following countries: Netherlands, Jordan, Kazakhstan, Mongolia or China. Although it had almost already been determined to hold ICANAS 39 in Netherlands during ICANAS 37 in Moscow, the attitude of the mentioned country has not been

very clear, yet.

It is my pleasure to greet the members of the International Advisory Board in the personality of Prof. TAKASAKI.

Our National Organization Committee also significantly contributed to the organization of the Congress; the Chairs of the main topics carried out the responsibility of the scientific order of the Congress. They know that I am grateful to them.

I would also like to express my gratitude and respect to every member of the National Executive Committee and the officials of Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History, who have shouldered all the troubles of the Congress organization, in the personality of Zeki DILEK.

Additionally, I would like to acknowledge the efforts the Turkish national press, including the members of Anadolu Ajansı, of national newspapers, of local and national radio and TV channels, for their contributions to publicize and broadcast the news of ICANAS 38. I would also like to extend my gratitude to TİKA and its President, to TRT and its General Manager, to the Rector of Gazi University, to the Rector of TOBB University, to Vehbi Koç Foundation, to the Mayors of Beypazarı and Kecioren, to the General Manager of Turkish National Lottery, to the President of Ankara Chamber of Industry and to the General Manager of Eti Holding for their friendly support.

Our guests were offered dinners by our Minister of Culture and Tourism the very first night, by our Prime Minister on the second night, and by the Speaker of the Grand National Assembly of Turkey on the third night; we are deeply grateful to them.

Our special thanks go to the Embassies of China, Japan, Ukraine, Kazakhstan, Mongolia and North Cyprus for treating the members of our National Organization Committee along with their own native scholars and researchers attending to the Congress during dinner parties on Friday night, which was a significant opportunity to make the relations and friendship between our countries stronger.

We presented plates to the 12 stars of Turkish Science and Art whose names and work are acknowledged internationally. We hope that this attitude of honoring the elders will turn into a tradition for the future hosts of ICANAS.

We are going to present plates to Prof. TAKASAKI, Prof. HAZAI and Prof. RYBAKOV, as well. We expect it to be transformed into a tradition, too, in the upcoming congresses.

Dear Guests,

I also wish to express my personal gratitude along with the indebtedness of the National Organization Committee to the Minister of Internal Affairs of the 60th government, Prof. Dr. Beşir Atalay, who is a sociologist, for his immense help during his post as the Minister of State and our coordinator on behalf of the 59th Government.

I would like to express my respect and gratitude personally to Recep Tayyip ERDOĞAN, our Prime Minister, who made a speech during our opening ceremony despite his heavy program, on behalf of the National Executive Committee and Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History.

Dear Scholars and Researchers; we have brought our heart and physical power together to organize the Congress; we have overcome the difficulties and reached our destination.

I greet you all with my deepest affection in the hope of meeting again in such pleasant organizations.

Prof. Dr. Sadık TURAL
President ICANAS-38

CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE KADIN GIYİM KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

AĞAÇ, Saliha
ÇİVİTÇİ, Şule
BOĞDAY SAYĞILI, Başak
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Giyim insanın var oluşuyla, öncelikle doğa koşullarından korunmak amacıyla ortaya çıkmış bir olgudur. Geçmişini incelediğimizde giyim; toplumların yaşam biçimlerinin, kültürlerinin, toplumsal etik değerlerin etkisiyle biçim değişiklikleri göstererek bugüne kadar ulaşmıştır. Bu çeşitlilikler, toplumun kültürel değişimi, sosyo-ekonomik yapısı, siyasi ve politik değişimler, toplumsal olaylar, teknolojiye gelişmeler ve bunun gibi nedenlerle oluşmuştur.

Türk giyim kültürü ile ilgili kaynaklar tarandığında, Türk Folklorik giysileri hakkında pek çok kaynağa ulaşılmasına rağmen; Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu güne kadın giyimindeki değişimi ve bu değişimi etkileyen nedenleri ele alan kaynağa rastlanamamıştır. Belirtilen durum, araştırma konusunun belirlenmesinde etken olmuştur.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu güne kadar kadın giyim kültüründeki değişimleri kronolojik sıra ile inceleyerek belirlemektir. Araştırmada tarihi yöntem kullanılmıştır. Cumhuriyetten günümüze kadar geçen zaman 10 yıllık periyotlara bölünerek analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir. Araştırma verilerini toplamak için, yazılı kaynaklar, eski tarihli gazeteler, dergiler vb. taranmıştır. 10 yıllık periyotlar dikkate alınarak, belirtilen dönemde baskın olan kadın giysi stil özellikleri ortaya konulmuştur. Bu periyotlarda kadın giysi stillerindeki değişim, giyildiği dönemlerdeki sosyal, kültürel ve politik olaylarla ilişkilendirilerek tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giyim-kuşam kültürü, sosyolojik olay, giyim tarihi, moda.

ABSTRACT

An Investigation on the Subject of Changing Women Clothing Culture from Establishing the Republic to Nowadays

Clothing is a phenomenon that is appearing to be protected natural negatory factors for human subsistence ages. When we analyse antecedents, clothing live up to nowadays by modifying its style under the effect of lifestyle, culturs and ethical valuation of community. These assortment have been formed due to cultural, politic, socio-economic alterations of the community and technologic developments.

When we scan the literatures about Turkish clothing culture, we can't reach any literature about alteration the women clothing from establishing the republic to nowadays and effecting factors to the alteration. Therefore, this condition has been effective on determining the investication subject.

The aim of this investigation is to determine women clothing culture alterations from establishing the republic to nowadays by analysing them in chronologic order. Documentary crosshatching method has been used for this investigation. Duration from establishing the republic to nowadays has been divided into 10 years periods, then analysed and evaluated. Written documentary, old newspapers, magazines and journals have been looked over in order to collect investigation datas. Prominent women clothing style features have been put forwarded for every 10 years period. The alterations of women clothing styles have been discussed by overarching with social, cultural and politic events in its wearing periods.

Key Words: Wearing culture, sociologic event, clothing history, fashion.

1. Giriş

Bir kültür ürünü olarak “giyim” insanların yaşam biçimi hakkında bilgi verebilecek en önemli göstergelerden biridir. Giyinmek, kendini göstermek ve hoşla gitmek anlayışı insanların her zaman ilgisini çekmiştir.

Giyim tarihi gözden geçirildiğinde modanın yayılma hızının, içinde yaşanan dönemin sosyal, ekonomik, kültürel, teknolojik vb. gelişmeleriyle doğru orantılı olduğu görülmektedir. Giyim tarihi dönemlere ayrılarak incelendiğinde ise; her dönemde farklı gelişmelerin, farklı olayların, farklı düşünce ve kişilerin modayı derinden etkilediği tespit edilmiştir.

Toplumun iç dinamiklerinde oluşan en küçük bir değişiklik, giyimi doğrudan etkilemiştir. Giyimi etkileyen en önemli değişikliklerden biri;

dünü benimsenmeyen ancak yarınki durumu için bugünkü durumundan her an vazgeçilebilecek bir kavram olan “Moda”dır. Moda, birdenbire yaygınlık kazanan, kısa ömürlü, hızlı ve aralıksız bir dizidir. Moda bir değişim ifadesi olmakla birlikte bir tekrardan ibarettir. Moda olmayanı yaratmak değildir. Zaman zaman geri dönüşleri yaşanan modada gelecek, geçmiş üzerine konumlandırılmıştır.

İnsanların bir arada yaşamaya başlamasıyla moda, toplumların gelenek ve göreneklerinden, sosyal olaylardan, savaşlardan, duygu ve düşünce akımlarından, çeşitli sanat ve spor faaliyetlerinden etkilenerek bugüne kadar gelmiştir. Modayı doğuran dinamik etken, insanın yeni biçimler ortaya koyma tutkusudur. Moda tarihinde belirli bir dönemin giyimi ile toplumsal iklim arasında da tam bir uyuma olduğu kuşku götürmez bir gerçektir (Vural ve Ağaç, 1994: 91).

Toplumsal gelişme ile paralel ilerleyen moda, Cumhuriyet’in ilan edildiği 1923 yılından itibaren yeni bir yapılanma sürecine girerek Türkiye’de büyük gelişmeler göstermiştir. Türkiye’nin politik, sosyal, kültürel yapı değişimi Türk kadınının sosyal konumunu da değiştirmiştir. Bu değişim, Türk kadını batılaşma sürecine sokmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra, Avrupa modasına uygun giysiler üretilmiş ve moda akımları izlenmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet’in ilanından sonra, özellikle Kıyafet İnkılabı’nın gerçekleştirildiği 1931-1940 yıllarından sonra oluşan değişimler, Türk modasının temel taşlarını oluşturmuştur.

Bu çalışmada, Cumhuriyet’in ilanı ile siyasal ve sosyal özgürlüğünü arttıran Türk kadınının bu günkü giyim kuşam estetiğine nasıl ulaşabildiğinin anlaşılması bakımından politik, sosyal ve kültürel olayların Türk kadın giyimine etkisi tarihsel bir araştırma ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

2. Yöntem

Geçmiş zaman içinde meydana gelmiş olay ve olguların araştırılmasında ya da bir problemin geçmişle olan ilişkisi yönünden incelenmesinde kullanılan yöntem “tarihi yöntem” olarak adlandırılmaktadır (Kaptan;1998). Araştırmanın amaçlarına ulaşması bakımından tarihi yöntem, araştırma yöntemi olarak seçilmiştir. Araştırma verilerini toplamak için, yazılı kaynaklar, eski tarihli gazeteler, eski tarihli dergiler, ansiklopediler, tarih ve giyim tarihi kitapları taranmıştır. Türk kadın giyiminin Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren gerçekleşen sosyal, kültürel ve politik olaylarla ilişkisi 10 yıllık periyotlara bölünerek analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir.

3. Araştırma Bulguları

Bu bölümde 10 yıllık periyotlarla, dönemde olan sosyal, kültürel ve politik olaylar ile Türk kadın giyiminin özelliklerini en fazla yansıtan unsurlar verilmeye çalışılmıştır. Bu periyotlarda, kadın giysi stillerindeki değişim, giyildiği dönemlerdeki sosyal, kültürel ve politik olaylarla ilişkilendirilerek tartışılmaya çalışılmıştır.

3.1. 1923-1930 Yılları Arası

I. Dünya Savaşı'ndaki yenilginin ardından başlayan Kurtuluş Savaşı, kadınların gerçek yaşamlarında, hukuki statülerini zorlamalarına olanak veren değişikliklere yol açmıştır (Altındal, 1995). Çok sayıda kadın, cepheye giden erkeklerin yerine, işçi ve memur olarak çalışma hayatına girmiştir. Kadınlar yine ilk kez bu dönemde kitlesel biçimde siyasal olaylara katılmış, hatta kürsüden halka seslenmişlerdir (İnan, 1982).

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle ülkede rejim değişikliği ile birlikte her alanda pek çok değişiklik meydana gelmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, yeni kurumsal ve yasal düzenlemeler yapılmıştır (Su ve Mumcu, 1991).

1923 yılında toplanan İzmir İktisat Kongresi; sanayici, tüccar, çiftçi ve işçi kesimlerinin kendine özgü sorun ve isteklerini belirlemek ve bu kesimlerin siyasi kadro ile bütünleşmesini sağlamak, yabancı sermayenin alacağı biçimi açıklamak amacını taşımıştır. Bu kongre, Türk ekonomisinde önemli gelişmelere neden olmuştur (Doğanay, 1955).

3 Mart 1924 yılında Hilafet kaldırılmasıyla laikliğe doğru gidiş hızlanmıştır

Tevhidi Tedrisat Kanunu ile Medreseler kapatılmış ve eğitimde değişiklikler meydana gelmiştir. (Cumhuriyet Ansiklopedisi,1972).

1 Kasım 1928'de Latin Alfabesi resmî yazı olarak kabul edilmiş, geniş bir okuma-yazma seferberliği başlatılmıştır. Dünya güzellik yarışmalarına katılmak batı dünyasıyla bütünleşmenin parçası sayılmıştır. 1929 Dünya güzellik yarışmasında Feriha Tevfik birinci, Semine Hanım ise ikinci seçilmiştir.

Türk kadınının çağdaş düzeye erişebilmesinde üç reformun çok önemli payı olmuştur. Bunlar, 1924 yılında eğitimi birleştiren Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1926 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu, 1934'te Türk Kadınına siyasal hakların verilmesini sağlayan kanundur (Koçak, 1990)

Cumhuriyet'in kurulduğu tarihlerde, Anadolu insanı çok değişik kıyafetleri bir arada kullanmaktaydı. Yeni bir topluma uygun ve medeni bir kıyafetin ne olacağı, Atatürk tarafından milli heyecan ve gerçekçi değerlendirmeler sonucu ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Atatürk 25 Aralık 1925'te çıkan bir kanun ile, kıyafet inkılabını gerçekleştirmiş; peçe, çarşaf, kalpak ve fes giyilmesini yasaklayarak, batılı ülkelerin giyim biçimini benimsetmiştir. Cumhuriyetin kurulduğu günden bu güne kadar Türk kadın giyiminde de Dünya modası'na uygun bir çizgide gelişim olmuştur. 1924'te kadınlar tarafından geometrik desenli, geometrik kesimli elbiseler giyilmiştir (**Şekil 1**). 1924'te kısa japone kollar, bluzan korsajlar ve boyunları saran rengârenk, dizi-dizi inci boncuklar, kocaman kloş şapkalar moda olmuştur. Etek boyları ve saçlar da kısaltılmıştır. Jarse kumaş kullanılmıştır. Kadın modasında erkeksi şıklık ile hızlı giyinme devri başlamıştır. Avrupa'da kocaman kloş şapkalar moda olmuş ve bu moda Türk kadını



Şekil 1.

tarafından da çabucak benimsenmiştir. Cumhuriyet öncesi peçenin altında kalan yüzler açığa çıkmıştır.

1930'lara doğru giyimde yeniden sadeleşme görülmüştür. Bunun sebebi de tüm dünyayı saran ekonomik bunalımdır. Etekler genellikle uzamış

ve bel yine doğal yerini almıştır.

1920-30'lu yıllarda kahverengi, gri ve değişik renkli ayakkabılar giyilmeye başlanmıştır. Ayakkabılar süet ve deri ya da iki renkli olmuştur. Gece ayakkabıları brokar ya da saten elbise ile uyumlu olarak yapılmıştır (Kadın Ansiklopedisi, 1961).

3. 2. 1931-1940 Yılları Arası

5 Aralık 1934'te alınan bir kararla kadınlara TBMM seçimlerinde seçme-seçilme hakkı tanınmıştır. Bu karar, kadını yasalar önünde kısıtlı tutan geleneksel anlayışın ortadan kalması anlamına gelmiştir. 1937 yılında T.B.M.M.'de 18 kadın Milletvekili bulunmuştur. Bu rakam o zaman ki tüm milletvekillerinin % 4-5'ini oluşturmuştur (Ereş, 2006).

Bu dönemde ilk kadın muhtar, ilk kadın mühendis, Atatürk'ün manevi kızı ilk kadın pilot olarak iş ve toplum hayatında yerini almıştır. Bu ilklerin Dünya tarafından duyulması da Türkiye'ye karşı olumlu yönde tepkilerin oluşmasına neden olmuş ve bu ilkler basında sık sık yer almıştır.

Magazin basınıyla giyim modası yurt çapına yayılmıştır. Türkiye'de magazin basını Şehbal ile başlamıştır. Şehbal, Yedigün ve daha sonra Hayat dergisi yayınlanmaya başlamıştır (Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi, 1992).

Kadınlar 1925'te tanıştıkları balolarla daha yakından ilgilenmişlerdir. Balolar için özel kıyafetler diktirip, özel dans dersleri almışlardır. Bu nedenle, Türk kadınları modayı daha yakından takip etmeye başlamışlardır.

Batı dünyası ise; 1929'dan itibaren ekonomik depresyona girmiştir. Ekonomideki bu düşüş önce tarımsal ürünlerde başlamıştır. 1930'lu yıllar Batı Dünyası için acı, umutsuzluk ifade etmiştir. Bu durum, dünyayı hızla kitlesel işsizliğe, ekmek kuyruklarına, faşizmin artmasına ve II. Dünya savaşına doğru götürmüştür (Lewis, 1988).

1930'larda ekonomik kriz nedeniyle eskinin şaşalı günleri kalmamıştır. Ancak bu krize rağmen bir takım moda önderleri yine taklit edilmiş, dergilerde boy boy resimleri basılmıştır. Gündüz giymek için siyah, kol kapakları ve yakaları beyaz elbiseler çok tutulmuştur. Elbiselerin üstüne partiler için şifon atkılar hazırlanmış, bu kıyafetlere kürk kenarlı kepler ve dirseğe kadar uzun jarse eldivenler takılmıştır.

Tasarımcılar, fiyatları düşürerek satış yapmak ve daha büyük kitlelere ulaşmak için, hazır giyim üreterek ekonomik duruma uyum sağlamışlardır. Pratik elbiseler, kullanışlı ve yıkanılabilir kumaşlardan seçilmeye çalışıl-

mıştır. Bunun yanı sıra tasarımcılar dayanıklı olması istendiği yeni keşfedilen yapay kumaşlarda kullanmışlardır. Daha sonra da buruşmaz kumaş üretilmiştir.

Bu dönemde kadınlar kısa olan eteklerini bant ve kürk geçirerek uzatmışlar ve günün modasına uymuşlardır. Yaka ve kollarda da aynı işlem yapılmıştır. Kollar omuzdan dirseğe kadar düz, kol ağzına dirseklerden bileklere kadar genişleyerek devam etmiştir. 30'ların kadını ayrıca yeni bir şekle girmiştir. Önceden yok olan göğüsler tekrar gelmiştir. Beller tekrar olması gereken yere gelmiş ve omuzlar yavaş yavaş genişlemeye başlamıştır. 1932 döneminde sırtı açık modeller gündeme gelmiştir.

Bu dönemin sonunda II. Dünya savaşı nedeni ile askeri renklere yönelme olmuştur. Koyu-açık lacivertler, deniz ve hava mavisi ve haki renkleri tercih edilmiştir.

30'lu yılların başında artık bacaklar değil, sırt belirginleşmeye başlamıştır (Bolero modası). Gündelik elbiselerin bile sırtı yırtmaçlı ve etekler



Şekil 2

kalçaları iyice saran modellerde hazırlandığı görülmüştür (**Şekil 2**).

3.3. 1941-1950 Yılları Arası

1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı ülkemizin ekonomisini de etkilemiştir. Bu savaş yıllarının giysilerinde pratik, rahat tarzlar yer almaya başlamıştır. Çünkü, kadınlar o sırada fabrikalarda ve tarlada çalışmışlardır. Savaş tam olarak bir kıtlığa neden olmuş ve zaruri malzemeler vesikaya bağlanmıştır. Bundan dolayı da konfeksiyon sektöründe kumaşın kesiminden, stiline kadar her şey etkilenmiştir. Öyle ki kadın elbiseleri vücuda sıkı oturup, boyları da hemen diz kapağının altına inmiştir. Sivillerin giyimlerinde, ordu üniformasından etkilenilmiştir: Vatkalı omuzlar, apolet ceket ve çevresinde takviyeler ilave edilerek yapılan giysiler, neşeli bir hava oluşturmaktan öte, modanın bireysel havasına sadelik getirmiştir. Ayrıca çift cepli ceketler ve bol duble paçalı pantolonlar giyilmeye başlanmıştır. Savaşın ekonomi üzerindeki etkileri yüzünden fazla para harcanmadan gösterişsiz giysiler yapma yoluna gidilmiştir (**Şekil 3**). Gereksiz süsleyici malzemelerden vazgeçilmiştir.

II. Dünya Savaşından sonra giyside, bütün toplumsal sınıf farkları ortadan kalkmıştır. Moda böylece özgürlük kazanmıştır.

Savaş moda için 1950’li yıllarda geniş çapta başarılı bir üretim yapabilen istikrarlı bir hazır giyim endüstrisinin gelişmesini zorlayan bir ortam oluşturmuştur.

Modanın savaş ile yan yana yürümesiyle, askeri üniforma rengine uyum sağlayan manto, etek, bluz, elbise gibi giysilerden sonra şapka, ayakkabı, eldiven, çorap hatta mendil gibi küçük aksesuarlar da savaştan etkilenmiştir.

1945’lerden sonra ekonomik sistemin liberalleşmeye başlamasıyla kadınlar kitle iletişim araçları-radyo sinema, gazete ve dergiler ile gösterişçi tüketime doğru yönlendirilmişlerdir (Karadülger, 1994).

II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa’da kadınlar Paris’ten ortaya çıkan “New Look” akımından etkilenmişlerdir. Bu akımda uzayan etekler, kadın güzelliğini ortaya çıkaran göğüs dekolteleleri, modanın kadınsı çizgilere bürünmesini sağlamıştır (Vural ve Ağaç, 1994: 94). II. Dünya Savaşı’nın bitimiyle Türk kadın giyimi de Avrupa’daki moda akımından etkilenerek yeniden eski süslemelere dönüş yapmıştır. Etek ve bluzlar gözde giysiler olmuştur. Eteklerde bol pililer, fırfırlar kullanılmıştır. Tüm üst giysilerde japone kollar kullanılmıştır. Bolerolar kullanılmıştır (Öndoğan, 1993).



Şekil 3

3. 4. 1951-1960 Yılları Arası

Bu yıllar Türkiye için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemin başında çok partili hayata geçiş denemeleri tekrar gündeme gelmiş ve demokrat parti ile bu süreç başlamıştır. İlk yıllarda DP'nin uyguladığı politika Türk kadınına da etkilemiştir. Bu yıllarda pek çok yabancı derginin Türk basınında yerini alması, Türk kadınının zevkini ve bakış açısını değiştirmesinde; dünya kadınları gibi çağdaş ve yenilikçi giyinip, hareket etmesinde etkili olmuştur. Yine aynı yıllarda Kadın Dünyası, Hayat Mecmuası, Hayat Sinema Yıllığı, Hafta sonu gibi dergilerde Türk kadınına modayı yakından takip edebilme imkanı verilmiştir. (Hayat Mecmuası, 1956- 60 ve Kadın Dünyası, 1958).

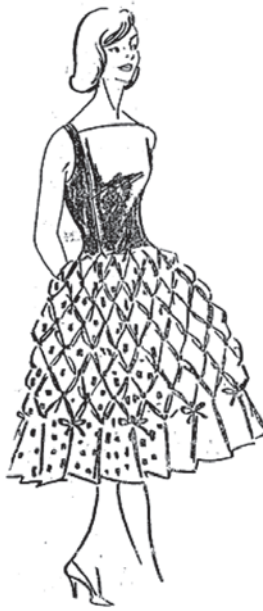
DP dönemi çağdaş ve yenilikçi sinyaller vermesine rağmen uygulamada getirdiği bazı aksaklıklar, özellikle dindar kesime verdiği tavizler nedeniyle, dönem Türk kadını için gerektiği kadar çağdaş geçmemiştir. 1958'li yıllarda ortaya çıkan ve kaynağını tenis kıyafetlerinden alan mini etek modası tüm dünyada bir fırtına gibi eserken Türk kadınının buna adapte olması biraz zaman almıştır. Aynı durum pantolonlar için de yaşanmıştır.

Savaşın bitiminden kısa bir süre sonrayı içeren 1950-60 yılları Türkiye için, kendini toparlamaya çalıştığı dönem olmuştur.

1958 yılında kadın pantolonlarının paçaları daralmış, bu dar paçalara yırtmaçlar bile yapılmıştır. Erkek ve kadın ayakkabılarının burunları çok sivri kullanılmıştır. Kadın ayakkabıları sivri burnu ve ince çelik topuklarıyla son derece zarif; ancak aynı ölçüde de kullanışsız olmasına rağmen tercih edilmiştir.

Bu dönemde orta yaştaki kadınlar Chanel tayyörleri kullanmışlardır. Gerek renk, gerek dokunuş özelliği olan “Chanel kumaşları” modelleriyle uyum sağlamıştır. Bu tayyörlerin içine yakası fular biçiminde bağlanan, kol manşetleri şık kol düğmeleri ile süslü ipek bluzlar giyilmiştir. Tayyörde ayrıca yaka, kol, ceket kenarlarında bulunan harçlarla, cep ve düğmelerde dikkati çekmiştir (Komşuoğlu ve diğerleri, 1986).

1950’li yılların sonu ve 60’lı yılların başında hafta sonu tatilleri ile, çeşitli eğlenceler modayı derinden etkileyip yeni bir giyim üslubunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hafta sonu tatilleri ile birlikte bikini gündeme gelmeye başlamıştır (Aktaş,1996).



Şekil 4

1950’li yıllarda genç kuşağın kısmen refah içinde yaşaması giyim endüstrisine harcayabilecek paraya sahip olmalarına olanak sağlamıştır. Bu yıllarda Rock’n Roll müziği Amerikalı gençlere ilham vermiştir. Bu akım “The Beatles” grubu tarafından dünya beğenisine kazandırılmıştır. Genç kızlar; kloş etek, eteklerin altına jüpon, dar süveterler, beyaz, kısa soket çoraplar ve düz bale ayakkabılar giymişlerdir (**Şekil 4**) (Öndoğan, 1993).

3. 5. 1961-1970 Yılları Arası

1960’da askeri bir darbe ile hükümet düşürülmüştür. 1961 Anayasası hazırlanmıştır. Bu anayasası Türkiye’nin gelişmesine ciddi katkılar getirmiştir. 1961’de yürürlüğe konan Anayasa ile demokratik ve liberal rejime uygun düşen özgürlükler ve haklar sağlamıştır.

60’lı yıllarda politika giyime yeni bir tarz getirmiştir. Devrimci kesim, yarı-safari giyimi kendileriyle bütünleştirmişlerdir. Safari giyimlerle bütünleşen parkalar ve postallar resmiyet dışı bir askeri giyim alışkanlığı yaratmıştır.

Bu yıllarda gençler, yüksek öğretimi siyasal gündemde ön plana çıkaran 1968 öğrenci eylemleri ile üniversitede reform ve demokratikleşme istemişlerdir. Gençler, kıyafetleriyle toplumdan farklı olduklarını anlatmaya çalışmışlardır. Batı’da çıkan hippy, Skin-head veya punk gibi akımlar ideolojisini önce kıyafetleriyle teşhir etmeye çalışmışlardır (Lokmanoğlu, 1994).

1963 yılının aralık ayında yoğunluk kazanan Kıbrıs olayı, Türkiye’nin dış ülkelerle olan ilişkisini gözler önüne sermiştir (Gönlübol, 1966).

Sosyal, toplumsal organizasyonda Türkiye büyüyen kentleri ve sanayi ile giderek çağdaş ve daha karmaşık bir yapı olmuştur (Türkiye Ansiklopedisi, 1971).

1968’de uzaya gitme çalışmaları yapılmıştır. Temmuz 1969’daki Apollo 11 uçuşu ile de ilk insan Ay’a ayak basmıştır.

1960’ların giysileri sert ve geometrik olarak ifade edilebilecek yeni bir eğilim getirmiştir (**Şekil 5**). Bunun nedeni ülkenin içinde bulunduğu politik ve ekonomik bunalımdır. Vücut çok çıplak ve açık biçimde olabildiğince erotik olarak belli edilmektedir. Etekler basenlere kadar çıkmış. İç giyim bu yeni havaya uyarlanmıştır. Uzun iç çamaşırlar kısalarak, basen hizasındaki kısa etekler ile giyilebilmek için külot haline gelmiştir (Vural ve Ağaç, 1994).

Kadınların giydikleri etekler genişlemiş, kloş etekler, pilili veya pilise etekler alt kısımları godeli verev etekler kullanılmıştır. Gezmek için verevden yapılmış ve eteklerde ağır ipek veya yün kreplerden suni kumaşlardan kullanılmıştır. Yüksek devrik yakalı süveter biçiminde, yalancı döpiyes şeklinde, genellikle pilili modeller sade, zarif, bedene fazla oturmayan rahat kıyafetler günlük olarak kullanılmıştır.

Türkiye'deki giyim alışkanlıkları Almanya göçünden sonra farklılık göstermiştir. Almanya da yaşayanlar Avrupalılar gibi değişik giyinmişlerdir. Farklı bir kültür ve değer içinde yaşamalarının da bu değişiklikte önemli bir payı olmuştur. Bu dönemde gecekondulaşma kadın giyimine yenilikler getirmiştir. Bu yeniliklerden en çok bilineni etek altına giyilen erkek pijaması pantolonudur (Komşuoğlu ve diğerleri, 1986)

3. 6. 1971-1980 Yılları Arası

1970'lere gelindiğinde ekonominin dış kaynaklara gereksinimi artmıştır. Tüm 1960'lar boyunca artan dış ticaret açıkları, 1970'lere gelindiğinde önemli bir sorun durumuna gelmiştir. Bu nedenle unisex modası, 1970 yıllarının ortalarına kadar devam etmiştir. Bu dönemde unisex giyimini abartarak rasgele renkli ve zevksiz bir görüntü veren renkli bir akım da doğmuştur. Bu giyim tarzına "GLAM ROCK" adı verilmiş ve bir çok rock grubu tarafından da benimsenmiştir. Bunlar genellikle uygun olmayan renklerden yapılmış parlak giysileri giyip, oldukça ağır bir makyaj yapmış ve apartman topuk denilen ayakkabılar giymişlerdir.



Şekil 5

Bu dönemde yaşanan Dünya petrol krizi, 12 Mart Muhtırası, Kıbrıs Harekati gibi olaylar ülke ekonomisinin zor duruma düşmesine neden olmuştur.

1976 yılında İngiltere’de Punk ayakkabısı gelişmiş ve zamanla bu yeni gelişimin bir diğer uzantısı doğmuştur. Özellikle Punk Rock grupları tarafından bu yeni akım benimsenerek çok kısa zamanda bütün dünyadaki gençlere bu akımı kabul ettirmişlerdir. Genellikle unisex görünümündeki bu yeni giyim biçimi, üzerinde başkaldırıyı yansıtan sloganların yazılı olduğu t-shirt ve deri ceketlerle ve bilhassa eskitilmiş, yıpratılmış ve yırtık pantolonlarla karakterize edilmiştir. Türk kadın giyiminde punk modasının yansıması erkeksi giysiler olarak kabul görmüştür (**Şekil 6**). 16-18 yaşları arasındaki gençler arasında bu tarz yaygın bir biçimde giymeye başlanmıştır. Bu moda Türkiye’deki gençler tarafından da kabul görmüş, yönetime tepki olarak yorumlanmıştır (İşbilen, 1995).



Şekil 6

3. 7. 1981-1990 Yılları Arası

1980'deki askeri darbe ile demokrasi bir kez daha kesintiye uğramış ve AT tarafından insan hakları ihlalleri eleştirilmiştir.

1980 yılı, petrolün sebep olduğu ekonomik bunalımların yılı olmuştur. Bu nedenle petrol renkleri çok kullanılmıştır. Bu dönemde modacılar 1960'lardan esinlenmişlerdir. Dar beden, ince bel bol etek, şort ve bermudalar ve drapeli mayolar kullanılmıştır. Lambada eteklerin çıkışı da bu dönemde olmuştur (**Şekil 7**). İnce ve kalın çizgileri olan geometrik desenlerden ve boyuna ince çizgilerden oluşan kumaşlar ilgi çekmiştir. Gündüz giysilerinde ekoseli kumaşlar tercih edilmiştir. Ayrıca kadife, jarse kumaşlar moda olmuştur. Giysilerde simli pırlıl pırlıl kumaşlar parlak taşlar kullanılmıştır.

Deri, kadın ve erkek giyiminde daha çok önem kazanmıştır. Kış sezonunda kadın silueti "Y" harfi görüntüsüne girmiştir. Omuzların daha belirgin olması için, vücuda oturan yırtmaçlı dar etekler kullanılmıştır. Yaşanan ekonomik krizlerden dolayı kumaşların fazla tüketilmediği modeller tercih edilmiştir.

Uzun kollu bluzların kolları oldukça bol ve her an iş yapmaya hazır gibi



Şekil 7

görünen manşetlerle toplanmıştır. Yakaların bazılarında üstten aplike ve biyeler kullanılarak süslenmiştir. Kupların arasında gizli cepler kullanılmıştır (İşbilen, 1995).

Emprime ve terikoton kumaşlardan yapılmış diz boyu elbiseler kullanılmıştır (Dölen, 1992). Elbiselerin yakaları yuvarlak olmakla beraber erkek yakalı olanları da kullanılmıştır. Elbiselerin yakaları pervazlarla çevrilmiştir. Elbiselerin bazılarında sırt düğmesi kullanılmıştır.

Gece kıyafeti olarak siyah şifon, saten ve krepler kullanılmıştır. Şifon kumaşlar ceket ve bluzların omuzlarında ve kollarında kullanılmıştır. Ayrıca şifonlar fırır yapmak amacıyla da kullanılmıştır (Batur, 1987).

3. 8. 1990-2000 Yılları Arası

Bu dönemde ülkede enflasyon çok yükselmiş ve ülkede ekonomik kriz yaşanmıştır (Kılınçbay, 1993). Bu durum Türk kadın giyimini de etkilemiştir. Bedene oturan dar giysiler ve dar etekler kullanılmıştır (**Şekil 8**).

13 Haziran 1993'te Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı olan Prof. Dr. Tansu ÇİLLER Cumhuriyet'in 50'nci hükümetini kurmuştur. Böylece 5 Aralık 1934'te seçme-seçilme hakkına sahip olan kadınlar, bu zamana kadar demokraside ne kadar ilerlemiş olduklarını göstermişlerdir. Tansu Çiller'in tayyörleri o döneme damgasını vurmuştur (Altındal, 1995).

Türkiye bu dönemde en önemli iletişim araçlarından olan internet ve cep telefonuyla tanışmıştır.

Türkiye'de ilk moda fuarı olan, İstanbul Moda Fuarı açılmıştır. Dünya Hazır Giyim Kongresi, İstanbul'da yapılmıştır. Gümrük birliğine girilmiştir. Bu gelişmeler Türk Hazır Giyim Sektörü'nün yurt içinde de yurt dışın-da da gelişmesini sağlamıştır.

Türkiye yıllardır katıldığı ama hep başarısız olduğu, Eurovision Şarkı Yarışmasında 1997 yılında üçüncü olmuştur. Yarışmada 3. olan etnik grubunun solisti Şebnem Paker'in giymiş olduğu elbise ve kullanmış olduğu metal kemer bir moda haline dönüşmüştür.

ABD ile Irak arasında ikinci körfez krizinin başlaması ve TSK'nın teröristlere karşı büyük bir operasyon başlatmasıyla, insanlar savaşın kapıda olduğu düşüncesiyle savaşa uygun daha rahat kıyafetler tercih etmişlerdir. Örneğin bu dönemde etekten çok pantolon tercih edilmiştir. Bir kısmı bacağı iyice saran sigara paçaların yanında, paçaya doğru genişleyen, denizci modelli pantolonlar da giyilmiştir (İşbilen, 1995). Kapri pantolonlar da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Saten, jarse, likra gibi yumuşak ve vücuda saran

kumaşlardan hazırlanan bileğe kadar uzun elbiseler de çok kullanılmıştır. Gri ve bej renk en çok tercih edilen renkler olmuştur. Düz ayakkabıların yanı sıra, yine topuklu botlar, uzun çizmeler, bilekten bantlı zarif ayakkabılar kullanılmıştır.

Bu dönemde pop müziğinin yaygınlaşmasıyla pop kıyafetlerde gündeme gelmiştir. Pop kıyafetler oldukça basit t-şort ve kot pantolonlardan oluşmuştur. Bu dönemde deri montlar; aynı zamanda şifonlar, danteller ve emprimelerde kullanılmıştır. Afrika desenleri ve Çin'in işlemeli parlak kumaşları da kullanılmaya başlanmıştır.

2000'li yıllara yaklaşıldığında milenyum tartışmaları ortaya çıkmıştır. Milenyuma yaklaşmasıyla giysiler parlaklaşmış, kesin hatlı uzay giysilerine benzeyen giysiler moda olmuştur. Bağcıklı ayakkabılar kullanılmıştır.

3. 9. 2001 ve Sonrası

1990 yıllarındaki ekonomik sıkıntılar nedeniyle minimalist olan Türk kadın giyimi 2000'li yıllarda yerini gösterişe bırakmıştır. Bu yıllarda hemen hemen her şeyin üstünde taş, pul yada metal zimba görülmüştür. Gömleklerin, montların, pantolonların ve eteklerin üzerinde milenyuma özgü metal aksesuarlar kullanılmıştır. Özellikle metal ince ya da kalın kemerler tercih edilmiştir.



Şekil 8

Gömlüklerdeki geometrik ve çizgili desenler kullanılmıştır. En gözde giyim parçası olan elbiseler ise ince topuklu ve sivri burunlu çizmelerle tamamlanmıştır (**Şekil 9**). Bu dönemde oldukça fazla alternatif olduğundan herkes kendi modasını yaratma özgürlüğüne sahip olmuştur (http://www.iskenderiye.com/saglik/saglik_hastalik_bilgi.asp?sirano=120080).

Ayrıca bu dönemde Afganistan ve Irak Savaşlarından dolayı Dünya kadın giyiminde olduğu gibi Türk kadın giyiminde de askeri temalar kullanılmıştır.

Grafik stil, canlı renkler, büyük ve optik motifler, spor logoları ön planda kullanılmıştır. Kıyafetlerin iç astarları canlı renk tonları ile hareketlendirilmiştir. 60'lı yılların İngiliz etkisi biraz daha ön planda kullanılmıştır.



Şekil 9

Bu dönemde etnik stil dünya modasında oldukça büyük bir etki bırakmıştır. En çok altın sim, doğal ve otantik işlemler kullanılmıştır. Kış sezonlarına kadife kumaşlar tercih edilmiştir (<http://www.kolej.org/dergi/sayi74/moda.shtml>).

Bu dönemde küresel ısınma; kadın giyimini de etkilemiştir. Kışları çok kalın olmayan, hafif giysiler tercih edilmiştir. Yaz ayları ise kadınların kıyafetleri daha açık modeller, serin tutucu ve teri emen kumaşlardan üretilmiştir.

4. Sonuç

Cumhuriyetten günümüze yaşanan sosyal, kültürel ve politik olaylar toplumsal hayatın her bölümünde etken olduğu gibi Türk kadın giyimini de derinden etkilemiştir. Cumhuriyet'in kurulduğu dönemde kıyafet inkılâbı ile kökten değişim yaşayan Türk kadın giyimi, kadınlara verilen haklar ve toplumdaki batılılaşma çalışmaları ile kuruluş yıllarında pek çok değişikliğe uğramıştır. İlk dönemlerde sadece belirli bir sınıf tarafından izlenen moda, yapılan inkılaplar sonucunda bütün kitleler üzerinde etkisini göstermiştir.

Türk kadın giyiminin değişmesinde, tüm Dünya'da olduğu gibi savaşların büyük etkisi olmuştur. Savaşların beraberinde getirdiği ekonomik problemler, insanlarda gelişen çeşitli kavramlar yeni giyim tarzlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca savaş sonrası ortaya atılan kadın erkek eşitliği kavramının gelişmesiyle ve erkek nüfusundaki azalma nedeniyle, kadınlar sosyal hayatta eskisinden daha fazla yer almaya başlamış, bu durumda kadınların giysi tercihlerini etkilemiştir.

Cumhuriyet'ten bu güne kadar Türk kadın giyimini, ekonomi başta olmak üzere, siyasi değişiklikler, savaşlar, uzayla ilgili her olay, sinema, tiyatro, müzik, sanatçılar, gazeteler, dergiler, televizyon vb. faktörler etkilemiştir. Bu faktörler, Türk kadın giyiminin dünya modasını yakalamasına neden olmuştur. Son yıllarda internet ve cep telefonu gibi iletişim araçlarının kullanılmasıyla da Dünya modası yakından takip edilmektedir.

1970'lerin sonunda gerçekleşen hazır giyimdeki ilk ihracat ülkemizdeki tüm hazır giyim firmalarını bu yönde çalışmalara sevk etmiş ve güçlü bir hazır giyim sektörünün oluşmasına neden olmuştur. 1990'larda Türkiye'de ilk moda fuarı olan, İstanbul Moda Fuarının düzenlenmesi, Dünya Hazır Giyim Kongresinin İstanbul'da yapılması ve Gümrük Birliğine girilmesi sektörün dışa açılma çalışmalarını hızlandırmıştır. Türk hazır giyim sektörünün ihracat yapabilmesi için Dünya modasını takip etmesi, Türk kadın giyimini etkileyen en önemli unsur olmuştur.

Günümüzde ise; hızla gelişen ve değişen koşullar içerisinde kadınlar iş hayatında aktif olarak rol almaktadırlar. Bunun için artık kadınlar iş hayatında, günlük yaşantısında, sokakta, alışveriş yaparken, kısaca her yerde kullanabileceği fonksiyonel, kendine yakışan, rahat giyimleri tercih etmektedirler. Değişen tüketici ihtiyaç ve beklentilerine cevap verebilmek için çok çeşitli alternatiflerle karşımıza çıkan giyim modasında ise artık kesin kurallar ve tabular ortadan kalkmıştır. Artık giyim modası tüm kit-

lelere hitap eden farklı tarzlarla çağımızın hareketliliğini ve sınırsızlığını yansıtmaktadır. Türk kadını da bireysel tercihlerine ve konumlarına göre bu çeşitlilikten seçimini yaparak giyinmektedir.

KAYNAKÇA

- “Cumhuriyet Ansiklopedisi” (1972), Cilt 11, Arkın Kitapevi, İstanbul.
- “Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi”, (1992), Cilt 1-2-3-4-5, İletişim Yayınları.
- “Kadın Ansiklopedisi”, (1961) Cilt 1-20, Bir Yayın Evi, İstanbul.
- “Türkiye Ansiklopedisi”, (1971), Tipo Ofset Matbaası, İstanbul.
-
- AKTAŞ, Nejla; (1996) “Mayonun Tarihçesi, Konfeksiyon İşletmesinde Mayo İmalatı”, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi)
- ALBAYRAK, Erol; (2002), Ankara Kolejliler, Sayı:74, <http://www.kolej.org/dergi/sayi74/moda.shtml>
- ALTINDAL, Aytun; (1995) “Türkiye’de Kadın”
- BATUR, Enis; (1987), “Gelenek ve Gelecek Arasında Moda”, Gergedan Yayınları, Yeryüzü Kültür Dergisi, Sayı:92, İstanbul.
- DOĞANAY, Hayati; (1955) “Türkiye Ekonomik Coğrafyası” İstanbul.
- DÖLEN, Emre; (1992), “Tekstil Tarihi”, MÜTEF Yayınları, İstanbul.
- EREŞ, Figen; (2006), “Türkiye’de Kadının Statüsü ve Yansımaları” G.Ü.E.S.E.F. Dergisi, Sayı:19, s:40-52, Ankara.
- GÖNLÜBOL, Mehmet; (1966), “Olaylarla Türk Dış Politikası”, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul.
- Hayat Mecmuası, “1956- 60 ve Kadın Dünyası”, İstanbul, 1958.
- İNAN, Afet; (1982) “Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri” Atatürk Kitapları Dizisi 3, İstanbul.
- İŞBİLEN, Ayşe; (1995) “20. yüzyıl süresince kadın giysi kalıplarının uğradığı form değişikliği ve nedenleri üzerine bir araştırma”, Gazi Üniversitesi, (Yayınlanmamış YÜKSEK Lisans Tezi), Ankara.
- KARADÜLGER, Kamuran, (1994), “Tarihsel Perspektifi İçinde Tasarımın İşlevi ve Kendini Geliştirme Sorunu” Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi.
- KILINÇBAY, Ahmet; (1993), Değişen Dünyada Türkiye Ekonomisi, Cem Yayınları, İstanbul.
- KOÇAK, Gülayşe; (1990), Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu; Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- KOMŞUOĞLU, Ş. A. İmer, M. Seçkinöz, S. Alparslan, S. Elike; (1986),

“Moda Resmi ve Tarihi”, T.T.K. Basımevi, Ankara,.

LEWIS, Bernard; (1988), “Modern Türkiye’nin Doğuşu”, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

LOKMANOĞLU, Perihan; (1994), “Hazırgiyim ve Konfeksiyon Makineleri” Ankara, G.Ü.M.E.F. Yayınları.

ÖNDOĞAN, Ziyet, (1993), “1940’tan 1960’a Kadar Moda”, Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, 5.

SU, K. Müllerrem, Prof.Dr. A. MUMCU;(1991) “TC. İnkilap Tarihi ve Atatürkçülük”, M.E. B. Basım Evi, İstanbul.

Vural, T., ve S. Ağaç (1994), “XIX. Yüzyıldan Günümüze Giyim Modası”, Tekstil & Teknik, 10(109), 90-94.

“2001 Modası...” http://www.iskenderiye.com/saglik/saglik_hastalik_bilgi.asp?sirano=120080.

YÖRÜKLERDE TAŞIMADA KULLANILAN DOKUMALAR

AKAN, Meral
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Yörük kelimesi kaynaklara göre; konar-göçer olup, “daima çadırda oturan ve geçimini bilhassa küçükbaş hayvanlardan sağlayan kimsedir” şeklinde tanımlanmaktadır.

Günümüzde Mut, Silifke, Anamur yöresinde dağlık bölgelerdeki halkın büyük bir bölümü konar-göçer halde yaşamaktadır. Yöre halkı çeşitli oymak isimleri ile birbirinden ayrılmakta ve yerleşik hayata geçen oymaklar ise bu isimler altında köyler oluşturmaktadır.

Aynı bölgede yaşayan farklı boylara ait Türkmen grupları aynı yaşam tarzını sürdürmekle birlikte günlük hayatta aynı araç, gereç ve eşyalardan yararlanmaktadırlar. Bu eşyalar daima hareket hâlinde olan yörüklerin taşınmasına uygun özellikte eşyalardır.

Bu araştırma bugün yörük kültürünün yaşatılmaya devam ettiği Mut ilçesi ve çevresindeki köylerde, taşıma amacıyla ihtiyaç duyularak üretilen ve kullanılan dokuma eşyaların tespitini ve bazı özelliklerini ortaya koymak amacı ile tasarlanmıştır. Tespit edilen heybe, çuval, torba, kolan gibi dokumalar incelenmiş, hammadde, teknik, motif, kullanım özellikleri gibi nitelikleri üzerinde durularak bazı tespitler yapılmıştır. Araştırma sonuçları bu dokumaların geleceğe aktarılması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yörük, dokuma sanatı, heybe, çuval, kolan.

ABSTRACT

Textiles Used in Transportation by Nomads

According to the sources, the word “yörük” or nomad defines “a person who leads a stay-and-move life, always lives in a tent and makes his living particularly from sheep and goats”.

Today, a big part of the local people of mountainous areas around Mut, Silifke and Anamur leads a nomadic life. Local people are distinguished

from each other by various tribal names. Tribes starting to lead a settled life form villages under their tribal names.

The different Turcoman groups living in the same district lead the same style of life and make use of the same equipments and goods in daily life. These goods can be moved easily, so they are proper for nomads who lead a stay-and-move life.

The purpose of this study is to locate textile goods used and produced to meet the need of transportation, and to determine some properties of these goods in Mut district and surrounding villages where nomadic culture is still alive. Findings such as carpetbags, sacks, pouches and girths are examined and characteristics of their raw material, technique, motif and properties of use are determined. The results of the study are important to convey these textiles to the future.

Key Words: Juruk, art of weaving, saddle bag, sack, stout band.

1. Giriş

Dokuma sanatı insanların iklim ve diğer çeşitli etkenlerden doğan temel ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan ve zaman içerisinde geliştirilerek devam eden bir sanat koludur. Anadolu halkının zengin bir sanat anlayışına sahip olduğu dikkate alınırca bu kültüre dokuma sanatının sağladığı katkıların büyük olduğu düşünülmektedir.

Anadolu’da yaşayan çeşitli etnik grupların, konar-göçer halkın yaşamını ve kültürünü yansıtan dokuma sanatı, bu geleneksel yaşamın uzantıları olarak zamanımıza ulaşmıştır.

Yörük kelimesi kaynaklara göre; “konar-göçer olup, daima çadırda oturan ve geçimini bilhassa küçükbaş hayvanlardan sağlayan kimsedir” (Dulkadir, 1997; 12) şeklinde tanımlanmaktadır.

Bilindiği gibi Anadolu’nun güney ve batı bölgelerinde “yörük” adıyla bilinen ve yaşamını yer değiştirerek ve sürekli yürüyerek sürdüren insan toplulukları bulunmaktadır.

Yörük deyiminin etnik bir anlamı ve özelliği yoktur. Yörük kelimesi ne bir ırkı ne de bir topluluğu ifade eder. Bu halk bazen kendi oymak adlarıyla, bazen kendi köylerinin isimleri ile anılırlar. Bu ifadelerden anlaşıldığına göre göçmek fiili doğal, coğrafi, iktisadi şartların zorlaması ile mecburi bir yer değiştirme değil, bir yaşayış şeklidir. Bu bir dünya görüşü ve gelenek ifadesidir.

Genel olarak ‐yörük‐ denilen bu topluluklar, göçerken evlerini oluşturan eşyayı deve, at, eşek gibi binek hayvanları ile taşımaktadırlar (**Fot. 1**). Bu eşyanın kolay taşınır olması gerektiğinden dolayı dokumaları tercih etmişlerdir. Dokumalar taşımada, örtmede, saklamada ve sarmada kullanılmıştır (Atlıhan, 1999: 35).

Yörükler mevsimlerin öngördüğü şekilde yılın belli bölümlerini belli yerlerde geçirecek şekilde yürümekte, yürürken yaşama dair tüm geçiş süreçlerini bu ortamda yaşamakta ve konakladıkları yerlerde de belli sürelerde kalmaktadırlar (**Fot. 2**). Kaldıkları yerlerde çadır kurarak yaşamlarını bu çadır hayatına göre düzenlemektedirler. Yer değiştirmeden kaynaklanan eşya taşıma olgusu ve günler süren yolculuklar, yörükleri kolay taşınabilen eşyalar üretmeye ve kullanmaya yönlendirmiştir. Ayrıca bu üretim faaliyeti başlıca geçim kaynakları olan hayvancılıktan elde edilen hammaddeyi kullanmayı gerektirmektedir. Yörükler bakımını üstlendiği ve etinden, sütünden, derisinden yararlandığı hayvanlarının yünlerini, yaşamlarında çeşitli ihtiyaçlarını karşılayacak fonksiyonellikteki eşyaları üretmek için kullanmaktadır. Bu nedenlerle ve az yer kaplayan, fonksiyonel ve hafif eşyalar üretilmesinden dolayı dokumacılık sanatı, yaşadıkları evlerini sürekli bir yerden bir yere taşıyan bu topluluklarda, konar-göçer hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Yörük yaşam şartlarında insanlara bir çatı görevi gören de, ana amacı göç olan hayatı sürdürmek için taşıma işini üstlenen de, çadırların içinin donatarak, kapı görevi gören ve mutfak ve günlük kullanım eşyalarının büyük bir bölümü de dokumalardan oluşmaktadır. Böyle bir yaşam tarzında taşıma işini büyük bir ustalıklı başaran yörükler tüm aşamalarda dokumalardan yararlanmaktadırlar. Tahıl, giysi, göç çuvalı belirli özellikleri ile birbirinden ayrılmakta, heybe ve torbalar da farklı amaçlara hizmet etmektedirler.

Gezer (2004), Aydın ili Bozdoğan ilçesine bağlı Olukbaşı, Kızılca ve Dutağaç köylerinde keçi kılından çadırda kullanılmak üzere çul ve sitil dokumaların yanında çul, heybe, torba, kolan dokumaların da üretildiğini bildirmektedir. Ayrıca hayvanları tumar etmek için gebre, develerin ayağa kalkmasını önlemek için de paça yapıldığını da ifade etmektedir.

Sıralanan bu sebeplerle üretilen bu dokumalar aynı zamanda estetik açıdan değer taşımaktadır. Yörükler dokumalarına, geçtikleri bölgelerde gördükleri çeşitliliği ve renkliliği yansıtmaktadır. Böylece hem fonksiyonel, hem de sanat değeri taşıyan ürünler ortaya çıkmaktadır.

Belli bir coğrafya üzerinde insanlar yanında hayvan sayısı da zamanla artmış, sabit tabiat kaynağı yanında değişen sosyal yapı da yarı yerleşik yaşantıyı geliştirmiş, böylece konar- göçer hayat, yavaş yavaş tarıma da yönelmiş ardından da köleşme meydana gelmiştir (Anonim, 1985: 2).

20. yüzyılda bu şekilde hayvancılık yapmanın, yörük yaşantı biçimini devam ettirmenin mümkün olamayacağı anlaşılmıştır. Çoğu bölgelerde yörükler göçerliliği bıraktıklarına göre bu amaca hizmet eden dokuma türlerinin özellikle çul ve çuvalların fonksiyonları kaybolmuş ve saklanıp, korunmaları zorunlu hale gelmiştir (Ersu, 1976: 126; Eren, 1976: 27).

Bu nedenle maddi kültürün bir parçası olan bu ürünlerin kullanılan hammadde, araç, gereç, yayılma alanları, dokuma teknikleri, kullanılan renk ve motifler gibi açılardan incelenmesi gerekmektedir.

Bu araştırma bugün yörük yaşam biçiminin az da olsa devam ettiği Mersin ili Mut ilçesi yaylalarında dokunan ve kullanılan heybe, çuval, torba, kolan gibi dokumaların bazı özelliklerini ortaya koymak amacı ile tasarlanmıştır.

Düz dokuma tekniklerinden kilim, cicim ve zili teknikleri ile üretilen bu dokumaların, kullanılan renk, motif kompozisyonu gibi özelliklerinin yanında hammadde, teknik ve en ve boy ölçüleri gibi teknolojik özellikleri de incelenmiştir. Belgelenen bu ürünler ışığında Türk kültürüne katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Araştırma kapsamına alınan dokumaların genel özellikleri incelenecek olursa halı kadar nem ve toz tutmayan, daha az malzemedan üretilen düz dokuma yaygıların geçmişten bu yana göçebe yörüklerin çadırlarının içini koruyan ve süsleyen pratik bir ihtiyaç malzemesi olduğu gerçektir (Acar, 1975: 39).

Hammaddesi lif olan el sanatları grubunda “kilim ve benzeri yaygılar dokuma sınıfı”nda çuval, heybe, çanta dokumalar yer almaktadır (Arılı, 1983: 40).

Çul: Halk arasında cicim, zili teknikleri ile dokunan ve çeşitli amaçlara hizmet eden dokumalara “çul” denilmektedir. Yörüklerde çul olarak ifade edilen bu dokumaların yörük yaşam biçiminin getirdiği konar-göçerlikte çok elverişli taşıma fonksiyonu bulunması nedeni ile tercih edilmesi doğaldır (Kayıpmez vd., 1993: 36).

Çadır içindeki çuvalların hemen yanında yörüklerin yatağı ve yorganından oluşan “yığıntı” veya “yük” yer alır. “Yük çulu” bu çuvalların ve

yükün üzerine örtülerek altlarındaki eşyaları çeşitli etkilerden korur. Göç sırasında bütün eşyalar develere yüklenmektedir. Burada da çul, yükün üzerine örtülür. Bunu dışında yörüklerin uyurken çula sarındıklarına da rastlanmıştır (Ersu, 1976: 126).

Yörüklerde çul iki ayrı tür dokumanın adıdır. Bunlardan birincisi çadırı meydana getiren siyah, genellikle nakışsız dokumalardır. Çadır çulları çadırda kullanılış yerlerine göre “çadır”, “yan stil”, “ön stil” gibi isimler alırlar. Dokundukları tezgah da diğer çulların dokunduklarından ayrıdır. “Çullalık” veya “çulhuluk” olarak isimlendirilen dokumalar mutaf türünde tezgâhlarda dokunurlar. Diğer çul türü ise yörüklerce “ihram” veya “yük çulu” olarak isimlendirilir (Ersu, 1976: 126).

Çuval: Yün, pamuk, keten ipliğinden dokunmuş, geniş torbadır. Anadolu’da köylerde kilime benzer yünden dokunan çuvallar bulunmaktadır. Bir Anadolu dokuması olan yörük çuvalları aynı zamanda evin süsüdür (Önder, 1995: 56).

Yörükler yaşadıkları hayat nedeni ile eşyalarını ve yiyeceklerini yanlarında bulundurmak için çuvallar dokumaktadırlar. Bu çuvallar çadırın etrafına dizilir.

Çuvallar da düz dokuma tekniklerinden cicim, zili, sumak teknikleri ile dokunur. Kenarları indirip, kaldırmayı kolaylaştıracak şekilde kuşaklı olarak tasarlanmaktadır. Bu kuşakların hazırlanmasında kolon dokuma veya çarpana tekniklerinden yararlanılmaktadır.

Halk arasında çuval, “uşak” “dimi” gibi isimlerle anılır. İçlerine buğday, çavdar gibi tahıl türü bitkiler, un ve çeşitli günlük kullanım eşyalarının konulup taşınması veya saklanması için kullanılır. Yaptığı işe göre de “un çuvalı”, “yük çuvalı”, “asbab (elbise) çuvalı” gibi isimler alır. Çamaşır çuvalına genellikle “sırt çuvalı” denir (Deniz, 2000: 86).

Elbise çuvalları genellikle desenli olarak dokunur ve “ala çuval” olarak isimlendirilir. Çuvallar gerek malzeme, gerekse kullanıldıkları yere göre “ala çuval”, “kıl çuval”, “un çuvalı” olmak üzere üç grupta toplanabilir.

Ala Çuval: Nakışça zengin, çok renkli, giyecek eşyalarının saklandığı çuvallara denir. Giyecek ve bu türden eşyalar için yünden dokunmaktadır. Çadırların genellikle sağ köşesine konularak üzerleri açık bırakılır. Çadırı renklendiren en önemli parçalar bu çuvallardır. Çok zengin bir renk ve motif anlayışı bulunmaktadır. Yörüklerde genç kızların çeyizlerinin en önemli parçasını oluştururlar (Dulkadir, 1997: 82).

Kıl Çuval: Kıl çuvallar tahıl, yiyecek kapları gibi eşyaların taşınmasında ve depolanmasında kullanılır. Atkı ve çözgüleri kıldan oluşur, üzerinde süsleme bulundurmaz. Kıl çuvalların daha büyük tiplerine saman taşımada kullanılan “harrar” denilmektedir (Eren, 1976: 27; Dulkadir, 1997: 83).

Un Çuvalı: Un çuvallarının atkı ve çözgüleri yündür. İçine yiyecek maddesi konulan bu çuvallar taşıma hayvanlarına yüklenerek taşımada kullanılır. Sağlam ve gösterişli olmalarına özen gösterilir. Kendisine özgü bir süsleme anlayışı yoktur. Diğer çuvallarda yer alan kalıplaşmış motifler bulunmaz. Çoğunlukla basit ve küçük ebatlı motifler tercih edilir (Dulkadir, 1997: 83; Ersu, 1977: 214).

Heybe ve torba iki farklı ölçüde kirkitle dokumalardır. Fakat renk, desen, teknik, işlevsel özellikleri bakımından birbirlerine benzerler.

Torba: Düz dokuma teknikleri ile dokunmuş ve küçük boyutta tek parça halinde dokunmuş taşıma eşyasıdır. Ebatları 30-50x35-50 cm arasında değişir. Torba heybenin kullanıldığı yerlerde ama genellikle azık taşımak için ya da çadırın süslenmesinde kullanılır. Hayvanların saman ve yemleri de torbalar içerisine konularak taşınır, ancak saman torbası desensizdir. Torba sapından tutularak omuzda veya göğüs üzerine çapraz asılarak kullanılır. Torba sapları önem taşımaktadır. Torba sapları elde, birden fazla iplik grubu ile tek renk ya da birden fazla renk ve farklı teknikler ile örülür. Bu teknikler arasında çarpana tekniği ya da topak örüm tekniği sayılabilir. Çadırdaki tuz torbası, kaşık torbası, iğlik (bir çeşit dikiş torbası) gibi amaçlarına göre değişik ölçülerde torbalar asılarak kullanılmaktadır. Bergama çevresinde ve Manisa Yuntdağ köylerinde sayıları yarım düzineyi bulan, her birinin duvarda çakılmış iki çivi arasında saplarından gerdirilerek asıldığı ve içlerine küçük boyutta eşyaların konulduğu torbalara rastlanmıştır (Atlıhan, 1999: 37).

Ev süslemesinde oda içerisinde “sergen” denilen ahşap raflara mutfak eşyaları dizilerek, saçağa torbalar asıldığı ve bu torbaların yeni evlenenlerin çeyizi arasında mutlaka bulunması gerektiği tespit edilmiştir (Deniz, 2000: 86).

Heybe: Çift gözlü bir dokuma olup, genellikle kırsal bölgelerde, eşya taşıma amaçlı olarak kullanılmaktadır. Genellikle köylerde binek hayvanı üzerine atılarak veya omuzun iki yanından sarkıtılarak kullanılan iki gözlü torba olarak tanımlanmaktadır (Eliçin vd., 2000: 37).

Heybeler halkın en çok kullandığı dokumalardandır. İçerisinde yiyecek veya eşya taşınır ve binek hayvanları üzerine atılır (Deniz, 2000: 85).

İngilizce “saddel bag” olarak bilinen heybede iki adet torba bulunur. Bu iki torba birbirine dokuma parçası ile bağlanmıştır. Heybede bulunan torbalara “heybe gözü”, aradaki bağlantı kısmına da “heybe ağı” denir (Atlıhan, 1999: 37).

Heybenin arkası düz dokuma olup, ön tarafında çeşitli nakışlarla işlenmiş kısımlar bulunacağı gibi her iki tarafı düz dokuma olan türlerine de rastlanmaktadır (Eliçin vd., 2000: 37).

Heybeler kendi aralarında ekin ve omuz heybeleri ve azık torbaları olarak gruplanırlar. Ekin ve omuz heybeleri çift, azık torbaları tek gözlüdür (Gerçek, 1982: 40).

Bu örnekler dokundukları malzeme ve tekniklere göre değerli veya değersiz sayılır. Tarlaya götürülen veya çobanların binek hayvanları üzerine attıkları heybeler keçi kılı veya pamuktan dokunmaktadır. Genellikle “çubuk” denilen dar kuşaklarla süslenir veya hiç süsleme yapılmaz. İlikli kilim tekniği ile dokunanları, içine eşya konulacağı için dayanıksızdır. Daha çok zili tekniği ile dokunmaktadır (Deniz, 2000: 85).

Heybenin işlevi sadece içine eşya konulup, taşınan dokuma değildir. Heybe aynı zamanda para gibi bir ödeme aracıdır (Atlıhan, 1999: 38). Köylerde insanların birbirlerine borçlarını ödemek için kullandığı değiş-tokuş unsuru ya da düğünlerde hediyeleşme geleneğinde önemli bir eşya niteliği taşımaktadır (**Fot. 3**).

Kolan dokumalar: Dokumacılıkta çeşitli malzemeler ile oluşturulan tabletler yardımı ile dokunarak yüzeyler meydana getirilen dokuma türüdür. Tabletli kolan dokumacılığı eski bir el sanatıdır ve sadece tabletler tezgâhı oluşturur.

Kolan dokumalar hayvanlara yük bağlamada, çocuğu beşiğe veya sırta bağlamada, beşiği sırta almak için, sırtta taşınan dokuma eşyaların sap kısmında, çeşitli yük taşıma işlerinde kullanılmaktadır. Kullanım şekillerine göre çeşitlenmekte ve “bağcak”, “durmaş ipi” gibi isimler almaktadır (**Fot. 4**).

Bu dokuma, tabletler ile dokunabildiği gibi, saç örgüsü, üç ayaklı tezgâhlar ile birçok teknikte aynı amaca uygun olarak üretilmektedir. Kolan dokumaların hammaddesi genellikle yörüklerde çok miktarda elde edilen ve kullanım alanı bulan kıl lifleridir. Desenli dokunabildikleri gibi boyuna çizgili de dokunabilirler (**Fot. 5-6**).

2. Materyal ve Yöntem

Bu araştırma yerleşik hayata geçmiş olan yörüklerin yaşadığı Mersin ili Mut ilçesine bağlı Alaçam, Diştaş, Hacıahmetli, Çömelek ve Çukurbağ köylerinde, 2003 yılının belirli dönemlerinde sürdürülmüştür. Araştırma sırasında çevredeki dağlık bölgelerde yaylaya çıkmış olan yörüklere rastlanmıştır (**Fot. 7**). Yörük çadır düzeni içerisinde gözlemler yapılarak kullanılan dokuma taşıma eşyası hakkında gerekli bilgiler alınmıştır.

Araştırmanın materyalini bu köylerden tespit edilen 10 adet heybe, 6 adet torba, 21 adet çeşitli amaçlarla kullanılan çuval oluşturmaktadır. **Çizelge 1**'de araştırmada incelenen örnekler elde edildikleri köyler ile birlikte sunulmaktadır.

Çizelge 1: Araştırma materyalini oluşturan örnekler

ÖRNEKLER	Heybe	Torba		Çuval		TOPLAM
		Bakliyat torbası	Pekmez torbası	Kıl çuval	Ala çuval	
KÖYLER						
ALAÇAM	4	-	-	3	2	9
DİŞTAŞ	1	-	-	3	3	7
HACIAHMETLİ	1	2	-	1	3	7
ÇÖMELEK	2	3	1	2	3	11
ÇUKURBAĞ	2	-	-	-	1	3
TOPLAM	10	5	1	9	12	37

Araştırma kapsamına alınan köylerin tespitinde, Mut ilçesi Halk Eğitim Müdürlüğü'nden, ilçe ve köylerdeki kılavuz kişilerden ve bu konu ile ilgili yapılmış olan çeşitli araştırmalardan yararlanılmıştır. Araştırmada bugüne kadar yapılmış halı ve kilim araştırmaları esas alınarak gözlem, mülakat ve belgelemeye dayalı bir yöntem sürdürülmüştür. İncelenen dokumaların özellikleri (Onuk, T., vd., 1998)'e göre hazırlanan gözlem formlarına kaydedilmiştir. Sözü edilen köylerde tespit edilen ürünler fotoğraflanarak, bu örneklerin hammadde, teknik, motif, kullanım özellikleri üzerinde ayrıntılı olarak incelemeler yapılmıştır. Dokumayı yapan ve bu eşyayı kullanan kişilerden sözlü görüşmeler yolu ile bilgiler alınmış ve kullanılan tezgâh ve araçlar konusunda gözleme dayalı olarak tespitler yapılmıştır. Ayrıca dokumayı yapanlara, araç ve gereçlerin kullanımına ilişkin uygulamalar yaptırılarak gözlenmiştir. Araştırmada liflerin iplik haline getirilme süreçlerine değinilmiş, dokumada kullanılan liflerin kırkımı, yıkanması,

eğrilmesi, bükülmesi ile ilgili olarak uygulamalar yaptırılarak bilgiler alınmıştır. Bitkisel boyaların elde edildiği atölyede boya bitkileri, mordanlar ve boyanmış iplik numuneleri incelenmiştir. Araştırma kapsamına alınan örneklerin en ve boylarına ilişkin ölçüler üzer değer üzerinden alınarak gözlem formlarına kaydedilmiş ve ortalamaları hesaplanmıştır. Çuval ve torba dokumalar için en ve boy olmak üzere iki, heybeler için ise en, göz boyları, heybe ağı olmak üzere üç farklı alandan ölçü alınmıştır. Dokumalarda görülen motiflere ilişkin bilgilerin elde edilmesinde dokumayı uygulayanlardan ve kaynak kişilerden yararlanılmıştır. Tespit edilen motiflerin bölgede kullanılan isimleri kaydedilmiş ve literatürdeki isimleri ile karşılaştırılmıştır. Dokumaları belirleyici nitelikteki desen gruplarının birbirleri ile ilişkileri incelenmiştir. Örneklerin detay fotoğrafları çekilerek incelemeler yapılmıştır.

3. Elde Edilen Bulgular

3.1 Kullanılan Tezgâhlar

Yapılan incelemede, dokumaların elde edildiği tezgahları dokuyucuların kendi imkanları ile oluşturdukları gözlenmiştir. Araştırma yapılan köylerde düz dokuma tekniklerinin dokunduğu tezgâh çeşidi olan “ıstar tezgâh” kullanılmaktadır. Bu tezgâh çok hızlı sökülüp, monte edilebildiği için yörük yaşama biçimi sürdüren topluluklarda ve günümüzde köylere yerleşmiş olan yörüklerde sıklıkla kullanılmaktadır (**Fot. 8**).

Ancak Hacıahmetli köyünde dokumanın yoğun olarak yapıldığı bir evde, metal sarma tezgâhın kullanıldığına da rastlanmıştır.

3.2 Diğer Araçlar

İnceleme yapılan köylerde Yörüklerde dokumacılığa ait alet, araç ve gerece rastlanmıştır. Bunlar;

Kıl Tarağı: Keçi kılını çepelinden temizlemeye yarayan basit bir alettir (Eröz,1991: 175). Bölgede yapılan incelemeye göre kılları taraktan geçirmek için bir ucuna yere dik olarak çakılmış metal çubukların bulunduğu tahta parçası kullanılmaktadır. Kıl tarağında tarama işlemi kullanıcının taramanın yapıldığı ucun karşısına ağırlık yerleştirilmesi ve iki eli ile tuttuğu kılları metal çubuklar arasına sağa ve sola hareket ettirmesi ile gerçekleşmektedir (**Fot. 9**).

Yay ve İlegat: Kırkılmış ve pisliklerinden temizlenmiş yünler liflerin ayrılması ve kelep yapılacak hale getirilmesi için kiriş ya da yay denilen araç ile işlem den geçirilir. Ağaçtan yapılmış yay ve bağırsaktan yapılmış

kiriş ile tutturularak bu aleti oluşturur. Bu ağaç çubuğa Hacıahmetli köyünde “çirpi” denilmektedir. Yayın yapımında bugünkü koşullarda bağır-sağın yerine kalın sicimin kullanıldığı, eskiden deriden yapıldığı söylenen ileğatin ise bugün ahşaptan yapıldığı gözlenmiştir (**Fot. 9**).

Kirmen ve İğ: Temizlenmiş, taraktan geçirilmiş yünler ağaçtan yapılan kirmen ile iplik haline getirilir. Aynı amaçla iğ de kullanılmaktadır. Kirmen ayakta iğ ise oturarak kullanılmaktadır. Araştırma yapılan bölgede yörük topluluklarında hareket halinde iken bile kullanılabilen kirmenin tercih edildiği saptanmıştır (**Fot. 9**).

Gülcan: Bir çeşit iplik sarma aletidir. Ağaçtan yapılmış bir kaide üzerine iplik çilesini yerleştirmeye ve sarmaya yarayan birbirine dik olarak pervane şeklinde tasarlanmış ağaç çerçevelerden oluşmaktadır. Bölgede yapılan incelemeye göre çıkırık ya da “kecefe” denildiği saptanmıştır. Bölgede seyrek olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır (**Fot. 9**).

Çıkırık: Bazı yörüklerde “çark” ta denilen bu alet ipleri eğirmek, bük-mek için kullanılmaktadır. Bölgede çıkırığa yerleşik hayata geçmiş yörük evlerinde ve dokuma atölyesinde rastlanmıştır. Aletin işlemlerini sağlayan ve “kolçak” denilen kol çevrilerek kullanılmaktadır (**Fot. 9**).

Kirkit: Dokuma esnasında atkı sıralarının sıkıştırılması için kullanılan bu alete yaygın olarak rastlanmıştır. Ayrıca bu bölgede bu araca “girit” denildiği saptanmıştır (**Fot. 9**).

3.3 Kullanılan İplikler

Bu dokumalarda çözgü, atkı ve desen ipliği olmak üzere üç ayrı iplik kullanılmaktadır. Çözgü ve atkı ipliklerinde ham madde olarak keçi kılından ve koyunyününden, desen ipliklerinde ise sadece koyunyününden elde edilen iplikler kullanılmaktadır. Dokumalarda kullanılan yün ve kıl lifleri bölgede yaşayan hayvanlardan elde edilmektedir. Bu bölgede dokuma faaliyetinin hayvancılığa dayalı olarak yapıldığı, buna bağlı olarak ise keçi kılının geniş kullanım alanı olduğu tespit edilmiştir. İkinci sırada ise koyunyünü yer almaktadır. İncelenen dokumaların kullanımındaki fonksiyonları yanında kullanılan lif cinsine göre de isimlendirilmesi (yün ala, kıl ala çuval gibi), dokumalarda kullanılan hammaddenin önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Araştırmada deve kılının kullanımına ait bir bulguya rastlanmamıştır. Liflerin kırkım aşamasından dokumaya hazır hale getirilinceye kadar geçirdiği işlemler kırkım, yıkama, tarama, yay ile atma, burma hazırlama (liflerin kirmende eğrilmeden önce düzenli gelmesini sağlamak için yapılan işlem), eğirme, koçlama (eğrilen ipliklerin

iki kat yapılmasına verilen isim), bükme işlemi olarak sıralanmaktadır (Fot. 10,11,12,13,14,15).

3.4 Kullanılan Boyalar

İnceleme yapılan bölgede bitkisel boyalı dokumaların eski örneklerle sınırlı olduğu, günümüzde bitkisel boya uygulamalarının çok nadir olarak devam ettiği saptanmıştır. Görüşme yapılan dokuyucular ipliklerini haftada bir kez köye gelen boyacılara boyattıklarını, bu işlem için ise kimyasal boyaları kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ancak kolay elde edilen boya bitkilerini kullanan dokuyucular da mevcuttur. Yöntem olarak geleneksel metodların takip edildiği bu iplik renklendirme işleminde genellikle cevizin kullanıldığı belirtilmiştir.

Ayrıca Hacıahmetli köyünde bir şahıs kendi girişimleri ile bir boyama atölyesi kurmuştur. Hacıahmetli köyü ve İÇEV vakfının ortak olarak açtıkları dokuma merkezinde boyadığı iplikleri bölgesini tanıtıcı faaliyetlerde kullanmaktadır. Bu boyama ve dokuma faaliyetleri bugün uluslar arası bir proje boyutunda sürdürülmektedir. Bu ortamda bu bölgede yetişen bazı bitkilere göre geliştirilmiş olan boya reçeteleri, farklı çeşit ve miktarda depolanmış boya bitkileri, mordanlar, boyanmış iplik çileleri bulunmaktadır (Fot.16,17).

3.5 Dokumaların Bazı Özellikleri

3.5.1 En ve Boy Uzunlukları

İncelenen örnekler çuval, heybe ve torba olarak sınıflandırılmış ve her grup kendi içerisinde değerlendirilmiştir. Çuvalların en ve boy ölçülerine ilişkin bilgiler **çizelge 2**'de, bu değerlere ilişkin tanımlayıcı istatistikler ise **çizelge 3**'te sunulmuştur.

Çizelge 2: Çuvalların en ve boy uzunlukları (cm)

No	En (cm)	Boy (cm)	No	En (cm)	Boy (cm)
1	28	94	12	70	127
2	50	95	13	70	133
3	50	98	14	70	134
4	63	106	15	71	137
5	64	112	16	71	138
6	66	118	17	73	138
7	66	120	18	76	143

8	66	123	19	90	149
9	66	123	20	94	154
10	68	124	21	116	155
11	68	126			

Çizelge 3: Çuvalların en ve boy değerlerine ilişkin tanımlayıcı istatistikler (cm)

Çuval	n	$\bar{x}+S_x$	max.	min.	%V
En	21	69.33+3.73	116	28	3.73
Boy	21	126.05+3.92	155	94	3.92

Çizelge 3, incelendiğinde çuvalların en ortalamasının 69.33+3.73 cm, boy ortalamasının ise 126.05+3.92 cm olduğu görülmektedir. Bunlardan ende en düşük değer 28 cm, en yüksek değer 116 cm olarak bulunmuştur. Boyda ise en düşük değer 94 cm, en yüksek değer 155 cm olarak bulunmuştur.

Heybelerin eni, heybe gözü boyu, heybe ağı boyu ölçülerine ilişkin bilgiler **çizelge 4**'de, bu değerlere ilişkin tanımlayıcı istatistikler ise çizelge 5'te sunulmuştur.

Çizelge 4: Heybelerin en, heybe gözü boyu, heybe ağı boyu uzunlukları (cm)

No	En (cm)	Heybe gözü boyu (cm)	Heybe ağı boyu (cm)
1	44	54	38
2	48	40	47
3	48	48	46
4	51	56	40
5	52	45	44
6	55	53	51
7	55	45	45
8	66	52	39
9	71	69	58
10	86	44	43

Çizelge 5: Heybelerin en, heybe gözü boyu, heybe ağı boyu ölçülerine ilişkin tanımlayıcı istatistikler (cm)

Heybe	n	$\bar{x}+S_x$	max.	min.	%V
En	10	57.60+4.10	86	44	22.52
Heybe gözü boyu	10	50.60+2.61	69	40	16.30
Heybe ağı boyu	10	45.10+1.90	58	38	13.33

Çizelge 5, incelendiğinde heybelerin en ortalamasının 57.60+4.10 cm, heybe gözü boyu ortalamasının 50.60+2.61 cm, heybe ağı boyu ortalamasının 45.10cm+1.90 cm olduğu görülmektedir. Bunlardan heybe eninde en düşük değer 44 cm, en yüksek değer 86 cm, heybe gözü boyunda en düşük değer 40 cm, en yüksek değer 69 cm, heybe ağı boyunda en düşük değer 38 cm, en yüksek değer ise 58 cm olarak saptanmıştır.

Torbaların en ve boy ölçülerine ilişkin bilgiler **Çizelge 6**'da bu değerlere ilişkin tanımlayıcı istatistikler ise **çizelge 7**'de sunulmuştur.

Çizelge 6: Torbaların en ve boy uzunlukları (cm)

No	En	Boy
1	22	27
2	28	39
3	29	43
4	31	44
5	35	46
6	51	53

Çizelge 7: Torbaların en ve boy değerlerine ilişkin tanımlayıcı istatistikler (cm)

Torba	n	$\bar{x}+S_x$	max.	min.	%V
En	6	32.67+4.06	51	22	30.39
Boy	6	42.00+3.54	53	27	30.64

Çizelge 7, incelendiğinde torbaların en ortalamasının 32.67+4.06 cm, boy ortalamasının 42.00+3.54 cm olduğu görülmektedir. Bunlardan torba eninde en düşük değer 22 cm, en yüksek değer 51 cm olarak bulunmuştur. Torba boyunda ise en düşük değer 27 cm, en yüksek değer 53 cm olarak saptanmıştır.

Görüldüğü gibi incelenen 3 çeşit dokuma türünün kendi içlerinde boyutlarının değiştiği, fakat dokuma eşyanın karakteristik özelliğinden dolayı bu farkların kullanım özelliğini değiştirmedeği tespit edilmiştir.

3.5.2 Dokuma Tekniği

İncelenen bütün örnekler düz dokuma tekniklerinden kilim, cicim ve zili teknikleri ile dokunmuştur. Bazı örnekler bir teknikten oluşurken bazılarında bütün teknikleri bir arada görmek mümkündür. Heybelerin arka yüzleri genellikle bezayağı, ön yüzleri zili ve cicim tekniği ile dokunmuştur. Torbalar ve çuvalar genel olarak kilim tekniği ile dokunmuştur. Desen özelliğine göre cicim tekniği kullanılmıştır.

3.5.3 Renk ve Motif Özellikleri

İncelenen dokumalarda kıl iplikler doğal renkleri ile kullanılırken, yün ipliklerin boyandığı tespit edilmiştir. Boyanmış ipliklerin renklerinin genelde doğada görülen yeşil ve tonları, kırmızı ve tonları kahverengi ve tonlarından oluştuğu, nadir olarak ta turuncu, mor, mavi gibi renklerin kullanıldığı belirlenmiştir.

Taşıma amaçlı olarak üretilen dokuma eşyanın genel bir motif karakteri göze çarpmaktadır. Kullanım amacına, içerisine konulan eşyaya göre genel özellikleri değişen bu dokumaların desen ve motif karakteri de bu özelliklere bağlı olarak değişmektedir.

Çuvalarda motiflerin yerleştirilme düzenleri birbiri ile benzerlik göstermektedir. Sadece ön yüzde motif grupları görülmekte, arka yüzde ortada, ya da kapak şeklinde öne dönen kısımda yer alan “S” motiflerine rastlanmıştır. Bu motif dokumayı yapan kişinin ait olduğu gruba ait imleri temsil etmekte ve bölgede “çakmak” ve “çapraz” isimleri ile bilinmektedir. Ayrıca paralel dalgalı çizgilerden meydana gelen bir süslemeye rastlanmış, bunun ise “Avşar imi” olduğu tespit edilmiştir (**Fot. 18, 19**).

Ön yüzde ise zemin karelere bölünmüştür. Kareler içerisinde diagonal ya da düz olarak yerleştirilen motifler görülmektedir. Bu motifler birden fazla olup, birbiri ile alternatif olarak yerleştirilmiştir. Ayrıca tek bir motifin birbirinin boşluklarına yerleştirildiği de görülmektedir. Bu motifler genellikle geometrik olarak stilize edilmiş bitkisel motiflerdir (**Fot. 20**).

Çuvaların ve torbaların ağız ve taban kısımlarında “ayaklık” denilen ve üçgenlerden oluşan motifler bulunmaktadır.

Torbalarda, çuvalarda kullanılan motifler biraz daha küçültülerek kullanılmıştır. Düz renkli veya çizgili olarak dokunmuş torbalar da bulun-

maktadır.

Heybelerde ise karakteristik olarak kullanılan altıgen ve ok ucu şeklindeki küpe motifleri yer almaktadır. Arkaları çizgili olarak tasarlanan bu heybelerde bağlantı kısmı düz veya desenli olarak dokunmakta, heybe gözleri bu motifin tek taraflı veya karşılıklı olarak kullanılması ile oluşturulmaktadır. “Dokuzlu” olarak isimlendirilen bu heybelerde “küpe” motifi tek taraflı kullanılırsa “armut”, çift taraflı kullanılırsa “seğmen” olarak isimlendirilmektedir (**Fot. 21**).

(Erbek, M., 2002)’de, koç boynuzu, çengel, yıldız, su yolu, eli belinde, akrep, pıtrak gibi isimlerle bilinen motif ve motif grupları bu dokumalarda yöresel isimleri ile kullanılmaktadır. Bu isimler köylere göre farklılıklar göstermektedir. “Çapraz”, “bişes yanışı”, “gözlü pıtrak”, “elma yanışı”, “turunç”, “kutlu suyu”, “kaşıklık”, “tahril”, “sülük”, “kurbağa”, “yarım kurbağa”, “tabakalı deligöz”, “ala boncuk”, “eyer kaşı”, “karnıyarık”, “çubuk”, “bıçkır”, “eğri oyulgama”, “çam dalı”, “eli belinde” bu isimlerdendir.

“Pıtrak” ve “gözlü pıtrak” bilinen bitkisel motif için kullanılır. “Gözlü pıtrak”ta pıtrak motifi merkezinde göz motifi bulunmaktadır (**Fot. 20, 22**). “Tahril” üçgen ve baklava motiflerini nitelendirmektedir. Akrep, çengel, koçboynuzu gibi motifler “kurbağa” ve eğer yatay kesiti alınırsa “yarım kurbağa” isimleri ile kullanılmaktadır. Altıgeni boyuna birbirine dik, çift çizgilerle kesen motife elmaya benzerliğinden dolayı “elma yanışı” denilmiştir. Aynı motifin renk alternatifi ile atlamalı olarak tekrarına ise “çapraz” veya “bişes yanışı” denilmektedir. Birbirine bakan iki üçgenin dik çizgiler ile bağlantı oluşturmamasından meydana gelen motif ise “karnıyarık” olarak nitelendirilmektedir (**Fot. 23**). Bir üçgenin tepe ve taban kısmında farklı iki yöne bakan kırık çizgilerden oluşan motif “sülük” olarak isimlendirilirken, literatürde yıldız olarak bilinen motif, farklı bir düzenleme ile “tabakalı deligöz” olarak isimlendirilmektedir (**Fot. 24**). Birbirine paralel vev çizgilerin tüm zemini kaplayacak şekilde yerleştirildiği motife “eyer kaşı” denilmekte ve bu motif kompozisyonunun kullanıldığı eşyalar bu isim ile anılmaktadır (**Fot. 25**).

Bu motif grupları arasına tek veya çift hatlardan oluşan bordürler yerleştirilmiştir. Burada yer alan bordür motifleri “ala boncuk”, “çubuk”, “bıçkır”, “çam dalı”, “turunç”, “kutlu suyu”, “kaşıklık” ve suyolunun yöresel olarak ifade edildiği “eğri oyulgama”dır (**Fot. 26**).

Örneklerde kullanılan motifler genellikle bir başka üründen örnek alma yolu ile dokunduğu için dokumaların desen özellikleri birbiri ile benzerlik

göstermektedir.

3.5 4 Dokumaların Kullanım Özellikleri

Araştırmada incelenen örneklerin kullanım özellikleri dikkate alındığında; un koymak için kullanılan çuvala “boz çuval”, dokuma aletleri, yünler, koyun çanı gibi eşyaları koymak için kullanılan için kullanılan çuvala “kıl ala çuval”, giysi, bohça, para gibi eşyaları koymak için kullanılan çuvala “yün ala çuval” denildiği göze çarpmaktadır (**Fot. 27**). Ayrıca çeşitli amaçlarla kullanılan taşıma araçlarının içine konulduğu eşyaya göre tuz torbası, su heybesi, yem ve buğday çuvalı, pekmez ve şıra torbası olarak isimlendirildiği tespit edilmiştir (**Fot. 28**). Binek hayvanı üzerine atılarak eşya taşımaya yarayan çuvala ise “atı çuval” denildiği saptanmıştır.

3.6 Ürünlerin Pazarlanması ve Yöre Ekonomisine Katkısı

Bölgede bulunan hammaddenin değerlendirilmesi esasına dayalı olarak yapılan dokumacılık sanatı, geçmişten günümüze çeşitli dokuma ürünlere olan talep doğrultusunda ekonomik kazanç sağlama unsuru olarak görülmüş ve bu olgu dokuma sanatının gelişmesine olumlu katkılar sağlamıştır. Bu anlamda dokumacılık bölge ekonomisine katkı sağlamaktadır. Bölge halkı kendi ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra talebe bağlı olarak dokumalarını pazarlamaktadır. Köye yerleşen yörüklerin daha önce dokuduğu ancak kullanmayarak sakladığı heybe, çuval gibi dokumaların Alaçam köyünden alınan bilgilere göre haftada bir kez araç ile gelen tacirlere değerinin altında bir karşılıkla satıldığı tespit edilmiştir. Bu tip taşıma amaçlı kullanım alanı bulan dokuma eşyaların, fonksiyonlarını yitirmelerine paralel olarak satışları çok azalmakta sadece hatıra niteliğinde ve turistik eşya olarak pazarlanabilmektedirler. Heybeler dışında kalan büyük boy çuval türünde dokumalar ise alıcı bulmamaktadır.

4. Sonuç

İnceleme yapılan bölge dokuma sanatı açısından oldukça zengin örneklerle sahiptir. Gerek bu bölgede hayvancılığın yaygın olması, gerekse yörük yaşama biçimi olan konar-göçerlikte bu dokumalara ihtiyaç duyulması bu sonucu hazırlayan sebeplerdendir.

Bölgede yapılan incelemeye göre bugün göçme eylemi toplu olarak gerçekleştirilmemektedir. Aileler tek tek veya yük hayvanı kullanmaksızın kamyonet ile belli bir süre köylerinden uzaklaşmakta, ancak bu da tam bir yörük göçü niteliği taşımamaktadır (**Fot. 29**). Bölgede rastlanılan bir göçte çanak antenin bulunması günümüzde bu eylemin ne ölçüde şekil değiştire-

diğini göstermeye yeterlidir.

Köylerde yeni eğilimlere olan ilgi çok dikkat çekicidir. Gençlerin geçmişte üretilen, atalarına ait olan dokumalar hakkında çok az bilgiye sahip olmaları, bu işe hiç ilgi duymadıklarını göstermektedir. Bazı köylerde kooperatifleşme ve halk eğitim merkezlerinin girişimleri ile hazırlanan projeler kapsamında dokuma faaliyetleri olsa da bu uğraş maddi kaygılar ile yaşatılmaktadır. Araştırmanın konusunu oluşturan çuval, heybe, torba gibi dokumaların ise bu merkezlerde ne üretimi ne de pazarlaması yapılmamaktadır. Geçmişte büyükler tarafından dokunan bazı örnekler çeyiz eşyası niteliğinde saklanmakta ve böylece geleceğe aktarılması beklenmektedir.

Bugün Yörük göçlerinin sona ermesi veya taşımacılıkta kullanılan yük hayvanları yerine motorlu araçların kullanılması, taşımacılığın gereği olarak ortaya çıkmış olan bu dokumaların bugün yapılamamasına önemli bir neden teşkil etmektedir. Taşımada traktör ve kamyonların kullanılması çuval ve heybelerin önemini azaltmıştır. Günümüzde evlerde eşyaların depolanmasında çadırdaki sistemin kullanılmaması bu duruma etkendir. Yerleşik hayatın gereği olarak evlerde yer alan dolaplar ala çuvalların, mutfaktaki bölümler ve kaplar da diğer dokuma eşyaların yerini almıştır. Kıl çuvallar az da olsa yakacakların depolanması için kullanılmaktadır **(Fot. 30)**.

Köylülerden alınan bilgilere göre telis çuvalların piyasaya çıkması, un gibi tahılların depolanmasında dokuma çuvalların kullanımını çok aza indirmiştir. Köylü Yörük kadınların ifadesi ile telis çuvallar kullanılmakta ve atılmaktadır. Değeri çok fazla olmadığı için aile bütçesine zarar vermeksizin yenileri ile değiştirilebilmekte ve koruması için hiçbir işlem gerektirmemektedir. Bu sıralanan sebeplerle kullanımı farklı alanlara kaydırılan çuval ve torbaların yan dikişleri açılarak yer yaygısı olarak kullanıldığına rastlanmıştır. Heybe ve tuz torbası gibi küçük dokuma eşyaların ise evlerde dekoratif amaçlı olarak duvarlara asıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda heybeler insanlar arasında hediye eşyası olarak değerli bulunmaktadır.

Yapılan araştırmada bu dokumaların kullanım amacı aynı olanlarında boyut, renk, süsleme motifi, teknik açıdan karakteristik özellikler taşımasından kaynaklanan benzerlikler saptanmıştır. Ancak bazı özel kullanımlar için tasarlanan pekmez, şıra torbası gibi dokumalar diğer örneklerden farklılık göstermektedir. Ham maddenin elde edilmesinde ise geleneksel yöntemlerin dışına çıkılmadığı saptanmıştır. Bitkisel boyama konusunda ise bazı özel girişimler dışında yaygın olarak bu dokumalarda kullanılma-

dığı tespit edilmiştir.

Maddi kültürün önemli değerleri olarak tanımlanan el sanatlarının korunup, yaşatılması, özelliğinin bozulmadan geleceğe aktarılması ancak araştırma yapmakla mümkündür. Bu amacın bir parçası olarak hazırlanan bu çalışmanın bu dokumaların yaşatılması açısından bir alt çalışma olarak düşünülmesi ve bu dokumaların farklı boyutlarının inceleneyeceği çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmektedir. Sözü edilen dokumaların karakteristik özelliklerinin sağlam ilkeler ışığında tespit edilmesi bu dokumaların özelliğinin bozulmadan geleceğe aktarılmasına imkân verebilir. Bu konuda çalışmaya yapabilecek kurumların bu konuya ilgileri öneriler arasında yer alabilir.

5. KAYNAKÇA

- Acar, B., (1975), “Kaybolan Değerlerimiz”, *Türkiyemiz*, 6 (17), 37-40.
- Anonim, (1993), *Türk el sanatları, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü yayınları: 202*, Ankara.
- Anonim, (1985), *Mut ve çevresinde Milli El Sanatlarımız (Istar Dokuma)*, MEB Yayınları, Milli Gelenek Görenek ve El sanatları Serisi:1, Ankara:62.
- Arlı, M., (1983), “Kullanıldıkları Hammaddeye Göre El sanatlarının Sınıflandırılması”, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C.V, Maddi Kültür Dizisi: 12 :120 -145.
- Atlıhan, Ş., (1999), “Batı Anadolu’da Yaşayan Yörüklerde Heybe ve Torba Dokumalar”, *Erdem, Halı Özel Sayısı I*, 10 (28), 35-45.
- Deniz, B., (2000), *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, AKM Yayınları: 215, Ankara: 284.
- Dulkadir, H., (1997), *İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer, İçel Valiliği Yayınları: 3*, Mersin: 112.
- Eliçin, A., vd., (2000), *Kıl keçilerinden Elde Edilen Üst-Alt Kılıların Bazı Fiziksel Özellikle İle Kullanım Şekilleri*, Ankara: 58.
- Erbek, M., (2002), *Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Eren, N., (1976), “Yörük Çuvalları”, *Türkiyemiz*, 6 (18), 27-32.
- Eröz, M., (1991), *Yörükler, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları*, İstanbul: 251.
- Ersu, P., (1976), “Yörüklerde Yük Çulu”, *Kültür ve Sanat*, 2 (4), 122-135.
- Ersu, P., (1977), *Yörüklerde Un Çuvalları*, I. Uluslar arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. V, Etnoğrafya, 207-230.
- Gerçek, G., (1982), *Eskişehir ve Civarı Cicim ve Sili Dokumacılığı*,

Türk Etnoğrafya Dergisi, S.XVII, 35-48.

— Gezer, E., (2004), Aydın ili Bozdoğan ilçesinde Kıl Dokumacılığı, A. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

— Kayıpmaz, F. ve Kayıpmaz, N., (1993), “Isparta Çevresi Yörük Kilimleri”, Türkiyemiz, 23 (69), 31-33.

— Onuk, T., vd.,(1998), İçel el sanatları, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara: 130.

— Önder, M., (1995), Antika ve eski eserler kılavuzu, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara: 130.

— Reinhard, U., (1992), “Silifke Yöresi Dokumaları”, I. Türk folklor kongresi bildirileri, C. V, Etnoğrafya, 241-248.

FOTOĞRAFLAR



Foto.1: Bir yörük kervanı
(Anonim, 1993)

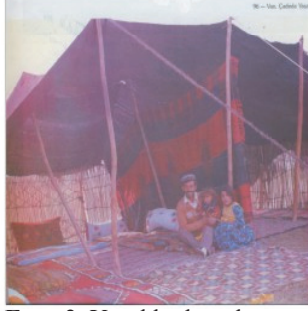


Foto. 2: Yörüklerde çadır
yaşamı (Anonim, 1993)



Foto. 3: Heybenin kullanımı



Foto. 4: "Durmaş ipi"



Foto. 5: Kolan dokuma
(Anonim, 1993)



Foto. 6: Dokunmuş kolanlar
(Anonim, 1993)



Foto. 7: Araştırmada rastlan-
nan yörük çadırı



Foto. 8: Istar tezgâh



Foto. 9: Kıl tarağı, yay ve
ileğat, kirmen, gülcân, çıkırık,
kirkit



Foto. 10: Yıkanmış yün



Foto. 11: Kıl tarama işlemi



Foto. 12: Yün yay atma işlemi



Foto. 13: Burma hazırlama işlemi



Foto. 14: İplik eğirme işlemi



Foto. 15: Bükme işlemi



Foto. 16: Bitkisel boyacılıkta kullanılan boyalar



Foto. 17: Boyanmış iplikler



Foto. 18: Dokumalarda kullanılan imler (Erbek,2002)



Foto. 19: İmlerden "S" motifli "ala çuvalı"



Foto. 20: "Pıtrak" motifli "atı çuvalı"



Foto. 21: "Dokuzlu Heybe"



Foto. 22: "Pıtrak" motifli "un çuvalı"



Foto. 23: "Karnıyarık" motif "su heybesi"



Foto. 24: "Pıtrak, akrep, sülük motifli "tuz torbası"



Foto. 25: "Eyer kaşı" motifli "ala çuvalı"



Foto. 26: "Eğri oyulgama" motifli "yem çuvalı"



Foto. 27: "Yün ala çuvalı"



Foto. 28: “Pekmez ve şıra torbası”



Foto. 29: Günümüzde rastlanılan yörük göçü



Foto. 30: Yakacak koymak için kullanılan “kıl çuval”

TÜRK SÜSLEME SANATINDA HATAİLER

*AKGÜN, Banu
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Süslemecilik insanın doğumuyla başlar. İnsanların duygu ve düşüncelerini bir şekil üzerinde belirtmek isteğinin insanlık tarihi ile başladığını ve bunun sonucu olarak çok eski bir geçmişe sahip olan Türk Süsleme Sanatının içinde bitkisel bezemeler ayrı bir dekoratif süsleme aracı olarak kullanılmıştır. Hatailer Osmanlı Klasik Döneminde çeşitli sanat dallarında en güzel bezeme biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar boyunca Türk toplulukları tarafından meydana getirilen sayısız sanat eserlerini incelediğimizde Türklerin asırlar boyu zengin sanat kültürü anlayışıyla var olduğu inkar edilemez. Süslemenin ana teması desen, deseni oluşturan ise motiflerdir. Süslemeyi bir yerin, çevrenin, eşyanın daha güzel görünmesini sağlamak amacı ile motif, üsluplaşmış şekil ve resimlerin bir düzen içinde bir araya getirilmesi, sanatı ise bir milletin, kültür, gelenek, duygu ve zevkinin aynası olarak tanımlayabiliriz. Türk Süsleme Sanatında önemli bir yeri oluşturan Hatailerin belirlenmesi ve tanıtılması gerekliliği konunun önemli problemlerini oluşturmaktadır. Osmanlı Klasik dönem süslemelerinde kullanılan Hatailerin kullanım alanları, teknik özellikleri, biçim, üslup ve kompozisyon özelliklerinin göstermiş olduğu gelişmeyi sergilemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Süsleme, Hatai, sanat.

ABSTRACT

Decoration starts with the birth of man. The plant figured adornments that are seen in the illustrations of Turkish Decoration Art and served as evidence that the desire of people to express their thoughts and feelings by a figure had started by the history of mankind and accordingly had a very ancient background, had been used for many years as further tools of decoration. The calligraphies, during the Classical Ottoman Era, appear as the most beautiful figures of adornment within various fields of

* Gazi Üniversitesi, Mesleki Eğitim Fakültesi, Aile Ekonomisi ve Beslenme Eğitimi Bölümü Gıda ve Beslenme Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

fine arts. When we closely look through the countless works of art created by the Turkish communities along the centuries, we come across with an undeniable fact that Turks always have had a rich artistic culture along the centuries. The main theme of decoration is considered to be the design consisting of motives. We can define the decoration as to combine together all motives, stylized figures and pictures within a proper order so that a site, an environment and objects around them, may seem more beautiful. On the other hand, we can describe the art as a mirror which will reflect the cultures, traditions, feelings and pleasures of a nation community. The necessity to emphasize and introduce the calligraphies which do occupy a very important place in the Turkish Decoration Art, is considered to be the most significant problem of this issue. The aim of this study, dealing with the calligraphies which are used in the decorations of Classical Ottoman Era, is to put forward and illustrate the development originating from their fields of use, technical characteristics, shapes, styles and compositions.

Key Words: Decoration, Hatai, art.

Giriş

Süslemecilik insanlık tarihi ile birlikte başlamış ve insanların en doğal tutkusu olarak ortaya çıkmıştır.

Sanat milletin duygu, düşünce ve kültürünü yansıtan bunun yanında milletin gelenek ve göreneklerini kuşaktan kuşağa aktaran bir bilim unsurudur.

Osmanlı döneminde gelişerek olgunluğa erişen Türk süsleme sanatları yüzyıllar boyu değişik etkenlerle yörgularak Orta Asya'dan itibaren başlayan gelişme sonucunda kendine özgü eserler ortaya çıkarmak yaratıcılığın en güzel örneklerini vermiştir.

Süsleme belirli bir yapıtı veya belirli bir yeri daha dekoratif bir görünüm kazandırmak için çeşitli teknikler uygulayarak yapılan bir çalışmadır (Ünver 1990:6).

En ilkel toplumlarda bile, doğuştan bir güzellik duygusunun var olduğu inkar edilemez. İnsanlar tarih öncesi çağlardan bu yana kullandığı her şeyi, çevresini, kendisini süslemek ihtiyacı duymuş, çok doğal bir içgüdü sonucu süsleme sanatının doğmasına neden olmuştur. Ancak süsleme içgüdüsünün yanı sıra, bu sanatın gelişmesinde en büyük faktörün din ve dinin getirdiği sınırlamalar olduğu unutulmamalıdır.

Türk süsleme sanatı doğuşundan günümüze kadar çok geniş bir alana yayılmasına rağmen kendi kültür ve sanat özelliklerini korumuştur. Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da yaşadıkları yörelerde ve çevrelerinde bulunan kültürlerle gelişen süslemeler Selçuklu dönemi süsleme sanatının tarihsel bir uzantısıdır. Türkler Anadolu'ya geldikleri zaman İslam etkilerinin yanı sıra Orta Asya'da yüzyıllardır geçirdiği deneyler ve diğer çevrelerle ilişkilerinin sonucu ortaya çıkan sentezi de getirmişlerdir. Bütün bunların yanı sıra kendi özelliğini yitirmediği her türlü kaynaşmayı kendi özellikleriyle yorumlamayı bildiği içindir ki kültürünün oluşmasındaki payı büyüktür.

Kültür varlıkları, ulusların dünya uygarlığına katkılarının belgeleridir. Ulusal kültür varlığımızın korunması ve sağlıklı bir şekilde gelecek kuşaklara aktarılması var olmamızın en önemli şartlarından birisidir.

Yapılan çalışmalarda Türk süsleme sanatının zaman ve dönemlere göre birtakım gruplara ayrıldığı ve bu dönemlerde kullanılan desen ve motiflerin gösterdikleri özelliklere göre sıralandıkları görülmüştür. Bu sıralamalar içerisinde hatalar Uzak Doğu kökenli Orta Asya, Doğu Türkistan ve Çin'in etkisi altında oluşan nebati türde desenlerdir. Çoğu kez kökeni belli olmayacak şekilde stilize edilmiş çiçek ve yaprakların grift desenleridir.

Hatalar yalın ve birleşik hâlde bulunurlar. Birleşik hâlde bordür, alınlık, şemse ve panolarda belirli kalıpların sınırlandırıldığı çeşitli ortamlarda ve özellikle oluşan kompozisyonlarda geçmeli olarak kullanılırlar.

Türk süslemelerinin bu zenginliği ve olgunluğu, motif çeşitlerinin bolluğunda ve estetik yapıya sahip olmalarından ileri gelmektedir.

Türklerin süsleme sanatındaki çalışmaları IX. Yüzyılda Abbasi sanatına etki etmeleri ile başlar. Bu nakkaşın eserlerindeki incelik, kıvraklık ve renklerdeki armoni Türk süsleme sanatının bütün dallarına yansımıştır. Bitkilerin, çiçeklerin, yaprakların en ince güzellikleri en yumuşak kıvrımları çeşitli tekniklerde işlenmiştir. Samara alçılarında ahşaplarda kullanılan bitkisel kökenli motifleri eğri kesim tekniği ile işlenmiştir. Sanatı bir milletin kültür, gelenek duygu ve zevkinin bir aynası olarak tanımlamak mümkündür. Dünya uygarlıkları arasında Türk süsleme sanatı ilk sıralarda yer almakta ve olgun bir sanat düzeyi anlayışı kendini göstermektedir.

Selçuklu saraylarından Topkapı Sarayının koridorlarına kadar arz odalarından hareme kadar bu büyük sanatın izlerini eserlerde bulabiliriz. Türklerde süsleme sanatının kökeni Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Orta Asya'dan başlayan bu millî sanat kültürü yakın doğuyu da kapsayarak

Anadolu ve Trakya'da seçkin bir düzeye ulaşmış olup etkileri günümüze kadar gelmektedir. Özellikle Osmanlı klasik döneminde doruğa ulaşmıştır (Akar, Keskiner, 1978: 21).

Türklerde süslemecilik dört büyük etki de getirmiştir:

I. Orta Asya ve Uzak Doğu Etkileri (Uygur Sanatı, Hun ve Çin Sanatı)

II. Yakın Doğu (İran Selçukluları, İlhanlılar, Timurlar, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenleri)

III. Yakın Doğu ve Anadolu'da hakimiyetlerini sürdürmüş eski uygarlıklar (Helenistik Çağ Sanatı, Sümerliler Sanatı, Hititler Sanatı, Bizans Sanatı)

IV. Yöresel Etkiler, İklimler, Doğa Örtüleri, Örneğin: Bağdat, Musul, Tebriz, Diyarbakır, Orta Anadolu Konya, Kayseri, Sivas, Amasya, İstanbul, Bursa, Edirne ekolleri kendilerine özgün süslemelerle dolu olarak yer almaktadır (Arseven, C. E., 1970: 12-35).

Sanat kültürü anlayışı her devrin kendine özgü değişiklikleri olmakla birlikte yeni icatlar, keşifler, din, ekonomik ilişkiler de süslemelere yenilikler getirmiştir.

Eşyalar üzerine Türkler kullandıkları, eşyalara doğrudan doğruya istedikleri gibi içten gelerek süslemişlerdir. Yaptıkları süslemelerde geleneğe bağlı kalmışlar, ulusal sanat ve beğenilerini korumuşlar yaratıcılıklarını geliştirmişler, gelenek, görenek ve ailesel sanat kültürlerini ruhsal yaşamlarını sanatlarına yansıtmışlar aile ekonomilerine katkıda bulunmuşlardır (Gönül 1992: 32).

Süsleme insanın doğumuyla başlar. Kendini yaşadığı ortamı kullandığı eşyayı göze en hoş şekle getirme işlemine süsleme denilmektedir. Türk süsleme sanatının başlangıcı Asya'da yaşayan Türk kavimlerine kadar uzanır. Oradan getirdikleri motifleri ve üslupların asıl gelişimi ise Anadolu'ya geldikten sonra ve İslamiyet'i kabul ettikten sonraki döneme rastlar (Silivri 1987: 21).

Selçuklu saraylarında insan ve hayvan figürleri çok sık kullanılmış ise de Osmanlılarda insan ve hayvan figürlerine pek rastlanmaz. Bu dönemde bitkisel süslemenin oluşturduğu naturalist çiçek ve yapraklardan meydana gelen hatailer Osmanlıların süslemede en çok kullandıkları öğelerin en başında gelmektedir (Çağman 1983: 37).

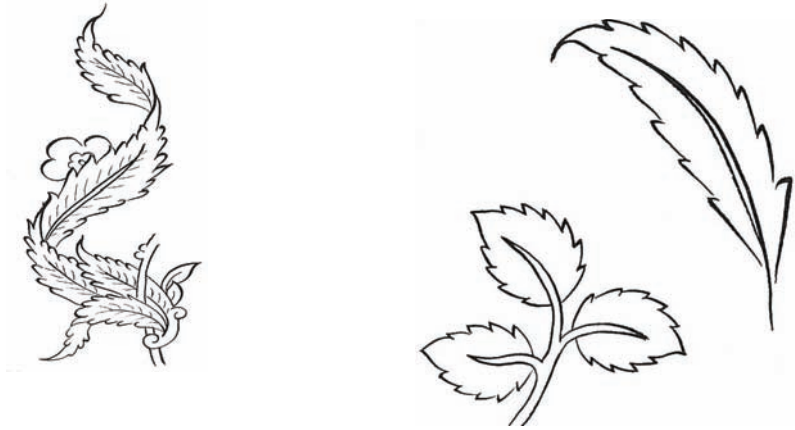
Süslemenin Tanımı

Süsleme insanın doğumuyla başlar. Kendini yaşadığı ortamı kullandığı eşyayı göze en hoş şekle getirme işlemine süsleme denir (Öney 1978: 17).

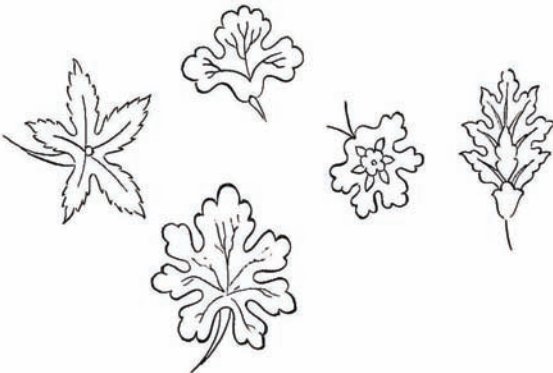
Hatai (Hatayi)

Süsleme sanatımızın başlıca desenlerinden en önemli türlerinden olan Hatai hem çok çeşitli hem de çok kullanılanlarındandır (Züher 1984: 6).

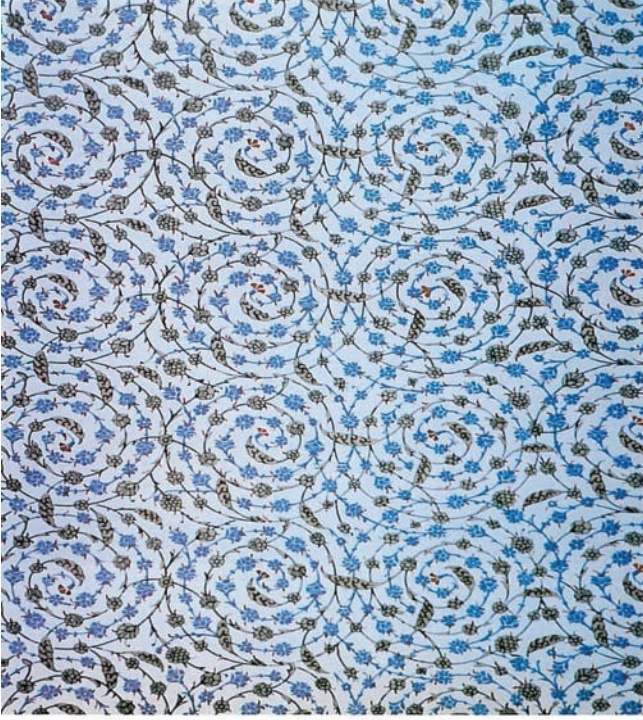
Çin ve Orta Asya'nın etkisinde oluşan, çoğu kez kökeni belli olmayacak derecede stilize edilmiş çiçeklerdir. Stilize edilen çiçeklerin hangi çiçeğe benzediği hakkında kesin bir kanaata varmak zordur. Bazı kaynaklarda Hatailer hem çiçeklerin hem de yaprakların stilize edilmesine denir. Yaprak stilizeleri gerçeğe daha yakındır.



Hatai'nin hemen hemen hepsinde büyük bir simetri hâkimiyeti göze çarpar. Ancak bazen bu simetriyi bozan yapraklar vardır.



Her dönemde bolca kullanılan hatailer giderek büyük bir üsluplaşmaya yol açmış, bütün milletlerde süsleme alanında görülen tabiat öğeleri özellikle Türk sanatkârlarının elinde sonsuz bir süsleme kaynağı olarak meydana gelmiştir. Tabiatı aynen taklide kalkmamış kendi yorum ve zevkini değişik güzellikte süsleme motifinin doğmasına neden olmuştur.



2- Süleymanname adlı yazma eserden, halıç
Topkapı Sarayı Müzesi 16. yy.

Türk sanatkarlarının kullandığı renkler doğada görülmeyecek kadar değişik ve zengin bir hayal gücüdür (Bigal, 1976: 32).

Bu bahsettiğimiz özellikler hatai motifinde bolca kullanılmıştır.

Hatai motifini incelerken goncalar, yapraklar ve sapsar kompozisyonun tamamlayıcı öğeleridir.

Hatailerde zaman zaman üzerlerinde rumi, bulut gibi diğer motifleri de misafir eleman olarak kullanılmıştır.

Hatai motifinin kaynağı Orta Asya'ya dayanır. Adını Çin Türkistan'ından Hatay'dan almıştır.

Timur döneminde Herat'ta kurulan sanat atölyelerinde rastladığımız eşsiz eserlerin kaynağı yine Çin Türkistan'ına dayanır. O dönemde hem hattat hem de müzehhip olan Baysangur Mirza Giyaseddin isminde bir sanatkar, yeni motifler bulup mevzularını zenginleştirmek üzere Çin Türkistan'ına gönderilir. Oradan getirdiği bu motife "Hatai" ismi verilmiştir.

Daha sonra 8. ve 9. yüzyıllarda Uygur Türklerinin maniheist resimlerinde görülen hatailer 10. ve 13. yüzyıllar arasında Selçuk döneminde basit ve ilkel görünümündedir. Bu dönemde İslamiyet'in ve Anadolu topraklarına gelmenin etkisiyle bolca kullanılmıştır.

Osmanlı Klasik Dönemde, Süsleme Sanatında Hatailerin Yeri ve Önemi

Türk süsleme sanatında bezeme unsuru olarak kullanılan motiflerin biçim ve kompozisyonları ile bazı üslupların oluşmasına neden olmuştur. "Hatailer" bunların en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Çağman, 1983: 7).

Hatai: Stilize yaprak, filiz ve çiçek motiflerinin birbirine dolaşması ile meydana gelen bir süsleme biçimidir.

Orta Asya'dan gelen "Hatay Türklerinin" getirdiği ve "Hatai" olarak adlandırıldığı bir bitkisel bezeme olarak bilinmekle, bunun yanı sıra önce Türkistan'da kullanıldığı, daha sonra tüm İslam ülkelerine geçmiş bir süslemedir. Halı ve çinilerin süslemesinde çok kullanılmış, bu bezemede şakayık, nar çiçeği gibi çiçekler ayırt edilebilmekte ise de bütün motiflerin birer çiçek adıyla anılması pek mümkün değildir (Keskiner, 2000: 5).

Hatai üslubunun unsurları ince hatlı, bariz olarak çizilmiş, kıvrımlarla birbirine bağlanmış küçük rozetler, çiçekler, yapraklar, ağaçlar, yemiş ve meyvelerdir. Bu arada palmetler ve çatal filiz kıvrımlar da kullanılmıştır.

Bitkisel motifler 4 ana grupta toplanabilir:

1. Çiçekler

Çiçeğin kökeni belli olmayacak nitelikte stilize edilmişler.

Doğaya yakın olarak stilize edilmişler. Uygulandıkları alanların tekniklerine göre özellikler taşıyanlar. Örneğin: Kalem işlerindeki çiçekler ile tahtaya, taşa oyulan, halıya kumaş dokunan çiçek motiflerindeki ayrıcalıklar.

Çeşitli çiçekler kullanılmış, özellikle lale, IV. Mehmet zamanında Avustralya elçisi tarafından İstanbul'a getirilmiş, o dönemin moda çiçeği olmuş ve III. Ahmet (1703-1730) zamanındaki üsluba "Lale Devri" olarak adını vermiştir. İstanbul'da bulunan abidelerimiz duvar çinilerinde 312 çeşit lale motifi saptanmıştır. Mezar tarzlarında 350, kumaş ve işlemlerde ise 585 çeşit lale motifi görülmüştür (Erberk, 1985: 12-25).



Kullanılan teknik nedeniyle aynı motif farklı görünüm kazanabilmektedir. Örneğin gül motifi taş oymada üç boyutlu oyulmakta ve natüralist görünüşte olabildiği gibi tek düzeyde oyulup geometrik bir şekle de bürünmüştür. Ayrıca kâğıt üzerinde yazma işlerinde, tezhip edildiği zaman akıtma, noktalama, tarama ile farklı görünüm kazanabilmektedir.

Minyatür Çiçekler: "Şükufe tarzı" olarak adlandırılan natüralist özellikleri olan gerçeğe yakın çizilmiş bir üsluptur.

18. yüzyıl ve 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Vazolu, vazosuz, buketler, tek çiçekler, fiyonklu çiçekler gibi.

Bu tip çiçekler çok stilize olan "Hatai" grubu ya da "Rumî" gibi motiflerle bir arada aynı kompozisyonda kullanılmıştır.

2. Yapraklar

Stilize yapraklar farklı görünümde dirler. Doğal görünümünde olanların dışında, üç dilimli "seberk", beş dilimli olanlara "pençberk", çok dilimli olanlar, birbirine sırlanmış yapraklardan meydana gelen karışımlar "sad-



1- Topkapı Sarayı çinilerinden 16. yy.

berk”, hançer ve geometrik yapraklarda uygulandıkları alana göre isimlendirilmişlerdir.

3. Ağaçlar ve Dallar

Çok çeşitli ağaçların işlendiği süslemecilikte en çok selvi, hurma ağacı, hayat ağacı, meyveli ağaçla, dallarında çiçek açmış ağaçlardır.

Selvi ve hurma ağacının ebedi hayat, öldükten sonra yeniden canlanma gibi sembolik anlamları vardır. Selvi ağacı özellikle çeşmeler, mezar taşları, üzerinde rölyef dekoruolarak görülmektedir.



7- 16. yy. duvar çinilerinden,
Topkapı Sarayı Müzesi



4. Yemiş ve Meyveler

18. yüzyıla kadar daha az görülen bu süslemeler 18. yüzyıldan sonra çok fazla kullanılmıştır. Doğa olduğu gibi işlenmiş, Natürmort çalışmalar, özellikle üzüm ve nar motifleri sembolik anlam kazanarak çok benimsenmiştir.

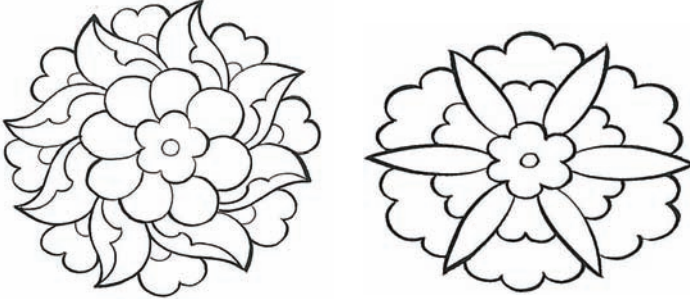
İslam Sanatının önemli ilkelerinden biri figürsüzlük olarak bilinir. Genel olarak insan ve hayvan figürlerinin dinsel yapılar ya da dinsel konulu yazma eserlerde kullanılmasından kaçınılmıştır. “Nedeni İslam dininin Allah dışında hiçbir şeye ya da kişiye tapınma ölçüsünde saygı gösterilmesine karşı olmalarındandır.” Bu nedenle Osmanlı Klasik dönemde de pek rastlanmamaktadır (Demiriz, 1979: 24).

Türk süsleme motiflerinin en önemlilerinden biri olan hatailer, uygulayacağı malzemeye göre biçimlenerek farklı görünüm kazanmıştır. Tüm süsleme alanlarında her dönemde farklı biçimlerde kullanılmışlar, sanatçılar için vazgeçilmez konu olmuştur.

Hatai Çeşitleri

1. Merkezsel Hatailer (Penç)

Yalnız daire formları içinde yer alır. Herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görünümünün üsluplaşmasıdır. Model üsluplaşmış yaprak sayısına göre Farsça isimler alır. Örneğin, iki yapraklı düberk, çok yapraklı şeşberk gibi.



Merkezsel Hatailer

2. Yönlü Hatailer

Bu çeşit Hatailerde genelde bir simetri söz konusudur. Bazen bu simetriyi bozan yapraklar vardır.

Hatailer genelde simetrik görünümündedirler. Saf dekoratif bezemede simetrik gözetilmiş, tek ya da birkaç eksene göre simetri yerine göre seçilmiş, simetriden nadiren vazgeçilmiştir. Bu nedenle de asimmetrik görünümde de olabilirler.

Nebati kökenli oldukları için sap, yaprak, dal, çiçek ve tomurcuklarla yalın ve bileşik hâllerde kompoze edilirler.



Hatailerden Örnekler









Sonuç olarak Türkler uzun yıllar farklı toplum ve medeniyetlerle yapmış oldukları çeşitli sanat ilişkileri nedeni ile bugün hayli zengin bir kültür hazinesine sahiptir.

Süslemenin ana unsurlarından hatanın büyük bir özellik taşıdığı ve bezeme sanatının temelini teşkil ettiği görülmektedir.

Hatai motifi kültür ve sanat alanında çoğu kez toplumun gelenek ve göreneklerinin zevk, anlayış ve inançların ifadesidir.

KAYNAKÇA

Akar, A., Keskiner, C., (1978), "Türk Süsleme Sanatında Desen ve Motif", Kültür ve Sanat Yayınları, 2.

Arseven, C. E., (1970), Türk Sanatı. Cem Yayınları, İstanbul.

Arseven, C. E., (1975), Sanat Ansiklopedisi. 5. I. Fasikül 4. Baskı, İstanbul Milli Eğitim Basımevi.

Bigal, Ş.,(1976), Resim Sanatı. İstanbul Yayıncılık Matbaası.

Çağman, F., (1983), "Osmanlı Türk Sanatı Sergisi", Sanat Dünyamız, 9 (27).

Demiriz, Y., (1979), Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Erberk, G., (1985), Anotolische Motive. Alman Kültür Merkezi. Ankara.
- Keskiner, C., (2000), Türk Süsleme Sanatında Stilize iekler. T. C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 289, Ankara.
- Gönül, M., (1992), Türk El İŞleri Sanatı. Türkiye İŞ Bankası Yayınları, Ankara.
- ney, G., (1978), Anadolu Selçuklu Mimarisinde El Sanatları. Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara.
- Silivrili, K., (1987), "Türk iniciliğinde Motifler". Sandoz Bülteni, 7(27).
- nver, A. S., (1990), 50 Türk Motifi. Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- Zber, H., (1989), Türk Süsleme Sanatı. Türkiye İŞ Bankası Yayınları Sanat Eserleri Dizisi 6, İstanbul.

ŞANLIURFA KADIN TAKILARINDA MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ

AKPINARLI, Feriha
BÜYÜKYAZICI, Meral
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

İnsanoğlunun doğumu ile başlayan giyinme ve örtünme ihtiyacı süslenme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bu ihtiyaçlarda doğadan temin edilen doğal malzemeler, aynı özellikte veya çeşitli işlemlerden geçirilerek kullanılmıştır. Geçmişten günümüze kadar birçok değişikliğe uğramış olan süslenme unsurları çeşitli kültürlerinde etkisinde kalarak gelişme göstermiştir.

En önemli süslenme unsurlarından biri olan takılar her dönemde dikkat çekici yapıya sahiptir. Anadolu'da yaşamış tüm uygarlıklar değerli ve yarı değerli taşlarla metalle birlikte veya ayrı işleyerek sanatsal nitelikli takılar üretmişlerdir. Selçuklularla birlikte gelen değişik üslupların en önemlisi Türkmen takılarıdır. En ilkel şekilden en gelişmişine kadar takılar; takmak, takıştırmak, yakıştırmak ve güzel görünüme sahip olmak için kullanılmıştır. Bu tutku farklı kavramları oluşumunu da ortaya çıkarmıştır. Önceleri insanlar çevrelerinde ne bulmuşlarsa takmışlar (kemikler, ağaçlar, dişler, deniz kabukları vb.), ancak madenleri eritme ve alaşım yaparak işlemeyi öğrendikten sonra insanlar madeni süs takılarına yönelmişlerdir. Anadolu'da bakır, altın, gümüş gibi madenlerin işlenmesinde dökme, dövme, telkari, kazıma (kalemkar), çekiç işi kakma, küftgani, savatlama, ajur kesme gibi teknikler kullanılmıştır. Osmanlı Döneminde özellikle II. Murat'tan itibaren altın, gümüş ve madeni eşya üretimi artmış II. Mehmet'ten sonrada maden çeşidi artarak kuyumculuk sanatı yayılmış, imparatorluğun gelişimine paralel olarak mücevhercilik önem kazanmıştır.

Ülkemizin bazı yörelerinde gümüş işlemeciliği yapılmakla birlikte bazı yörelerde de altın işlemeciliği yoğun işlenmiştir. Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yer alan ve Mezopotamya kültürünü içerisinde barındıran Şanlıurfa İli geçmişten günümüze kadar zengin kültür unsurlarını içermektedir.

Bu kültürel unsurlardan biri de altın, gümüş işlemeciliği olarak yapılan kadın takılarıdır. Şanlıurfa da “hışır” adı verilen kadın takılarında çeşit, işlenen motif ve kompozisyon özellikleri yöreye özgü eşsiz güzelliktedir. Yöredeki kadın takılarının tarihçesi Neolitik ve Tunç çağlarına kadar uzandığı bölgedeki yapılan kazılardaki örneklerden anlaşılmaktadır. Kuyumculuk Şanlıurfa'nın en eski el sanatıdır. Şanlıurfa hışırları manilerde, türkülerde, şiirlerde işlenmiştir. Takıları başa, boyuna, bele, kol, parmak ve ayağa takılanlar olarak gruplandırmak mümkündür.

Bu çalışma da Şanlıurfa yöresinde yapılmış ve yapılmakta olan kadın takıları konusunda yapılan araştırma bulgularına dayalı değerlendirmeler örneklerle sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, motif, takı bezeme, altın, gümüş, süslenme.

ABSTRACT

Motif and Composition Characteristics on Şanlıurfa Women's Jewellery

The dressing and the covering need of human began with the birth of the mankind has accompanied the need of garnishment. For this need, natural materials were used by exposing them several processes. Garnishment components changed many times since the past have developed by being affected by several cultures.

The jewellery which is one of the most important garnishment components has an attractive structure in every period of time. All the civilizations produced jewelleries with artistic value by using precious and semiprecious stones processed with the metals or separately. One of the most important styles coming with the Seljugs is Turkoman jewellery. From their the most primary shapes to their advanced shapes, the jewelleries were used in order to set on them, deck out them, make them go with themselves and seem beautiful. This ambition has caused to the emergence of different concepts. Formerly, people set on whatever they found (bones, woods, teeth, seashell...etc.) in their surroundings, however after learning the processing of substances by melting and alloy, they tended to metallic garnishment jewelleries. For the processing of mines, the techniques such as copper, gold, silver; cast, wrought, filigree, scraping (kalemkar), inlay with striker, küftgani, savatlama and ajur kesme were used. In the Ottoman period, especially since the period of Murat II., the production of tools made by gold, silver and metal have been increased and after Mehmet

II, jewellery art has been speard by increasing the kinds of the metals, thus jewellery has gained importance in parallel to the development of the empire.

Silver processing has been made in some regions of our country, however gold processing in some regions has been mentioned mostly. Şanlıurfa city in Southeast Anatolian region which has the culture of Mesopotamia has rich cultural aspects from the past to today . one of these cultural aspects is women jewellery made by using silver processing. The variety, motif and composition charecteristics for the women jeweller called “hışır” in Şanlıurfa are beautiful and unique to the region. It has been understood from the excavations amde in the region that the history of the women jewellery in the region dates back to the Neolithic and Bronze age. Jewellery is the most ancient art in Şanlıurfa. Şanlıurfa hışırları have been undertaken in mani, folk songs, poems. It has been possible to classify jewelleryes such as those of which are set on head, neck, waist, arm, finger and foot.

In this study, the assessments with the sapmles depended on the findings of the research made on the jewelleryes which were made and continue to be made in Şanlıurfa region will be submitted.

Key Words: Culture, pattern jewellery decoration, gold, silver.

Giriş

İnsanoğlunun doğumu ile başlayan giyinme ve örtünme ihtiyacı süslenme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bu ihtiyaçlarda yüzyıllarca doğadan temin edilen doğal malzemeler aynı özellikte veya çeşitli işlemlerden geçirilerek kullanılmıştır. Geçmişten günümüze kadar birçok değişikliğe uğramış olan süslenme unsurları çeşitli kültürlerinde etkisinde kalarak gelişme göstermiştir.

İnsanların süslenme gereksinimlerinden biri de en ilkel şeklinden en gelişmişine kadar olan takıları takmak, takıştırmak, yakıştırmak ve güzel görünümüne takının aracı olmasını sağlamak olmuştur. Bu tutku farklı kavramları oluşumunu da ortaya çıkarmıştır. Önceleri insanlar çevrelerinde ne bulmuşlarsa takmışlar (kemikler, ağaçlar, dişler, deniz kabukları vb.) ancak madenleri eritme ve alaşım yaparak işlemeyi öğrendikten sonra insanlar madeni süs takılarına yönelmişlerdir.

Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yer alan ve Mezopotamya kültürünü içerisinde barındıran Şanlıurfa İli geçmişten günümüze kadar zengin kültür unsurlarını içermektedir. Bu kültürel unsurlardan biri olan el sanatları-

nın hemen hemen her türüne rastlamak mümkündür. Bu el sanatları arasında kuyumculuk önemli bir yere sahiptir.

Şanlıurfa ve çevresinde yapılan kazılardan ortaya çıkarılan buluntular, M. Ö. 7000-5000’li Neolitik çağlarda yöre insanının kuyumculuk ile uğraştığını kanıttır. Bu döneme ait kemik ve renkli taşlardan takılar bulunmuştur. Yörede bulunan höyüklerde (Hasek, Cümcüme ve Lidar) rastlanan takılar, günümüz takılarının eski örnekleri hakkında bilgi vermektedir (Kürkçüoğlu ve Oymak, 1991: 52).

Osmanlı Döneminde de, Şanlıurfa kuyumculuğunun ileri düzeyde olduğu belirtilmektedir (Atasay, 166).

Şanlıurfa’nın geleneksel yapısı değişmeden günümüze kadar gelmiş, düğün gelenekleri ve takılan takı çeşitleri de geleneksel yapısını korumuştur. Şanlıurfa’da altın ve gümüşten yapılan tüm takılara “hışır” adı verilmektedir (Mızrak, Öcal, Güler, 2002: 38). Hışırların cinsi ,sayısı ve özellikleri kız tarafının erkek tarafından yöreye özgü isteme biçimi olan “kesim kâğıdında” belirtilmektedir. Bir kesim kağıdı örneğinde: “Bismillahirrahmanirrahim..... Başlık, altı çift bilezik, kelep inci takım, elmas kolye, altı adet elbise, altı çift ayakkabı,..... lira hal’et, misafir odası takımı, vs.” (Ergin, 1998: 15).

Diğer illerde modanın da etkisi ile takılarda modeller farklılaşmasına rağmen Şanlıurfa bu konuda geleneklerini bozmamıştır. Geçmişte düğünlerde neler takılıyorsa günümüzde de aynı takılar talep edilip takılmaktadır.

Çok kültürlü bir geçmişe sahip olan Şanlıurfa yöresi kadın takıları benzersiz çeşitlilikte ve güzelliktedir. Diğer yörelerde rastlanmayan isimleri ile Şanlıurfa takıları, yörede üç bölgede değişiklik göstermektedir; Şanlıurfa Merkez ilçe, Siverek-Suruç-Bozova-Hilvan ve Harran’dır.

Yapım, süsleme, kullanılan malzeme ve formlarında da diğer bölgelere göre farklılıklar vardır. Takıları yönünden çok zengin bir kültüre sahip olan Şanlıurfa’da kullanılan kadın takıları; gerdanlıklar, kolyeler, bilezikler, yüzükler, küpeler, iğne, tepelikler, hızma, halhal ve kemerlerdir. Bu takılar yöreye ait kıyafetlerle uyum içerisindedir.



Şekil 1: Kınacı Han'da Bulunan Kuyumcu Vitriini

Şanlıurfa Kınacı Han'da bulunan kuyumcularla ve takı kullanan bireylerle yapılan araştırma sonucunda takıları kullanım yerlerine göre sınıflandırmak mümkündür.

1. Başa Takılanlar (Tepelik, Elmas Taç, Saç Bağı, Reşme): Yörede başa takılan takılar incelendiğinde,hammadde olarak gümüş ve altın kullanıldığı, yardımcı materyalde değerli taşlara yer verildiği görülmektedir. Teknik olarak döküm, telkari, kabartma ve taş kakma kullanılmıştır. Motif açısından incelendiğinde; geometrik bezemelerin yoğun olduğu, bitkisel, sembolik ve nesneli bezemelerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Baş takıları kendi arasında tepelikler, reşme, saç bağı, kahke olarak gruplandırılabilir.

Tepelikler: Alın üzerine gelecek şekilde tasarlanan merkezi dairesel motifin çevresinden çıkan zincirler yalın halde veya yaprak, ay, boncuk, gümüş toplar sarkıtılarak başa yerleştirilmiştir. Dairesel motifin ortasında değerli taşlar daire veya eşkenar dörtkenar şeklinde kullanılmış, diğer kısımlarda kabartma tekniği ile geometrik (daire, üçgen), bitkisel (yaprak, selvi) ve nesneli (beş kenarlı yıldız, ay, Mührü Süleyman) motifler yapılmıştır.



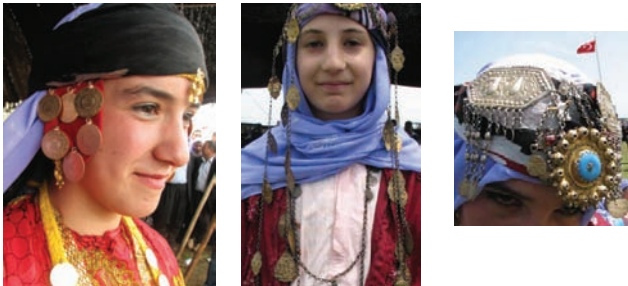
Şekil 2: Tepelik Örnekleri

Kahke: Gerdanlık, altın lira ve kalın bileziklerin direkt olarak alın kısmına tutturulması veya kumaş üzerine dikilmek suretiyle hazırlanan kahkenin yatay veya taç şeklinde başa tutturulmasıdır.



Şekil 3: Kahke Örnekleri

Reşme: Anadolu'da yanak döven denilen reşme, gümüşten, altından çeşitli takı teknikleri ile yapılır. Ayrıca kumaş üzerine altın liralardan dikilmesi ile oluşturulur. Bazı reşmelerin uçları bele kadar uzamaktadır. Sarkan damla şeklindeki plakalar üzerinde bitkisel bezemeler kullanılmıştır. Genellikle reşmelerin şekilleri altıgen, üçgen ve daireseldir.



Şekil 4: Reşme Örnekleri

Saç Bağı: Özellikle altın lira ve hayvan figürlerinden oluşan motiflerden yapılan saç bağı, gençler tarafından saçın arasından sarkıtılarak kullanılmaktadır. Bazen reşme gibi örtü üzerinde veya tepelikle birlikte kullanılır.



Şekil 5: Saç Bağı

2. Kulağa Takılanlar (Küpe): Yörede yapılan küpelerde geometrik bezeme yoğun kullanılmış, bazı örneklerde bitkisel, nesneli ve figürlü bezemeler yer almıştır. Altın üzerinde yakut, firuze taşları en çok kullanılan değerli taşlardır. Mezopotamya kültürünün etkisi küpelerin şekillerinde göze çarpmaktadır. Yöredeki küpeler kulağa çengelle takılarak sarkan özelliktedir.



Şekil 6: Küpe Örnekleri



Şekil 7: Üzüm Salkımı Küpe



Şekil 8: Taşlı Gül Küpe

3. Burna Takılanlar (Hızma): Kırsal kesimde altın ve gümüşten yapılarak burna takılan takıdır.

4. Boyna Takılanlar (Gerdanlık, Kolye, Frenk Bağı, Gönül Kilidi, İnci Kelep, İncili Gerdanlık, Altın Gerdanlık, Kordon, Altın Hamaylı, Beşibirlik, Mahmudiya, Dobra vb.): Yörede boyuna takılan en önemli takılar; frenk bağı, kordon ve gönül kilididir. Günümüzde, çok farklı ör-

nekler yapılmakla birlikte geleneksel örnekler özel günlerde tercih edilmektedir. Takılarda geometrik bezemeler olarak dikdörtgen, daire, koni şekilleri kullanılmaktadır. Bitkisel bezeme olarak çiçekler, nesneli bezeme ise kurdelelerdir.

Takılarda motifler, yan yana dizilerek uzun şekiller oluşturulmakta ya da birbirinin boşluğuna yerleştirilerek boyun çevresini saran görüntüler verilmektedir. Şanlıurfa yöresine özgü olan kordonun, zinciri aynı kalınlıkta, en az iki metre uzunluğunda ve “kordon gülü” denilen ortası yakut taşı takı ile birlikte kullanılmaktadır.

Yörede “şimra” adı verilen ve yörede yapılan küçük zincir parçalarının birbirine eklenmesi ile oluşturulan zincirler, boyunda kullanılan takılarda olduğu gibi diğer takılarda da önemli kullanım yerine sahiptir.

Boyun takılarında inci kelep, elmas gerdanlık, altın liralar değişik şekillerde düzenlenerek kullanılmıştır. Yörede kadınlar ve genç kızlar geleneksel takılarından mevcut olan hepsini üst üste takarak ailesinin, eşinin, veya gelin gideceği ailenin varlığını simgelemektedir.

5. Göğse Takılanlar (Dal): Çeşitli çiçek ,yaprak vb. motiflerle yapılan yaka iğneleridir.



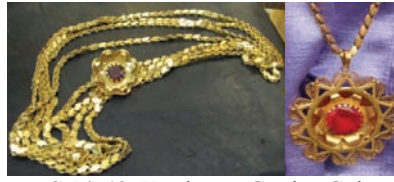
Şekil 9: Frenk Bağı



Şekil 10: Habbeli Gerdanlık



Şekil 11: Güllü Gerdanlık



Şekil 12: Kordon ve Gordon Güllü



Şekil 13: İnci Gerdanlık



Şekil 14: Şimra Zincirden Gerdanlık



Şekil 15: Hasır Gerdanlık



Şekil 16: Farklı Zincirlerle Yapılmış Gönül Kiliti Gerdanlık



Şekil 15: Parparalı

6. Bileğe Takılanlar (ahıtma, parparalı bilezik, fıstıklı bilezik, habbe Osmanlı bilezik, urubiyeli bilezik, ayneli bilezik, tahtalı bilezik, hezirli bilezik, burmalı bilezik, incili bilezik, elmas bilezik vb.): Şanlıurfa'da bileziklerin oldukça fazla çeşidi bulunmaktadır. Bazıları sert görünüme sahipken (tahtalı), bazıları da yöreye ait zincirler veya çiçek motiflerinin yan yana halkalar aracılığıyla tutturulması ile oluşturulmuş hareketli bileziklerdir (ahıtma). Birden fazla zincir sırasının oluşturduğu ahıtma bileziklerin en önemli kısmı zincirlerin karşılıklı tutturulmasını sağlayan kilit kısımlarıdır. Kilit kısımlarında bitkisel bezeme olarak çiçek, dal ve yapraklardan oluşan tasarımlar veya geometrik bezeme tarzında baklava motifinin çevresinde ince dal, kıvrımlardan oluşan tasarımlar yapılmaktadır. (Şekil 19, 20, 22) Zincirler arasında kilit kısmında yapılan teknikte oluşturulmuş dikdörtgen şekilli parçalar bulunmaktadır. Dikdörtgen şekilli parçalarda en çok işlenen motif hayat ağacıdır. Bu bileziğin süsleme açısından da en önemli yeri kilididir. Kilitlerdeki motifler telkari, ajur, kalem işi teknikleri kullanılarak yapılmaktadır.

Değerli taşlarla yapılan bilezikler ve incili bilezikler de yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.

Bilezikler üzerinde bitkisel bezemelerden çiçek, yaprak, kıvrımlı dallar, hayvansal bezemelerde kuşlar, geometrik bezemelerden dikdörtgenler, yuvarlak şekiller, kareler, koni biçimi, zigzag çizgiler bulunmaktadır. Genç kızlar evlenirken bir çift ahıtma ve 12 çift bilezik istenerek her kola bir ahıtma ve üzerine 12 adet bilezik takılmaktadır. Bu sayı ekonomik duruma göre azalmaktadır.

7. El ve Parmağa Takılanlar (Yüzük, Ellik): Yörede diğer takılara takım olacak şekilde veya tek başlarına kullanılan yüzükler 21 ayar altından yapılmakta taş olarak çeşitli değerli taşlar ve incilerle kullanılmaktadır. Yüzükler taş kakma, telkari, kalem işi, mine gibi tekniklerle oluşturulmaktadır. Yüzüklerin şekillerinde geometrik tarzlarda daire, oval, kare, dikdörtgen formlar kullanılmış, yüzeylerinde ise bitkisel motiflerden çiçekler, yapraklar ve dallar yüzük formuna yerleştirilmiştir.



Şekil 17: Tahtalı Bilezik



Şekil 18: Aynalı Bilezik



Şekil 19: Tam Ahıtma



Şekil 20: Yarım Ahıtma



Şekil 21: Parparalı Bilezik



Şekil 22: Gümüş Ahıtma



Şekil 23: Değerli Taşlar Kullanılmış Kadın Yüzükleri



Şekil 23: Kuyumcularda Satılan Yöresel Yüzükler

Ellikler birçok yöreye göre Şanlıurfa'da oldukça yoğun kullanılan takılardır. Bileklik kısmı ve parmağa geçen bölümlerden oluşur. Elin üst kısmını tamamen kaplayan çeşitlerinin yanında bilekle parmaklar arasında bağlantıyı sağlayan zincir ve yüzük kısmı olanlar da bulunmaktadır. Yöreye ait bileziklerin kenarları ile birleştirilerek oluşturulanları bulunmaktadır. Tamamen yörede kullanılan geleneksel yapıdaki zincirden yapıldığı gibi, çiçek bezemelerinin yan yana ve birbiri arasındaki boşluğa yerleştirilerek yapılmaktadır. Üçgen biçiminde birleştirilen parçanın uçlarında 1, 2, 3, 4 ve 5 parmağa da geçebilen yüzük halkaları bulunur. Yüzük halkalarının süslemelerinin hepsi aynı olduğu gibi birbirinden tamamen farklı yüzük formları da vardır.

Bitkisel bezemelerden çiçek, geometrik bezemelerden dikdörtgenler, daireler, sembolik bezemelerden kalplerden oluşturulmuştur. Parçalar birbirine zincirlerle bağlıdır.



Şekil 25: İncili Denilen 5 Yüzlüklü Ellik



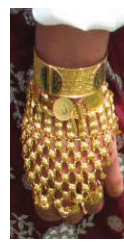
Şekil 26: Şimra Zincirli Tek Yüzlüklü Ellik



Şekil 27: Kalpli Ellik



Şekil 28: Güllü Ellik



Şekil 29: Hasır Ellik

8. Bele Takılanlar (Kemer): Kemerler özellikle geleneksel kıyafetlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Yörede altın ve gümüşten kemerler kullanılmaktadır. Bu kemerlerde taş kakma, ajur tekniği uygulanmaktadır. Kemerlerde çoğunlukta geometrik formlara uyulmuştur, yuvarlak, oval, dikdörtgen formlar üzerine bitkisel bezemelerle süsleme yapılmıştır. Yörede kullanılan kemerler aynı parçaların yan yana veya parçaların birbiri üstüne gelecek şekilde düzenlenerek birleştirilmiştir. Tamamı altın liralardan yapılan kemerlerde kullanılmıştır.

Kemerlerin en önemli parçası olan toka kısımlarıdır. Tokalar diğer parçalara göre daha büyük çalışılmıştır. Formları da kemer kısmını oluşturan parçalarla uyum içerisinde olacak şekilde farklılıklar göstermektedir. Süslemenin en yoğun olduğu kısım tokasıdır. Kemerlerde bitkisel, geometrik bezemeler kullanılmıştır. Taşlarla süslemeler yapılmıştır.



Şekil 30: Halkalı Kemer



Şekil 31: Taşlı Gümüş Kemer



Şekil 32: Güllü Gümüş Kemer



Şekil 33: Parparalı Gümüş Kemer



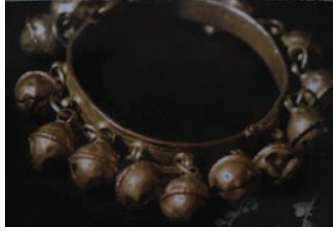
Şekil 34: Ajur İşlemeli Kemer



Şekil 35: Altın Liralı Kemerler



9. Ayağa Takılanlar (Halhal): Bilezik şeklinde ayak bileklerine takılır. Çevresi “habbe” denilen nohut iriliğinde gümüş toplarla saçaklıdır. Süsleme habbelerle bilekliğin çevresine belirli aralıklarla, yan yana, halkalarla tutturularak dizilmiştir. Habbelerin yüzeylerinde herhangi bir bezeme bulunmamaktadır.



Şekil 36: Halhal

Sonuç

Şanlıurfa takılarının motif özellikleri ile ilgili yapılan inceleme sonucunda; Takı yapımında ham madde olarak Şanlıurfa merkezde 21 ayar altın işlenmektedir. Gümüş genellikle geleneksel olarak tepelik, hamayıllar, reşme, kemer ve halhallar da kullanılmaktadır. Kuyumculardan alınan bilgiye; kullanıcı isteğine göre altından yapılan takıların gümüşü, gümüşten yapılan takılarında altını yapılmaktadır.

Altın ve gümüşle birlikte yörede özellikle en çok yakut kullanılmakta, bunu zümrüt, firuze taşları ve inciler izlemektedir. Değerli taşlar özellikle boyun ve ele takılan takılarda kullanılmakla birlikte tüm örneklerde ve gümüş takılarda da rastlanmaktadır.

Ayrıca inciler kelep adı verilen inci sıralarının bükülmesi ile oluşturulmakta ve boyun çevresini saracak şekilde kullanılmaktadır. Ekonomik duruma göre inci sırasının sayısı artmaktadır.

Yörede kullanılan takılarda; Özellikle kalem işi, ajur teknikleri yoğun kullanılmakta, bunları telkari, kabartma, taş kakma teknikleri izlemektedir. Takılarda, yapımı bu yöreye ait olan şimra adı verilen zincirlerde yoğun olarak kullanılmaktadır.

Takılar üzerindeki motifler incelendiğinde; geometrik ve bitkisel bezemelerin yoğunlukta olduğu, nesnel ve sembolik, figürlü bezemelerinde bulunduğu tespit edilmiştir. Takılarda kullanılan motiflerin çoğunluğunda nazardan korumada kullanılan göz motifini yansıtan daire, zikzak çizgiler, el motifini yansıtan noktalar ve düz çizgiler çoğunlukta kullanılmıştır (Akpınarlı, 1992: 56).

Takılardaki kompozisyonlarda, motifler aynı şeklin tekrarı, farklı şekillerin yan yana birleştirilmesi, farklı şekillerin üst üste birleştirilmesi, bir bezemenin tek takıda kullanılması veya bir takıda birden çok bezemenin kullanıldığı tespit edilmiştir. Yörede ince ebattaki el ve ayak bileğine takılan, kulağa takılan örneklerde çoğunlukla devam eden “su” şeklinde düzenlenmiş takılardır.

En önemli motiflerin bulunduğu Frenk bağı, gönül kilidi ve akıtma üzerinde bitkisel bezeme olarak; gül, stilize gül ve yapraklar çevresinde zig-zag çizgi ve noktalar olan geometrik bezemelerle sınırlandırılmıştır.

Bazı örneklerde stilize çiçekler üzerinde küçük hayvan figürlerine (genellikle kuş) rastlanmıştır. Bazı örneklerde ise küçük çiçek motifleri yan yana getirilerek takılar oluşturulmuştur.

Şanlıurfa takılarındaki motif ve kompozisyon özelliklerinin çok zengin olduğu, bu zenginliğin yörenin yerleşim yerindeki kültürel zenginliklere dayandığı ayrıca kültürel zenginlikleri yaşayan halkın el sanatlarına önem verdikleri ve geleneksel yapıyı korudukları görülmektedir. İnsanların en önemli dönemlerinden biri olan evlilik devresinde toplumların yazılı olmayan yasaları yani gelenekleri çok önemlidir. Şanlıurfa’da çeyiz ve evlenme geleneklerinde değişimler olsa da yoğun sürdürüldüğünden buna bağlı olan kuyumculuk sanatı da devam etmektedir. Şanlıurfa da değersiz materyallerden yapılan takıları takanlara “fukara mı oldı yoksa garipleştimi?” demektedirler.

Kültürel kimliğimizin bir parçası olan kuyumculuk sanatının yaşatılması, tanıtılması, çağdaş özellikler kazandırılması için bu konuda çalışanlara görevler düşmektedir. Şanlıurfa’da eşsiz güzellikteki motiflerle üretilen takıların tanıtılması, yaşatılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akbıyık, A., (1989), Her Yönüyle Şanlıurfa Halk Oyunları, Şurhoy Yayınları, Şanlıurfa: 2, 28.

Akpınarlı, H.F., (1992) “Ankara İlinde Nazar Nazarlıklar” Kültür Sanat Dergisi, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4 (15), 55-58.

Atasay, (2004), Yaşayan Anadolu Takıları. 36-55.

Ergin, M.E., (1998) “Şanlıurfa’da Evlenme Âdetleri” Edessa, Şanlıurfa:1, 13-13.

Kürkçüoğlu, A.C., Oymak, M., (1991), “Şanlıurfa Yöresi Kadın Takıları” Kültür ve Sanat, Ankara: 12, 52-55.

Kürkçüoğlu, A.C., (2002), İnançlar Diyarı Şanlıurfa, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara.

Mızrak, R., Öcal, M. H., Güler, S. E., (2002), Urfa’nın Etrafı..., Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.

Şanlıurfa Kültür ve Turizm Rehberi, (2006).

KÜLTÜR SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN HALI-KİLİM SANATI VE ETNOGRAFİK ESERLERDEKİ DAMGALARIN DİLİ¹

AKSOY, Mustafa
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Türkiye’de halı-kilim sanatında kullanılan damgalar genelde Anadolu’daki Türklerden önceki halklarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Bazı eserlerde de Asya Türkleriyle bağları kurulmaya çalışılsa da yeterli oldukları söylenemez.

Dil kültürü genç kuşaklara taşıyan en önemli araçların başında gelmektedir. Fakat dil dendiğinde aklımıza gelen hakim anlayış “linguistik”dir. Oysa etnografik eserler ve onların üzerindeki damgalarda “görsel dil”dir. Ancak ülkemizde bu konu önemli ölçüde ihmal edilmiştir.

Dünyada bulunan en eski halı-kilim örnekleri Türk coğrafyasında bulunduğu halde onlar Fars kültürüyle izah edilmeye çalışılmaktadır. Diğer yandan bazı çalışmalarda da Türkiye’de kullanılan halı-kilimlerdeki damgalar Ahlatlıbel ve Çatalhöyük’de bulunan ana tanrıçalarla ilişkilendirilmektedir.

Bu bildiriye Edirne’den Altaylara kadar olan bir sahada yaptığımız alan çalışmalarından hareketle Türkiye’deki halı-kilimlerde kullanılan damgaların tarihi kaynakları, kültür tarihindeki yeri, karşılaştırmalı ve kültür sosyoloji açısından tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Damga, sembol, görsel dil, Türk sanatı, halı, kilim.

ABSTRACT

The History of Carpet-rug in Terms of Culture Sociology and the Language of Motifs-Brand (Damga) in ethnographic Works

In Turkey, the motifs-brand (damga) used in the carpet-rug artistic

¹ Konu hakkında daha geniş bilgi için bakınız: www.sosyalbilimler.org

quality are generally explained with related to folks berfore Turks in Anatolia. In some works of art, too, it is not said to be enough qualified even it is tried to make them connection with the Central Asia Turks.

Language is one of the most important means that transfers the culture to the new generations. However, language is known as “Linguistic”. Yet, ethnographic works and the motifs-brand (damga) on them are the Visual language. However, in our country this matter is substantially neglected.

Though the earliest types of carpet-rug were discovered in Turk geography, it is explained with Farce Culture. On the other hand, also in some works, the motifs-brand (damga) used in carpet-rug in Turkey are associated with goddesses in Ahltlibel and Catalhoyuk.

In this paper, it will be discussed the historical sources of motifs-brand (damga) used in carpet-rug in Turkey in terms of its importance in Culture History, comparative and Culture Sociology by considering our research from Edirne to Altaylar.

Key Words: Motifs-brand (damga), symbol (damga), visual language, turkish art, carpet, rug.

Giriş

Bilindiği gibi Türkiye’de halı-kilim sanatında kullanılan damgalar genelde Anadolu’daki Türklerden önceki halklarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Bazı eserlerde onların Asya Türkleriyle bağları kurulmaya çalışılsa da pekte yeterli oldukları söylemez. Bu konuda ki en önemli hatalardan biride Türkiye’de kullanılan damgaların adlandırılmaları ve anlamlandırılmaları sorunudur.

Mesela bazı isimler sayacak olursak: “elibeline”, “bereket”, “insan”, “saçbağı”, “koçboynuzu”, “küpe”, “sandıklı”, “aşk ve birleşim”, “yıldız”, “suyolu”, “pıtrak”, “haç” vb. Bu isimlendirmelerin büyük bir çoğunluğu yakıştırma ve bir yerde kullanılan isimlendirmenin Türkiye genelinde de aynı olduğu şeklindeki zorlamalardan meydana gelmektedir. Diğer yandan “elibeline” olarak isimlendirilen bazı damgaların “koçboynuzu” veya “bereket” olarak isimlendirilen bazı damgalardan nasıl ve neden farkı isimle anlatıldığı açıklanmaya muhtaçtır. Bu örnekler istediği kaçır çoğaltılabilir.

Türkiye’deki isimlendirmelerden “haç” damgası Asya Türklerinde de kullanılmakta olup genelde “dünya”yı; “yıldız” “gül”ü; “bereket, koçboynuzu, elibeline”, koçboynuzu-koçun başı-ineğin başı, umay ene, güneş,

koyunun boynuzu, geyiğin boynuzu; “suyolu” “köpeğin kuyruğu”; “lale” damgası ise “kartal, kurbağanın ayağı, yarasa”; “insan”, insan, kaplumbağa vb şeklinde adlandırılmaktadır. O halde ne yapılmalıdır?

Türkiye’de kullanılan damgaların her şeyden önce tarihi kaynaklarının tespit edilmeleri kültür tarihi açısından son derece önemlidir. Bununla beraber durum tespitinden önce damgaların isimlendirilmeleri ve anlamlandırılmaları da son derece sakıncalıdır. Çünkü bazen yapılan hataları düzeltmek yeni araştırmalardan çok daha zor olmaktadır. Bu nedenle konu hakkında çalışan insanlar mümkünse beraber çalışmalı ya da karşılaştırmalı çalışmalar yapmalıdır.

Kültür Sosyolojisi

Sosyal bilimlerde kavramlar esastır. Bu nedenle bir bakıma sosyal bilimler, kavramlarla dans edilen bir sahnedir denilebilir. Dolayısıyla her yönüyle sosyal gruplarla ilgili olan ve 21. yüzyılda çok konuşulacağına benzeyen “kültür sosyolojisi” kavramının çeşitli yorumunun yapılması gerekmez mi? Eğer sosyal gruplar ve milletler bunu başaramazlarsa, her coğrafi çevrede görülen küçük kültür nüansları, önemli sıkıntıların kaynağını oluşturacağına benziyor. Ayrıca sosyal grupları ve milletleri; içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar, dinî, ekonomik, siyasî, tarihî, coğrafi vb. faktörler, aynı kimlikle bir arada olmalarını sağlamıştır. Ancak sosyo-kültürel hayatın çok kompleks bir yapıya dönüşmesi, insanların beklenti ve ideallerindeki yeni oluşumlar, bundan böyle bu faktörlerin tek başına ya da bir kaçının birlikte yeterli olamayacağını göstermektedir. İşte bu nedenle sosyal bilimciler, kültür sosyolojisi kavramı çerçevesinde sosyal grupların ve/veya milletlerin sosyal yapı özelliklerini yeniden değerlendirmek zorundadırlar. Bunun için sosyologlar özellikle uygulamaya yönelik çalışmalarda antropoloji, halk bilimi, mitoloji ve tarih bilgilerine başvurmak zorundadırlar. Bu durumda sosyolojinin bir alt dalı olarak, “kültür sosyolojisi” adında yeni bir ilim alanı karşımıza çıkmaktadır.

Bilindiği gibi Türkiye’de sosyolojiye giriş kitaplarında sosyoloji çeşitli alt dallara ayrılmıştır. Fakat bilgilerimize göre bu çalışmaların hiçbirinde kültür sosyolojisinden bahsedilmemiştir. Ayrıca ülkemizde sosyal bilimciler tarafından kültür sosyolojisiyle ilgili yapılan çalışmalarda da aynı durum söz konusudur. Sadece Eren ve Küçük tarafından yazılan birer makalede, kültür sosyolojisi makale başlığı olarak kullanılmış, kültür sosyolojisinin ne olup, ne olmadığı hakkında, makalelerin içinde bir tek cümle dahi zikredilmemiştir (Eren, 1978). Sadece “Sosyoloji-Köy Sosyolojisi” ile ilgili bir doktora tezinde, sosyolojik açıdan küçük toplumların, belirli

örf ve âdetlerini inceleyen, saha çalışmalarını “kültür sosyolojisi olarak adlandırmak yanlış olmaz” (Küçük, 1993) denilmektedir. Ayrıca bir tercüme eserinde “büründüğü en son ve en atak biçimleriyle kültür sosyolojisi çok farklı ilgi ve yöntemlerin bir yakınlaşması ve kaynaşması (convergence) olarak görülmelidir... Kültür sosyolojisi biri genel toplumsal düşüncede ve sonraları özel olarak sosyolojide, diğeri kültür tarihi ve analizinde olmak üzere, belirgin bir şekilde gözlenen iki ana eğilimin bir kaynaşması, bir açıdan da dönüşümü olarak görülebilir” (Gezgin, 1985: 44) denmiştir. Yabancı dilden çevrilip düzenlenen bir “Kültür Sözlüğü”nde, kültür sosyolojisinin “maddeci kültür kuramı”na dayandığı belirtilerek, kültürel süreci, onun özelliğini ve ilişkilerini inceleyen “maddeci bir toplum bilim dalı”, şeklinde tanımlamıştır (Çalışlar, 1983). Buraya kadar ifade edilen bilgilerden hareket ettiğimizde “kültür sosyolojisi” kavramının yeniden tanımlanması bir zaruret olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bir sosyal gruptaki örf-âdet, gelenek-görenek, maddî unsurlar, dinî faaliyetler, büyü, mit ile çeşitli ritüeller, aile, evlilik kurumları gibi sosyal hayatı oluşturan vb. sosyo-kültürel faaliyetlerin tarih, mitoloji, antropoloji ve halk bilimi bilgisi dikkate alınarak, sosyoloji merkezinde değerlendirilip yorumlanmasına, kültür sosyolojisi denir.

Halı-Kilim Sanatı Niçin Önemlidir?

Halı-kilim tarihi ve kültürü Türk sosyal bilimcilerince yeterli düzeyde araştırılmış değildir. Özellikle konu amatör araştırmacılar ya da halk bilimciler tarafında genelde tasvir şeklinde veya bir şehir-bölge esas alınarak kültür tarihindeki yeri dikkate alınmadan incelenmiştir. Ancak bazı önemli sayılabilecek çalışmalar olsa da onlarda da karşılaştırma tekniği kullanılmamıştır.

Bazı valiliklerce hazırlanan kitaplarda bu konu hakkında bolca bilgi bulmak mümkündür. Mesela Hakkari valiliğince hazırlanan bir eserde “Hakkari yöresinde dokunan kilimler onu dokuyan boyun ve aşiretin adını alır. Belli bir aşiretin adını alan kilim bir başka aşiret tarafından dokunsa bile ilk dokuyan aşiretin adıyla anılır. Jirki, Herki gibi aşiret adıyla dokunduğu gibi kişi ismiyle de dokunmaktadır. Gülhanife, Gülsarya gibi. Bazen de kilime işlenen desenlere göre isim alır. Gülhezar, Gülgever, Lüleper gibi” (Yazar ve tarih yok: 10) denmiştir.

Aynı mantık Şırnak valiliği tarafından hazırlanan broşürde de görülmektedir. Burada sadece “Gülsarya” adı “Gülsariye”, “Jirki” ise “Jirkan” olarak zikredilmiştir. Benzeri anlayışları Türkiye’de bu konuda yapılan araştırmaların hemen hepsinde görmek mümkündür. Her iki eserde de

“Gülsariye-Gülsayra” damgası için “bu motif Sariye isimli bir bayan tarafından yapıldığı için adına izafeten bu isimle anılmıştır” (Yazarı yok, 2000) ifadesi kullanılmıştır.

Bazı araştırmacılar ise tarafından da halı ve kilimciliğin “Kürtlere özgü” olduğunu yazmaktadırlar. Mesela Bender, şunları yazar: “Tanınmış halı bilginleri de halı ve kilim dokumacığının Kürtler tarafından icat edildiğini, bu sanatın sonradan ortaya çıkan İranlılarla Türklerin Kürtlerden öğrendiklerini öne sürmektedirler... Halı ve kilimin vatanı Zağros yöresinde. İlk dönemlerde Kürtler Mezopotamya’nın sazlık bölgelerinden kesip işledikleri sazlarla ilk dokuma örneklerini yerlere serdiler. Ancak atın ehlileştirilmesinden sonra aynı halk yününden yapılmış keçe sanatını yarattı” (Bender, 2000: 230-231).

Bilindiği gibi atın Türkler tarafından ehlileştirildiği konu kakında çalışan dünya tarihçileri tarafından kabul edilmektedir. Ayrıca bilindiği üzere atın değil koyunun ve türlerinin yünü olur. Ayrıca Bender’in yazdıklarına konunun uzmanlarına atıflar yapılarak aşağıda cevap verildiği için burada ikinci bir tekrar yapmayı gerek bulmadık.

Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan Güran Erbek ve Mine Erbek tarafından yazılan eserlerde Türkiye’deki halı-kilimlere kimlik veren damgalar Anadolu’da yaşamış tarih öncesi haklarla ilişki kurularak anlatılmaktadır. Mesela her üç eserde de yukarıda söz konusu olan “Güsayra-Gülsayre”nin dokuduğu damga, Anadolu’da yaygın kullanılan adıyla “Elibelinde” olarak adlandırılmış olup Çatalhöyük, Ahlatlıbel, Hacılar kazılarında bulunan “Anatanrıça”dan kaynaklandığı şöyle yazılmaktadır: “Anadolu kilim ve halı dokuma tekniklerinde karşımıza çıkan “elibelinde motifi” bu heykelciklere benzer formdadır. Dokumalardaki tüm motifler kadının kültürel birikiminin bir yansımasıdır” (Erbek, 1986, 1995, 2005).

Eagleton, ise yazdığı bir eserde Türkiye’de halı-kilimlerdeki damgaları Kürt damgaları olarak ifade etmiştir (Eagleton, 1988). Aynı anlayışı birçok Batılı araştırmacının eserlerinde de görmek mümkündür. Bu konuda bilgisayarda ufak bir araştırma yapmak yeterlidir.

Türkiye ve çeşitli yerlerde dokunan halı-kilimlerdeki damgalar, yöresel kalındığı, yani karşılaştırmalı yapılmadığı için çok zorlama bir mantık ve çizimle “Anatanrıça” ile ya da Kürtleri Türklerden farklı düşünmenin getirdiği anlayışla izah edilmeye çalışılmaktadır.

Ancak ne enteresandır ki halı-kilimlerdeki simetrik “damgalar-semboller” Türk kültürünün hakim olduğu her alanda görülmektedir. Özel-

likle Sovyetler birliği zamanında Rusların yayınladığı eserlerde Türk halklarının halı-kimlerinde çokça tespit edilmiştir. Hatta Sibirya'nın en ücra yerlerinde yapılan çalışmalarda aynı damgaları görmek mümkün. Üstelik o damgaları zorlama çizimlere gerek kalmadan o insanları bilinen tarihi arkeolojilerinde görebilirsiniz.

Sanat ve Sosyo-Kültürel Zihniyet

Sanatı ve sanat eserlerini halkın ya da halkların geleneksel zihniyetlerinin bir yansıması olarak tarif etmiş, sanatla sosyo-kültürel yapı arasındaki ilişkiye dikkati çekmiştik. Sosyoloji eserlerinde genellikle “gelenek” resmi olmayan sosyal grupların basit yapıp-etmeleri olarak ele alınmıştır. Bu yüzden de gelenekler basit sosyal faaliyetler olarak algılanmıştır. Oysa “gelenek” bir şeyin, şeylerin yapıla gelmiş, kurumlaşmış örüntüsüdür. Bu nedenle gelenekler ve sosyal zihniyetler bir sosyo-kültürel yapının DNA'larıdır. Dolayısıyla Nirun'un da dediği gibi, gelenekler ve görenekler sosyal hayat tarzını düzenleyen kaideler olarak algılanmalıdırlar (Nirun, 1991: 91).

Konar-göçerlerin, yani yaylak ve kışlaklarda yaşayanların kültürel etkileşimleri sanayi devrindeki sosyal gruplara göre çok az, hatta yok denecek kadar azdır. Çünkü bu insanların öbür insanlarla kültürel ilişkileri çok az olmakla birlikte, birbirlerinin sosyo-kültürel etkilerinde kalmaları, ilerideki esaretlerinin de habercisi olmaktadır. Bunun en iyi örneklerini Orhun yazıtlarında görmek mümkündür. Ayrıca geleneksel sosyo-kültürel yapı, sosyal hayatın en muhafazakâr olanını teşkil eder. Böyle olmamış olsaydı, yüzlerce yıllık zamana ve kilometrelerce mesafeye rağmen, dünyada bilinen ilk halı üzerindeki damgaların Altaylar'dan Anadolu'ya kadar olan bir alanda hâlâ görülmesi mümkün olur muydu?

Sosyo-kültürel hayattan söz eden birçok sosyal bilimci, geleneksel yapı ile kültürel yapı arasındaki ilişkilere dikkatimizi çekerler. Mesela Taylor, Gadomer ve Ricoeur gibi bilim adamları kültürel hayatın gündelik eylemlerden kaynaklandığını ifade ederler (Rabinow; Sullivan, 1990: 12). Ayrıca her sosyal grubun pratik kaygıları ile sosyal dünyaya bakışları, sahip oldukları tarihi miras ve bu mirasın oluşturduğu zihniyet nedeniyle farklıdır. Dolayısıyla “bir milletin hayata baktığı mercekler, öbür milletlerin kullandığı merceklerden farklıdır” (Benedict, tarihsiz: 9). Durum böyle olmakla birlikte, genellikle sosyal bilimciler ellerine bir metre ya da tartı aleti olarak sosyo-kültürel hayatı tahlil etmeğe çalışırlar. Hatta daha da vahimi, bazıları birkaç kitaba göz atıp, önlerine gelen her türlü sosyo-kültürel konu hakkında kesin sonuçlara varabilirler. Burada yaptığı iş ile

hiç ilgisi olmayan ve ne olduğu belirsiz unvanların kullanılması ise halk üzerindeki izin derinliğini daha da artırmaktadır. Çünkü halk samimidir, bu samimiyetinden ötürü de unvanlı yetişkinlerin yanlış yaptığını düşünemez. Bu nedenle “gözlük takan şahıstan mercekleme formülünü bilmesini nasıl isteyemezsek milletlerin de kendi hayat görüşlerini tahlil etmelerini bekleyemeyiz. Gözlük hakkında bilgi sahibi olmak istediğimiz zaman, bu konuda doktora gider ve önüne koyduğumuz her merceğin formülünü yazmasını bekleriz. Hiç kuşku yok ki çağdaş dünya milletleri için bu tahlilin yapılması işinin sosyal ilimlerle uğraşan bir ilim adamına ait olduğunu kabul edeceğiz” (Benedict, tarihsiz: 9) ya da etmek zorundayız. Umarım bu süreç bizim için uzun bir zaman olmaz.

Sosyal bilimcilerin genelde iki temel görevi vardır. Birincisi her bilim alanında olduğu gibi uğraşı alanında en ileriye koşma çabası, ikincisi ise yaşadığı sosyo-kültürel yapıyı anlama ve yorumlama faaliyetidir. Bu süreçte sahip olduğu zihniyet ona rehberlik etmelidir. Çıplak gözümüzle ya da gözümüzdeki gözlüğün numarası ve rengi ile etrafımızı görür, sahip olduğumuz zihniyetler ile de sosyal dünyayı algılar ve yorumlarız. Bu nedenle Mucchielli’ye göre zihniyet, bir sosyal grubun görünmeyen referans grubudur (Mucchielli, 1991: 7). Çünkü farkında olmadan insanlar sahip oldukları geleneksel zihniyetleri ile sosyal ve fiziki hayatı algırlar ve yorumlarlar; gerekçelerini de sahip oldukları zihniyetle izah etmeğe çalışırlar. Bu açıdan bakıldığında Rothacker sanatı sanat yapan şey, şekle verilen biçimdir (Rothacker, 1995: 85) der. O halde bir sanat eserini değerlendirirken ilk önce onu yapan ya da yapıldığı sosyo-kültürel yapının esas alınması gerekmez mi? Bu sorunun cevabı elbette evet olmalıdır. Çünkü sosyo-kültürel hayat bir boşlukta meydana gelmediği gibi onun ürünleri ile yapıcıları da başka bir mekânın insanları değildirler. Bu nedenle bir sanat eserini anlamlı kılan o halkın zihniyetidir. Zihniyet ise bir halkın ortak düşüncesi, eylemi, bakışı ve nesnelere yorumlama tarzıdır. Dolayısıyla zihniyet, sosyal grubun veya grupların bir bakıma hafızasıdır. Başka bir tabirle “zihniyet, bir grubun kültürel kimliğinin temel bileşenidir” (Mucchielli, 1991: 22). Öte yandan bir sosyal grubun eylemlerini anlamak ve yorumlamak için o grubun sosyal kimliğini belirleyen etkenlerin başında gelen zihniyet dünyasını bilmek ve anlamak gerekir. Aksi takdirde sosyal grupları yeterince ifade edemediğimiz gibi millet olma sürecinde önemli rolü olan sosyal bütünleşme (social integration) kavramının içeriğini anlamakta da güçlük çekeriz.

Sonuç olarak sosyo-kültürel hayatta, coğrafi şartlara bağlı olarak geli-

şen bazı ayrıntılar farklılıklar olarak değerlendirilirse sosyal bütünleşme süreci geciktiği gibi, birtakım sosyal sapma davranışlarına da yol açılabilir. Mesela dünyada bulunan ilk halı örneğindeki damgaları anlamadan, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görülen aynı damgaları anlamak mümkün olamaz. Geniş Türkistan coğrafyasındaki koçbaşı mezarları ve damgaları hesaba katmadan da özellikle Doğu ile Batı Anadolu'daki mezarlarda kilimlerde, halılarda görülen koç başı damgalarını anlamak mümkün olmayabilir.

Sanat ve Din

İnsanların kendileri dışındaki nesnelere ya da zihin dünyasında yorumladığı şeyleri, çeşitli biçimlerde ifade etmelerinden ötürü sanat ya da sanatlar doğmuştur. Başka bir tabirle sanat, insanların ve sosyal gruplar ile milletlerin dünyayı yorumlayış tarzlarıdır. Bu yorumlardaki benzerlikleri, farklılıkları ya da aynilikleri ise insanların içinde buldukları sosyo-kültürel yapı ile özel yetenek ve becerileri belirler.

Sanat eserlerindeki bazı ortaklıklar tesadüflerle izah edilemezler. Öyle izah edilmeye kalkılırsa, o zaman tarih, mitoloji, sosyoloji, antropoloji, edebiyat gibi sosyal bilimlerin sonuçlarını da birer tesadüf eserleri olarak ifade etmek zorunda kalınır ki, sonuçta sosyo-kültürel hayat bir tesadüfler zincirinden ibaretmiş gibi algılanır. Oysa sosyo-kültürel hayat bir tesadüfler yumağı olmayıp, sosyal gerçekliğin kendisidir. Sosyal gerçeklik ise, sosyal grupların tarihlerinden getirdikleri ve yeni eklemelerle devam ettirdikleri gelenekli bir süreçtir. Bu süreçteki didişmelerden yani “insanın sonu gelmeyen özelemleriyle sınırlı imkanları arasındaki çelişkiden sanat doğmuştur” (Mülayim, 1994: 19). Bu nedenle “sanat duygu ve düşüncelerin kaynaştırılarak ahenkli bir tertip halinde ifadesidir” (Karamağaralı, 1980: 149).

Sosyo-kültürel hayattaki birçok unsur gibi, sanat da birtakım dini inançlarla yakından ilgilidir. Belki bundan olacak ki Fischer, “başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata dönüştü” (Fischer, 1993: 35) der. Fischer eserinin bir başka yerinde de “ta başlangıçtan beri insan büyücüdür” (Fischer, 1993: 15) diyerek, büyüün sosyo-kültürel yapıdaki önemine dikkatimizi çeker ve son zamanlarda çoğalan belgelerin zenginliği sanatın başlangıçta bir “büyü” olduğunu ortaya koyuyor der (Fischer, 1993: 17).

İnsanla ilgili ritüellerin önemli bir kısmında din ile büyüün etkili rol oynadığını alan çalışmalarına dayalı sosyolojik ve antropolojik verilerde sıkça görmek mümkündür. Mesela yasaksız bir sosyal grubun olmadığı

bilinmektedir. Yasakların kaynağının ise din ya da dine benzer inançlar olduğu genelde kabul görmektedir. O halde din ile sanat arasındaki yakın ilginin, fazla garip olmaması gerekir. Bu sebeple ilerde ayrıntılı bahsedeceğimiz ve fotoğraflarda da göreceğimiz üzere “koçbaşı” damgalarının da birtakım dini kimlik taşıması gayet doğaldır.

Eserlerini yaratırken dini inanıştan hareket etmemiş gibi görünen sanatçıların bile hayatları daha yakından incelenince dini duyarlık diyebileceğimiz bir tarafla karşılaşırız. Van Gogh’un hayatı buna iyi bir örnektir. “... Dinin rahipleri ile büyücüleri, yaratıcı sanatçılarla aynıdır ve sanatın işi sadece tapınma veya yatıştırma” (Read, 1960: 84-85), diyerek sanat ile din arasındaki yakın ilgiyi gözler önüne serer. Read bir başka eserinde de “büyü, dinin olduğu kadar bilimin de çıkış noktası olarak bilinir” (Read, 1981: 35)der. Sanat ile din arasındaki yakın ilgiye bir başka eserde “Bizans sanatı dinsel bir sanattır. Başlangıçta Hristiyanlığın ilk yayılma özü içinde Yunan-Roma geleneğini devam ettirmiştir” (Tansuğ, 1983: 41) denmektedir. Bu satırların yazarının uzmanlık alanı sosyoloji olduğu için yukarıdaki iddia hakkında söyleyeceği fazla sözü yoktur. Ancak sanat ile din arasındaki yakın ilgiden dolayı yukarıdaki görüşe katılmamak mümkün değildir. Dolayısıyla Doğu sanatıyla Batı sanatı arasında her şeyden önce, dinden veya dini anlayıştan kaynaklanan temel bir farklılığın olması gerekir.

Öyleyse genelde Doğu, özelde Türk sanatının, Batı sanatından farklı ele alınıp incelenmesi gerekmez mi? Batı’da sanat dendiğinde ilk akla gelen resim, heykel ve müzik’tir. Bununla birlikte güzellik kavramı sanatla o kadar iç içe kullanılmıştır ki sanat “estetik” kavramıyla izah edilmiş, hatta sanat yerine estetik kavramı kullanılmıştır. Türk sanatında ise resim, heykel çok az kullanılırken, neredeyse bale günümüzde bile halka mal olmuş değildir. Oysa sanat her şeyden önce, geleneksel uğraş alanı olarak halkın yakın ilgi alanıdır. Dolayısıyla bir halkın sanat hakkındaki bilgileri ve eylemleri onun sosyo-kültürel tarihinden hareketle ele alınmalıdır. Ancak sanatı Batı mantığıyla algıladığımızdan dolayı bizim kültürümüzde çok önemli yeri olan at kuşamları, kurganlar, balballar, mezarlıklar, kadınlarımızın el işleri (halı, kilim, keçe dahil) ile yurt (keçeden yapılan, Türklere has yuvarlak çadır)’lar Türk sanat tarihçileri tarafından, genelde bir problem alanı olarak görülmediği gibi, tarihi kökleri yüzlerce yıla dayanan, bu ata yadigarı sanat eserleri, bilinçsizce çürümeye ya da teknolojiye terk edilmişlerdir. Mesela Ahlat’da gördüğümüz mezar taşları ile Bitlis merkezindeki mezar taşları, kaderleriyle baş başa bırakılmışlardır. Özellikle birer sanat eseri olan Ahlat mezar taşları kısa zamanda korumaya alınmazsa

yüzlerce yıllık tarih yok olmayla karşı karşıyadır. Korkarım Anadolu'nun bazı merkezlerinde dokunan geleneksel halı-kilimler de yakın bir gelecekte kaybolacaklardır. Çünkü bir boyu veya bir tarihi anlatan damgalar modernlik adına değiştirilmeye çalışılıyor. Mesela Nusaybin'de gördüğümüz halı dokuyan kızlarımız geleneksel damgaları ile değil de, allı güllü neyi anlattığı belli olmayan çizgilerle halı dokuyorlardı.

Sonuç olarak “Avrupa sanat hiyerarşisinin tepesi figüratif resim ve heykel tarafından tutulmuştur” (Burckhardt, 1994: 232). Belki bundan olacak ki Batı'da sanat “estetik” anlamında kullanılmıştır. Türk felsefesinde ise sanatta esas olan birinci öncelik ahenk, bir şeyi anlatmak ve onu ifade edebilmektir. Burada bir ifade tarzının ahenkli olması ne kadar önemli ise parçalar veya damgalar arasındaki ahenk de o kadar önemlidir. İlerideki sayfalardaki fotoğraflara bakıldığında damgalar arasındaki uyumun büyüklü sırrını görmek mümkündür. Çünkü fotoğraflarını gördüğümüz halılar-kilimler ve mezar taşlarındaki damgaların hiç biri, kalemlerle hesaplanarak değil, geleneksel bilgilerle yapılmıştır.

Sanat ve Sosyoloji

Sanat eserleri sosyo-kültürel bir yapı içinde meydana geldiklerine göre sosyoloji ile yakından ilgili olmalıdır. Çünkü “her sanat eseri, mahiyeti icabı, imzasını taşıdığı sanatkârların şahsiyetinin de üstünde, bir harsın bir kültür çevresinin damgasını taşır. Yani sanat bir cemiyetin müşterek duygu ve düşüncelerinin, müşterek zevkinin ifadesidir. Bu husus aynı kültür çevresindeki eserlerin bir karakter benzerliği göstermelerini izah ettiği gibi, sanata kültür çevresini aksettiren bir vesika mahiyeti ve kıymeti de kazanmaktadır” (Karamağaralı, 1980: 140). Dolayısıyla bir sanat eseri meydana geldiği sosyo-kültürel çevreden ayrı düşünülemez. Böyle kabul edilecek olursa, sanat eserleri arasındaki benzerlikleri, aynilikleri ve farklılıkları nasıl açıklayabiliriz? Bu nedenle her sanatçı, içinde yaşadığı sosyo-kültürel yapıya bağlıdır ve onunla olan ilişkisi inkar edilemez (Read, 1960: 268). Öyleyse bir sanat eseri ele alınırken önce onun hangi sosyo-kültürel yapı içinde oluştuğuna, kim ya da kimler tarafından nerede ve ne zaman meydana getirildiğine bakmak gerekir. Çünkü sanatçının zihniyeti, etkileşim içinde olduğu sosyo - kültürel çevre ile o çevreyi oluşturan şartlar içinde oluşup-gelişir. Sanatçı bir bakıma çocuğun dil öğrenmesi gibi sanatıyla ilgili bazı bilgileri öğrenerek onları zihninde kodlar. Nasıl bir çocuk ihtiyaç hasıl olduğunda birtakım sesleri çıkarır ya da yeni kelimeler öğrenirse sanatçı da işini yaparken zihnindeki birtakım bilgileri kullanır ya da ihtiyaç duyduğunda o bilgileri öğrenmeğe çalışır. Bu nedenle “dil,

seslerin öykünülmesi, sanat ise dış nesnelere öykülenmesidir” (Cassirer, 1997: 167). Ancak bu öykünme birden bire ortaya çıkmaz. Mesela “...bir ressam kâğıdı kalemi eline aldığı anda hemen resim yapamaz; bu iş çok daha önceden, birikimlerle zihinde oluşmuştur. İnsan zihni, yaşadığı süre içinde görsel deneylerin çevresinde olay ve eşyaların fotoğraflarını kaydeden bir arşiv gibidir” (Mülayim, 1994: 17). Dolayısıyla sanat malzemeleri ve eserleri bilim ya da felsefe dünyasındaki bilgiler kadar önemlidirler (Read, 1960: 8). Öyleyse sanat ve sanatçılarla bilgi ve bilimsel bilgi arasında yakın ilişkiler vardır. Bu sebeple bir sosyal yapının zihniyet dünyasının ilk örneklerini, geleneksel sanatlar ile halk edebiyatında bulmak mümkündür. Çünkü bu bilgiler öteki sosyo-kültürel çevrelerin bilgileriyle en az etkileşim halinde olanlardır. Ayrıca kültürlerin en muhafazakar cephesini geleneksel tarafı teşkil eder. Burada iddia edilen fikrin doğruluğunu test edebilmek için sanırız bu çalışmadaki fotoğrafları çok basitçe karşılaştırmanız, yeterli bilgiler verecek seviyededir. Mesela Kazakistan’daki koç başlı mezar taşlarıyla Kars, Doğubeyazıt, Iğdır, Van, Ahlat, Bitlis ve Tunceli’deki ya da Altay dağlarında dokunan kilimler ile Hakkari, Adana, Ayvacık, Bergama, Sındırgı ve Savaştepe’de dokunan halı ve kilimlerdeki aynilikler birer tesadüf eseri olamazlar. Kısaca sanatçı ile sanat eseri arasında nasıl bir ilişki varsa, sanat eseri ile sosyo-kültürel yapı arasında da o kadar bir ilişki vardır. Fakat bu ilişki genellikle sanat tarihçilerimiz tarafından ihmal edildiği için, Anadolu’da bulunan eski ve yeni bir takım sanat eserleri ile üzerlerindeki damgalar maalesef, genelde çok yakın ilgisi olmayan sosyal gruplara mal edilerek anlatılmaktadır.

Mesela özel bir televizyon kanalında tarihi turistik yerlerimiz hakkında yapılan bir programda konunun uzmanı olarak sunulan bir tarihçi şunları söylüyordu: “Selçuklular Anadolu’ya geldiklerinde mimarları ve ustaları olmadığı için Ermeni asıllı mimar ve ustaları kullandılar. Onlar da kendi üsluplarıyla kümbetler ve camiler yaptılar. Bu ilişkiyi Akdamar kilisesi ile Ahlat’taki kümbet mezarlarda açıkça görürüz”. İlk bakışta bu ifadeler doğrudur. Çünkü Akdamar kilisesi, Ahlat’taki Selçuklu kümbet mezarlarına nazaran tarihi önceliğe sahiptir. Ancak o tarihçi Issık Göl’den Aral’a oradan da Mangışlak’a (Hazar Denizi’nin ortasına düşen doğu kıyısındaki İskit ve Teke Türkmenlerinin mezarları da olan tarihi bir yerleşim yeri) kadar olan bir alanı görseydi bu coğrafyadaki hakim mezar üslubunun kümbet tarzı, yani Ahlat kümbetleri gibi olduğunu görürdü. Bu bakımdan konu hakkında sağlıklı bilgilere ulaşabilmek için, karşılaştırmalı tekniğine başvurarak, Anadolu’ya olan göçlerin tarihi seyrini ve yönlerini iyi bilmek gerekir. Mesela Anadolu’dan Altaylar’a göç olmuş mu dur? Olmamışsa

iki bölge arasındaki fiziki mesafeye rağmen nasıl oluyor da bu insanlar aynı damgaları halılarına, kilimlerine, mezarlarına vb. etnografik eserlerine nakşedilebiliyorlar? Veya Anadolu'dan Altaylar'a göçler olmuşsa bunlar ne zaman ve hangi yoğunlukta olmuştur sorularının cevaplandırılması gerekmez mi?

Damgalar

Damgalar-semboller eserler üzerine işlenmekte, süslenmekte ve zem etmektedir. Bunları başka eserler-ürünler üzerinde de görmekteyiz. Mesela evlerin dış yüzeyini süslemekte ve bunun dışında başka desenlerin içinde bulunmaktadır. Damgalar, göründüklerinin dışında anlam ve çağrışımlar içermektedir. Bunun yanında, bunların matematik açısından da incelenmesi gerekmektedir. Buna benzer temel kalıpları ve biçimleri camilerde de görmekteyiz. Bu konuların daha derinlemesine ve mukayeseli olarak incelenmesi gerekir.

Damgalar, asırlara ve coğrafyalara direnen özelliği ile kalıcı, süreklilik gösteren ve oldukça az değişen işaretlerdir. Sadece işaret değil, şifrelerdir. Bu şifrelerin anlamı ve açıklamaları, bunların tarihi tecrübelerle nasıl karşılık geldiği ve nelere tekabül ettiğini anlayabilmek için ciddi çalışmalara ihtiyaç vardır. Bizim yaptığımız, daha tasviri bir çalışmadır ve verilerin toplanması aşamasındadır. Bundan sonra anlamı ve işlevleri konusunda çalışmalar yapılması gerekir. Bu çalışmalar disiplinler arası çalışmaları gerekli kılmaktadır.

Doğa bilimlerinde olayları ve nesnelere görme veya onlara bakma eylemi, bazen araçların ve özel bilgilerin varlığını zorunlu kılar. İnsan-kültür bilimlerinde ise insanlar her baktıklarını bilmiş, dahası anlamış sanırlar. Oysa durum hiç de sanıldığı gibi değildir. Öyle olsa bile, her görülenin bütünüyle anlaşılması mümkün değildir.

Sosyo-kültürel bir şeyi anlamak, araç kullanmaktan öte, derin bir sezgi gücünü, empati ile uygun metot ve tekniklerin kullanılmasını zorunlu kılar. Mesela bir kültür unsuru sadece tarih, antropoloji, halk bilimi, sosyoloji vb. bilim dallarından, sadece birini esas alarak, yeterince anlaşılır şekilde ifade edemeyiz. Çünkü kültür unsurları tarihi süreç ile sosyal-fiziki ortam içinde oluşurlar, değişirler ve bu süreçte onu etkileyen faktörler her zaman birden fazladır.

Bu nedenle sosyo-kültürel olaylar görüldüklerinin aksine, en zor anlaşılan problemlerin başında gelir ya da gelmesi gerekir. Bu nedenle aşağıda ifade edeceğimiz üzere damgaların kullanılması, halı-kilimin yapılması ba-

sit bir sosyal faaliyet olmayıp sosyal grubun veya bir milletin sosyal tarihinin altın sayfaları dile getirir. Başka deyişle halı-kilim ve mezar taşlarındaki damgalar birer sanat eseri olmaktan öte, bir duygunun bir sosyo-kültürel hayatın, en genel tabiri ile sosyal tarihin dile getirildiği kitap sayfaları ve tarihi vesikalardır. Başka deyişle “motif, figur, sembol ve şekillerin tarihin belirli bir noktasındaki zihniyet ve tutumların ürünleri oldukları açıktır” (Mülayim, 1998: 222). Bu belgeler resmi kurumlar tarafından yazılmadıkları için de halkın en yalın duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Dolayısıyla tarih yazıcıları ve sosyo-kültürel kavramlar hakkında çalışanlar, öncelikle halı-kilim ve mezar taşları gibi etnografik eserleri değerlendirilmesi gerekir. Çünkü bunlar resmî duygular ile bilgilerin karışmadığı en yalın tarihî vesikalardır.

Genelde bugüne kadar yapılan çalışmalarda halının-kilimin nerede bulunduğu, adı, iplik yapısı, düğüm sayısı gibi meseleler Türkiye’de bu konuda çalışanların ana problemi olmuştur. Oysa bu konulardan ziyade bir halının-kilimin verdiği mesaj ile onun sosyo-kültürel yapıdaki yeri sosyal bilimler açısından birinci derecede öncelikli olmalıdır. Öbür yandan dokundukları yerleri göz önüne alarak halı-kilimleri Kars kilimi, Hakkari kilimi, Bergama kilimi vb. diye adlandırmak doğru mudur? (Kazakistan, Kırgızistan halı kilimi gibi ayrımlar da aynı değerlendirmeye tabidir.) Mesela buradaki fotoğraflara yansıyan eserlerin kaç tanesini çektikleri yerlere, yani meydana getirildikleri yere göre ayırabiliriz? Dolayısıyla Türk halı-kilim tasnifleri hatta bu eserlerdeki damgaları birkaç grup dışında çok çeşitli adlandırmak pratik bir kaygıdan öteye bir şey ifade etmediği gibi, aşırı ısrarlar sosyo-kültürel hayatı ya da sosyal hafızayı parçalar. Çünkü onlar aynı tarihî bilinç içinde, fakat farklı zamanlarda oluşmuş bir zihniyetin ürünüdürler. Bu nedenle geleneksel Türk halı-kilimlerinde farklı gibi görünen damgalar, aslında bir bütünün çeşitli parçalarını ifade ederler.

Semboller-damgalar bir kültürel yapının adeta DNA larıdır ya da sosyal genetiklerin mimarlarıdır. Başka tabirle semboller bir zihniyetin ifadesidir. Sanat ise bir kültürel grubun dünyayı algılayış tarzıdır. Bu nedenle damgalar Türk tarihi açısından son derece önemli belgelerdir. Çünkü damgalar Türkler’de yazının olmadığı zamanlardan kaynaklanmış olup, o günden bugüne kadar Türk grupları tarafından bir arma olarak kullanılmışlardır. Ayrıca bu damgaların bazıları Türklerin ilk alfabesi olan Runik alfabesinin bazı harflerini meydana getirmişlerdir. Türk adının yazılı olduğu günümüzdeki en eskisi belge olan Orhun abideleri de Runik alfabesiyle yazılmıştır.

Yani Türklerin halı, kilim, mezar gibi eselerde kullandıkları damgalar, bazen harf, bazen arma, bazen süs, bazen de bir statü aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu damgaların bir özelliği de Kızılderililerin Bering boğazından geçerek Amerika'ya göç eden ilk Türkler veya Asyalılar olduklarını savunan bilim adamlarınca, en önemli vesika olarak kullanılmalarıdır. Gerçekten de Kızılderililerin gelenekleri ve kullandıkları damgalar eski Türk kültürüyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu konuda Ethel G. Stewart'ın "Dene ve Na-Dene Kızılderilileri" ve Clark Wissler'in "Kızılderililerin Tarihi" adlı çalışmaları gibi eserlere bakılabilir.

Semboller halkların kültürlerinde çok önemli olan otantik belgelerdir. Özellikle Türkler için semboller, hem bir bağımsızlık hem de bir süs ve sanat eşyası olmanın ötesinde mitolojik özelliklere sahiptir. Mesele Türklerin yaratılış destanlarından olan Oğuz Kaan Destanı'nda da Türklerin 24 boydan meydana geldiği anlatılır. Ayrıca 24 Oğuz boyunun damgaları ya olduğu gibi ya da kısmen değişerek hâlâ Türk halkları tarafından kullanılmaktadır.

Görsel Dil Olarak Damgalar

"Tarihçiler imgelerden yararlandıklarında bile, bunları kitaplarında yorumsuz bir şekilde kullanır ve tasvirlerle sadece birer resim olarak yaklaşır- lar. İmgenin metin içinde ele alındığı durumlarda, bu kanıtlar yeni yanıtlar sunmak veya yeni sorular yöneltmekten ziyade, yazarın başka yolla zaten varmış olduğu çıkarımları göstermek amacıyla kullanılır" (Burke, 2003: 9). Burke'nin ifade ettiği bu durum Batı tarihçilerini ifade etse de ülkemizdeki durum da farklı değildir. Hatta Türkiye'de etnografik eserlerdeki damgaların sanat tarihçileri tarafında dahi yeterince değerlendirildiği söylenemez. Oysa etnografik eserlerde kullanılan damgaların büyük çoğunluğu Türk tarihinin ABC ile yazılı olmayan görsel dilin ifadeleridir.

Bu dil tarihçilerimiz hatta sanat tarihçilerimiz tarafından dahi ilmi bir araştırma alanı olarak seçilmediği için boşluğu amatör araştırmacılar doldurmaya çalışmıştır. Amatör araştırmacılar da genelde yaptıkları yakıştırma ve yorumlarla adeta görsel dilimizin en geniş alanını teşkil eden damgalarımız bir bakıma genç kızlarımız yavuklularını yazdıkları mektuplar olarak algılamışlar. Aslında bu durum dahi sevindiricidir. Çünkü amatör araştırmacılar en azından halı-kilimlerin, genç kızların çeyizlerindeki eşyaların üzerindeki damgaların farkında olmadan da olsa görsel dil olduğunu gündeme getirmiştir. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi sosyal

bilimle uğraşan akademisyenler konun önemini kavrayamamışlardır. Oysa “eleştirmen Stephen Bann’ın ifadesiyle, bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde tarih ile karşı karşıya geliriz” (Burke, 2003: 13).

Sosyo-kültürel veraset dediğimiz, toplumların nesilleri arasındaki bilgi, duygu ve düşüncelerle birlikte, diğer tecrübelerin de diğer nesillere aktarılması özellikle usta-çırak ilişkisi ile aktarılmaktadır. Adeta aile içinde çocuğun ana dilini ve temel davranışları öğrenmesi gibi. Başka tabirle sosyal grup, kendisine katılmış yeni veya genç bireyleri şekillendirmekte ve biçimlendirmektedir. Bir anlamda yapılan davranışların mantığını- gramerini yeni katılanlara yaşatarak öğretmektedirler.

“Dil, mekanları, insanları, diğer nesnelere, olayları ve hatta düşüncelerle duyguları betimlemek için özel olarak kurgulanmış bir araçtır (Corballis, 2003: 12). Görsel dil ise ABC’nin bir başka tarzı olup, ABC’den önce gelir. Görsel dil, esasen insanların içindekileri görsel hale getirilmesi anlamına gelir. Diğer yandan görsel dili anlamak bazen çok zor –çünkü genelde göründüklerinden daha zengin ifadeleri dile getirir- olmakla beraber genel olarak basit de olsa herkesçe anlaşılır. Mesela Burke çeşitli araştırmacıları yaptığı atıftan hareketle “Kiliselere resimler kitaptan okuyamayanlar duvarlara bakarak okuyabilsinler diye konur” (Burke, 2003: 52) der. Ayrıca Burke’ye göre “...tarihçiler sadece metinleri okumak zorunda kalsalardı, teknoloji tarihi pek yoksul kalırdı. Örneğin Çin’de, Mısır’da ve Yunanistan’da, milattan binlerce yıl önce kullanılmış olan arabalar, günümüze ulaşmış modeller ve mezar resimleri sayesinde yeniden kurgulanabiliyor (Burke, 2003: 89).

Dil, bilindiği gibi, ses, işaret, yazı gibi sembollerle, kendi iç mantığı ve tutarlılığı geniş kitlelerle paylaşılmış bir iletişim sistemidir. Ancak “dil sadece genlere bağlı bir öge olamaz, çünkü kültürle yoğun bir bağı vardır. Pek çok insani özellik varlığını, sadece genetik kodlara değil, bir parçası olduğu toplumsal kültüre de borçludur” (Corballis, 2003: 25). Bu nedenle dil sosyolojik, psikolojik ve biyolojik bir özellik taşıyor (Songar, 1996: 10, 14).

Başka tabirle dil “insanların aralarında haberleşmelerini, duygu ve düşüncelerini, arzularını, isteklerini, birtakım olayları çeşitli mesajlarla birbirlerine nakletmelerini temin eden her çeşit işaretler topluluğuna verilen isimdir (Songar,1986: 11). Mesela trafikteki kırmızı, sarı ve yeşil renkler işaret dilinin alfabetidir. Dolayısıyla etnografik eserlerdeki damgalar da görsel dillerin alfabeleridir. Etnografik eserler ise görsel dille yazılmış belgelerdir. “Tek kelimeyle işaret dilleri daha doğal dillerdir” (Corballis, 2003: 122). Bu nedenle görsel dillerin okunması, tarihi gerçeklerin daha

sağlıklı anlaşılmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

Sonuç olarak, nasıl ki biyolojide DNA'lar yani veraset varsa, sosyo-kültürel hayatından DNA'ları vardır. Bunu da en yalın şekilde bir sosyal grubun inşa ettiği etnografik eserlerde görmek mümkündür. Bu nedenle halkın kullandığı damgalar adeta onların tarihi şifreleri ve linguistik olmayan yani sesli değil de görsel dilleridir. Hatta görsel dil, her zaman sesle ilgili olan dilden önce gelir. Dolayısıyla bir sosyo-kültürel yapıdaki en yalın bilgiler damgalarda mevcuttur.

Damgaları okumak, seslendirmek ve onların tarihi bağlarını bulmak araştırmacıların görevidir. Ancak araştırılanların kamuoyuna mal edilmesi yetkililerinin en asli görevleri arasında sayılmalıdır. Aksi takdirde yapılan çalışmalar kâğıtlar arasında kalacak ya da sadece konu hakkında çalışan bazı insanların haberdar olduğu bir bilgi alanı olacaktır.

Sanat ve Damgalar Neyi Anlatır?

Sanat insanın zihniyet dünyasının yansımasıdır. Yani sanat, bir zihniyetin bir duygunun, sosyo-kültürel yaşantının çeşitli sembollerle yansıtılmasıdır. Bu nedenle sanat eserleri sosyo-kültürel tarihin anlaşılmasında birer belge olarak değerlendirilmelidirler. Diğer yandan Gadamer'e göre de sanat eserlerini tarih bilincinin bütünlüğü içinde "anlamak" kavramı çerçevesinde kavrayabiliriz (Polama, 1993: 229). Dolayısıyla sanat eserlerini tarihi bağlamda ele almadığımız takdirde onları ve taşıdıkları damgaların neler ifade ettiklerini yeterince anlayamayız.

Sanat eserleri bir sosyo-kültürel ortamda meydana geldiğine göre, o sanat eserinin, onu yapanın zihniyet dünyasını yansımaması mümkün değildir. Özellikle geleneksel halı-kilim ve mezar taşlarını incelerken sosyo-kültürel tarihi yapıyı göz önüne almadan değerlendiren her görüş eksik olmağa mahkûmdur. Çünkü o eserlerdeki her damga ölen insanın veya halı-kilim dokuyanın inancını, dini düşüncesini, sosyal grubunun zihniyet dünyasını, sosyal yapı içindeki statü ve roller gibi birtakım sosyal değerleri ifade eden etnografik malzemelerdirler. Bu nedenle bazı mezar taşlarındaki damgalar, birer soyut dil olarak mezar sahibinin yaşını kahramanlıklarını, bağlı olduğu boyu ve dini inancını, sahip olduğu eğitim-öğretim ve benzeri gibi değerleri dile getiren kitapçıklar gibidirler. Ayrıca sanat eserlerindeki motifler "biçim yapısındaki çağrışımlarla kendi sembolliğini, üstünde yer aldığı nesneye eklemek, ona manevî derinlik vermek ve öz kazandırmak, bir başka deyimle o eşyayı kimlikli kılmaktadır" (Mülayim, 1998: 219). Mesela Kazakistan'daki koçbaşları cesur, yiğit, batır olmayan

birinin mezarı üzerine konmamaktadır. Halı-kilim damgaları da öyledir. Söz gelişi Kazakistan ve Kırgızistan’da çekilen halı-kilim fotoğraflarına bakarsanız onların hangilerinin evlenecek kızlar tarafından yapıldığı ya da çeyiz için yapıldıklarını rahatlıkla anlamak mümkündür. Özellikle canlı renkler okuyuculara önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca kullanılan renkler onu dokuyanın dul ya da yaşlı kadın olduğu hakkında da bilgi verir.

Sanat eserlerindeki damgalar bir sosyal grubun yazılı ve sesli olmayan dilidir denilse abartılmış olamaz. Başka deyişle, maddi kültürde sembolleşen gelenek, bir zihniyetin yazılı olmayan soyut ifadesidir. Öbür yandan sembollerle ifade edilen gelenek, bugün ile dün arasında tarihi ilişkiler kuran belgelerdir. Aslında sosyo-kültürel yapı insanların tekrarladıkları geleneklerin bir sonucudur. Gelenek ise tarihin eski sayfalarının yeni yorumlarla hali hazırda okunması veya tekrar tekrar dile getirilmesidir. Ancak bu tekrarlar her zaman olduğu gibi değil; bazen sosyo-kültürel değişimin gereği olarak, farklı ve/veya nüanslı biçimlerde de olabilir.

İnsanlar birbirleriyle aslında pek farkında olmadıkları semboller vasıtasıyla ilişki kurarlar. Semboller ise insanların birbirleriyle yıllarca süren sosyo-kültürel etkileşimleri sonucu oluşur. Bu nedenle semboller bir sosyal grubun hafızasıdır. Sosyolojideki sembolik etkileşimci ekole göre de “etkileşim, başka insanların etkilerine karşılık verilen tepkilerden oluşan etkinliklerden oluşur” (Polama, 1993: 229). Toplum ise “...kişiler arası etkileşimin bir sonucudur...” (Arat, 1977: 35). Ayrıca etkileşimci ekole göre nesnelere kendiliklerinden değil sembolik etkileşimin sonucu olarak bir anlam taşırlar. Bundan ötürü nesnelere aynı olsa da, taşıdıkları anlamlar farklı farklı olabilir. Mesela nesne olarak inek Hindistan’da kutsal olarak algılanırken, başka bir yerde ise et olarak algılanır. Öbür yandan domuz da Hint-Avrupa halkları tarafından yenilebilir et, Türkler arasında yasaklı olarak algılanır. Ok kavramı da başka sosyal gruplar tarafından öldürücü bir silah olarak algılanırken, Türkler’de bu kavram silah olmanın yanında ‘çağrı, varlık, hürriyet’ anlamlarını da taşımaktadır. Mesela hâlâ Anadolu’da kullanılan ve kökü “ok” olan okuntu sözü sembolik anlamda binlerce yıllık Türk tarihinin sayfaları arasından gelmekte olup, bir yere davet edilmek-etmek anlamına gelir. Koç kavramı da koyun cinsinden olan hayvanların erkeğine verilen sıfat olmasının yanında, Türk tarihinde yiğit, cesur, bu özelliğinden dolayı da bağımsız anlamlarını da ifade etmektedir. Mesela Anadolu’da analar, babalar ya da yaşça büyük olanlar çocukları delikanlıları “koçum”, “koç gibi delikanlı” ve benzeri ödüncemelerle anarlar. Ayrıca halk edebiyatında yiğitlikten söz eden veya yiğitleri öven

aşıklık geleneğine de “koçaklama” denir.

Dolayısıyla semboller yalnızca bir nesneyi ifade etmenin ötesinde Cassirer’inde belirttiği gibi “sembolik formlar bir tür dinsel anlatım formları olup, salt dil formundan mistik ve dinsel düşüncenin fenomenolojisine kadar yükselirler” (Arat, 1977: 35). Öbür yandan insanlar, yalnız fiziki evrende değil, bir de sembolik evrende yaşarlar. “Dil, mitos, sanat ve din ise bu evrenin parçalarıdır” (Arat, 1977: 42). Hegel’e göre de “sembol, Doğu uluslarının kendisiyle fikirlerini dile getirmeye çalıştıkları bir anıtlar ve amblemler düzenini belirler... Tüm mitoloji semboliktir. İnsan tininin yaratıları olarak mitoslar, tanrısal doğa üzerine genel düşüncelerdir. Bu görüş açısından mitos ve geleneklerin kaynağı insan tinindedir” (Arat, 1977: 43).

Sonuç olarak sembol kullanan bir varlık olan insanın veya insanların yaptıkları eylemlerin ne anlama geldiklerini –her işten önce kullandıkları sembollerin anlamlarını– bilmek için o sembollerin ortaya çıktığı sosyo-kültürel yapıyı tanımak ve anlamak gerekir. Aksi takdirde sembollerin ifade ettiği zihniyet dünyasını anlamış olamayız. Bu nedenle buradaki damgaların bir zihniyet dünyasının ürünleri olarak algılanıp yorumlanması gerekir. Çünkü yapılan araştırmalar, insanların tesadüfen ortak semboller kullandıkları hakkında çok az bilgiler vermektedir. Ayrıca insanlar ortak semboller kullansa da onlara verdikleri anlamlar farklı olmaktadır.

Halı-Kilim Sanatı ve Tarihi

Halı-kilim sanatından söz etmeden önce onun ham maddesinin elde edilmesini sağlayan koyun ve onun ortaya çıkmasını sağlayan sosyal şartlardan söz etmek daha yerinde olur kanısındayız. Çünkü halı-kilim sanatı ile koyunun ehlileştirilmesi, göçebe hayatın şartlarından dolayı çadırların içinin döşenmesi ve çadır için gereken keçenin elde edilmesi arasında yakın bir ilişki vardır.

Tarihçelere göre Altay bölgesindeki bir yer adından dolayı “Afanasevo kültürü” denilen kültür alanında, ilk kez at ehlileştirilmiş olup bu bölgede yaşayan insanların da Hunlar olduğu belirtilmiştir (Ögel, 1991: 207-209). “Hayvan yetiştiren atlı göçebelilerin, göç ederken, yük taşıyan hayvanlarca taşınabilecek, kolay nakledilebilen çadırlara ve çadır eşyalarına ihtiyaç vardı. Çadırların tanziminde Avrupa üslubunda mobilyalar tanınmıyordu. Böylece çadırların tanziminde en önemli rolü halılar oynuyordu... Uhlemann’a göre halıcılığın asıl vatanın tam kuru istep bölgeleri olduğunu, Klimatik hususiyetler de ortaya koyar... İstep kuşağının en karakteristik göçebe kavimleri Türk kavimleri olduğu için, halı yapımı ve yayımı

bakımından oynadıkları rolün en büyük olduğu yolundaki düşünceler de tabidir. Bu pek çok mütehasşısın üzerinde birleştiği bir fikirdir” (Rasonyi, Lydia, 1971: 614-615). Atla beraber koyun bozkır şartlarının vazgeçilmez hayvanıdır. At manevra gücüyle yoğun Çin nüfusu karşısında Türklere hayat hakkını sağlarken, koyun da yapağıyla giyinecek ve barınacakları eşyaların yapımına imkan vermiştir. Türklere koyunların yünlerinden keçeler yapmışlar ve koçbaşlarını da keçelerine, kilimlerine-halılarına vb damga olarak işlemişlerdir. Mesela “... Yenisey’in yukarı akımında ve Uygurlar’dan sonra, bir müddet Moğolistan da yaşayan Kırgızların halıları da keçe cinsindedir. Bunlarda kullanılan bezek motiflerine yerliler koçkardıng müzü (koçların boynuzu) derler” (Rasonyi, 1996: 42). Türklere hâlâ keçeden ayakkabı-çizme yaptıklarını ve üzeri koçbaşı nakışlarla işlenmiş keçeleri, bütün Türk cumhuriyetlerinde görmek mümkündür.

Bu konuda Rus etnograflarından A. Miller 1924 yayınlanan Doğunun Halı Mamülleri adlı eserinde aynen şunları yazmaktadır: “Fars dokumalarında hakim olan ‘çiçek ve bitki’ motifidir. Kafkasya’da arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan höyüklerdeki halı motifleri tamamıyla 14.-15.yy göçebe Türklere nakışlarıyla aynilik gösterir. Kafkas dokumacılığına Türklere bu katkısını görmezden gelemeyiz” (Miller, 1924: 3. 6, 15). Diğer yandan yazar halıcılık tarihi hakkında da şunları yazar: “Halı ve kilimin üreticileri sadece Türk soylarıdır. Bunlardan bazılarını sayacak olursak: Türkmen, Karakalpak, Özbek, Massaget (Mesket) ve Kırgızlardır. Özellikle göçebe Kırgızlarda halıcılık, göçebelik hayatına ilişkin yaşama ve ihtiyaçlarla sıkı ilişkiler sergiler. Bu konuda 15. yüzyılda Timurlenk’in sarayını ziyaret etmiş İspanyol gezgin Clavicho’da bize tanıklık eder” (Miller, 1924: 22-23).

Afanasevo kültürünün merkezini teşkil eden Bateney kasabası civarında bir kurganda süs eşyalarının yanında koyun ve at gibi hayvanların kalıntılarına rastlanmıştır (Çoruhlu, 1993: 17; Aksoy, 1998). Bilindiği üzere at Türklere binek hayvanı olmanın yanında en önemli kurban hayvanları arasında da yerini alır. Mesela eski Türklere gökyüzü için at, toprak için de koç kurban ettikleri bilinmektedir. Hâlâ Kazakistan’da en önemli kurban hayvanı at olduğu gibi, onun eti koyun, sığır, deve gibi hayvanlara göre daha da pahalıdır.

Türklere iç Asya’da yaşadığı bölgeler tarihçiler tarafından “atlı hayvan yetiştiren kültür bölgesi” olarak adlandırılırken bu kültürü ilk Türklere meydana getirdiği belirtilmiştir. Türk sanatının en önemli üsluplarından biri olan hayvan üslubunun da bu kültürle ortaya çıktığı belirtilmektedir. İfade edilen kültürün önemli araştırmacılarından Menghin’e göre Ural-

Altay halklarının dünya tarihinde iki önemli rolleri olmuştur. Bunlardan birincisi hayvan yetiştiricilikleri, ikincisi de devlet kurma becerileridir (Rasonyi, 1996: 3-4).

Dünyada bilenen en eski halı bilindiği üzere Altay bölgesindeki Pazırık kurganında bulunmuştur (Ancak bundan daha eski halı parçaları bugünkü Doğu Türkistan'da bulunmuştur). Öte yandan bu bölge tarihin bilinen devrinden bu güne kadar Türkler tarafından kullanılan yerleşim yerleridir. Ancak Rus arkeolog Rudenko, Pazırık'da bulduğu halının İran halısı olduğunda ısrar etmiştir. Ondan sonra Pazırık halısı konusunda yazı yazar başka Rus kazıbilimci ve sanat tarihçileri de İran ya da İskit halısı olduğu konusunda çeşitli yazılar yazmışlardır. Ayrıca bölgede eskiden ve günümüzde Türklerin yaşamış olduklarından hiç söz etmedikleri gibi çok uzak bir ihtimal olarak Moğolların ya da Çinlilerin yaşamış olabileceklerini ifade etmişlerdir.

Bu konuda ilgi çekici bir yaklaşım da UNESCO'dan gelmiştir. Adı geçen kuruluş on beş dilde yayınladığı Görüş Dergisi'nin on ikinci sayısını (1976) İskitler ile Pazırık halısına ayırmış olup dergide yazı yazarların hepsi Rus ve Ukrayna kökenlidirler. Bu dergide yazı yazarlar ne hikmetse, İran, Osset, Altaylılar, Tuva, Kazakistan, Moğol, Çin, Rus, İskit, Ukrayna adlardan sıkça söz etmelerine rağmen, Türk kavramını kullanmaktan ısrarla kaçınmışlardır. Adı geçen dergide yalnızca ilk Türk hakanının cenaze töreninde bir örnekle söz edildikten sonra Bizans'tan elçi olarak Avar ve Rumların da bulunmuş olduğu ileri sürülmektedir", denildikten sonra "cenaze törenine gelenler Pasifik kıyıları, Sibiryaya ve Orta Asya gibi Türkler'e bağlı olmayan yerlerden gelmişlerdir" denilmektedir. Dergi bütünüyle incelenirse, yazılanların yukarıdaki örnek de olduğu gibi bilimsel anlayışa dikkat edilmediği anlaşılacaktır. Mesela bir yerde İskitlerin yurdu Karadeniz'in kuzeyi denirken, bir başka yerde Sibirya'daki İskit eserlerinden ve bir başka yerde de "İskitlerin akrabaları olan Altaylılar" gibi mezarlarını düzenledikleri belirtilmiştir. Ayrıca, "Orta Asya"nın (yani Uluğ Türkistan'ın) Türklerle ilgisi olmadığını belirtmiş ve biraz dil coğrafyasıyla ilgili olanları güldürecek seviyede "Altaylıların İskitler gibi Farsçanın çeşitli lehçelerini konuştukları sanılmaktadır" (Piotrovsky, 1976: 4, 7) gibi ifadeler kullanılmıştır. Aynı dergide İskitlerin at sırtında silah kullandıkları, tanrılarına özellikle at kurban ettikleri, domuz beslemedikleri, kımız içtikleri, doğuştan çoban oldukları, ölümden sonraki hayata inandıkları, bundan dolayı da mezarlara yiyecek koydukları ve yiğit kişilerin ise mumyalanarak kıymetli eşyalarıyla, atıyla gömüldüğü, koçbaşı kapları olduğu,

tekerlekli çadırlarda yaşadıkları belirtilmiştir (Görüşler Dergisi, 1976: 10, 2, 18, 32).

Dünyada bulunan ilk halı örneği Pazırık halısı olduğuna göre, halı-kilim hakkında yazarların Pazırık halısıyla ise başlamalarında yarar vardır. Bilindiği üzere Pazırık yaylası Balıklı Göl yakınlarında Yan Ulagan ırmağı kıyısındadır. Buradaki kurganların birinde çıkarılan ve dünyanın bilinen ilk halısı olarak kabul edilen halı üzerindeki pars damgası ile at, eyer ve pantolonlu süvari resimleri günümüze kadar bozulmadan kalabilmişlerdir. Pars, Kazakistan'ın eski başkenti Almatı'nın ve Tataristan'ın devlet damgası olduğu gibi, Kazakistan'da pantolona "şalvar" denirken, Anadolu'da giyilen şalvar tipine rastlanmaz. Ayrıca insanların kafatasında olup da eyere benzeyen bir kemiğe Türk eyeri (sella Turcica) dendiğini tıpla az çok ilgilenen herkesin malumudur. Dolayısıyla bir tek eyer ile atlı süvarilerin giyinişleri dahi, Pazırık halısının Türk kültürüyle ilgili olduğunu ispatlama açısından, çok önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca eyerin Türk buluşu olması ve atlı kültürün gereği olan giyim biçiminin Fars giyim tarzıyla alakasının olmaması da önemli bir bilgi kaynağıdır. Ancak Rudenko, Pazırık'daki incelemeleri sonucunda şu satırları yazmıştır: "Her halde bu mezar Türk veya Moğol ırkına ait değil, aryani ırktan olan İskitlerindir" (İnan, 1991: 262). Fakat İskitlerin "aryani" bir ırktan olmadıklarını, en azından kırmızı içmelerinden, domuzu topraklarında barındırmamalarından, at kurban etmelerinden ve ölüm ile mezar törenlerinden anlamak mümkündür. Mesela kırmızı Türkler ve Moğollar'dan başka bir kavmin içmediği ve onu Batılıların 1944'e kadar tanımadıkları bilinmektedir (Aksoy, 1998). Öte yandan İskitlerin Türk olduğu, en azından Türklerin sosyo-kültürel çevresi içinde olduklarına dair eserler aksi görüşteki eserlerden hem daha çok, hem de bu doğrultudaki bilgiler daha tutarlıdır. Ayrıca milattan önceki "III. asırdaki Çin vakanüvislerine göre Pazırık havalisinde Hunlar bulunuyorlardı... Pazırık höyüğünün şarkında yaşayan Ürenha Türklerinden Uygur Ondar (onlar) yahut Ondar Uygur Oymağı hâlâ mevcuttur... Hülâsa Pazırık harfiyatında açılan mezardaki defin, ayin ve merasimlerini gösteren bütün eserler ancak Türklerin defin, ayin ve merasimlerine ait anane ve adetleriyle izah olunmaktadır. Harfiyattan çıkarılan bütün eserler Türkler'in Orta Asya ve Altay'da kablemilat devrinde inkişaf ettirdikleri kültürün mahsulleridirler" (İnan, 1991: 263, 267).

Kuşkusuz bir kültür unsurunun bir bölgede bulunması o kültür unsurunun o bölgeye ait olacağı anlamını taşımaz. Fakat bulunan kültür unsurunun özellikleri, kollarının daha çok hangi sosyo-kültürel çevrede olduğu

ile o çevrede neyi ifade ettiği, bir kültür unsurunun hangi bölgenin ya da sosyo-kültürel çevrenin eseri olduğu hakkında önemli ipuçları verir. Mesele antropologlar arasında, bir kültür unsuru daha çok nerede bulunuyor ve sosyo-kültürel hayat açısından önemli anlamlar taşıyorsa, o kültür unsurunun oranın eseri olduğu hakkında yaygın bir görüş vardır.

Pers hakanlığına ait en eski vesikalar M. S. VIII. yüzyıldan kalmadır. Ayrıca İran kültürü konusunda görüşleri –genelde– dünyaca kabul gören Spiegel, Kremer ve Geiger gibi uzmanlar “halıcılığın Perslerde autochthon (esas, asıl, otantik, esas yerli) bir şey olmadığını söylerler” (Rasonryi, Lydia, 19971: 616). Ancak Piotrovsky, Pazırık’ta bulunan halıdan “ünlü İran halısı” olarak söz ettikten sonra, Altay dağlarında bulunan keçelerde Çin, İran ve İskit etkisinin görüldüğünü belirtir (Piotrovsky, 1976: 6, 8). Gryaznov’da “... Orta ve Güney Kazakistan’da Altayların batı yörelerinde ve Tuva’da İskitlerin dönemine ait eserler ele geçirilmiştir” dedikten sonra, İskit Sibiryaya hayvan sitilinin Tuna boylarından Çin settine kadar geniş bir alanda görüldüğünü belirtir (Gryaznov, 1976: 38, 41). O halde İskitlerin yaşadığı bölgeler tarihin bilinen devrinden beri Türklerce meskûn yerler olup, Türkler hâlâ Kazakistan, Altaylar ve Tuva’da yaşamaktadır. Ayrıca uzmanlık alanları Hun, Çin ve Moğol tarihi olan tarihçiler tarafından Altay bölgesi, yaygın kabule göre Türklerin ilk yurtları olarak ifade edildiğine göre, problemin olmaması gerekir.

Vambery 1863 yılında Hive, Tahran, Buhara gibi bölgelerde yaptığı seyahatler hakkında bilgiler verirken halı ve keçe imalatının Türkmenler tarafından yapıldığını zikrederek nakışların işlenişini şöyle anlatır: “Bir kadın dokunulması istenen nakışların örneklerini kum üzerine parça parça çizer, işçilerde bu örneğe bakarak halıyı dokurlar” (Vambery, 1995: 57).

Halı sanatının doğduğu coğrafya bugün dahi Türklerin yaşadığı alanlardır. Halı hakkında yapılan yüzyıla yaklaşan çalışmaların önemli bir kısmı halı sanatının dünyaya Türkler tarafından tanıtıldığını ortaya koymaktadır. Pazırık halısından önce bulunan ve VI. yy. ait olan halı da Doğu Türkistan’da bulunmuştur. İslam ülkeleri ise halıyı, Selçuklular vasıtasıyla tanımıştır.

Pazırık’da bulunan halı bilim adamları tarafından “Türk Düğümü” olarak bilinen “Gördes Düğümü” ile dokunmuştur. Ayrıca düğümlü halı tekniği ilk defa İç Asya’da kullanılmıştır. Bu nedenle bazı eserlerde düğümlü halıların Türk tarihiyle yakın ilgisi olduğu belirtilir. Sanat tarihçilerinin belirttiğine göre, “İran düğümü” “asimetrik”; “Türk düğümü” ise “simetrik” yani geometriktir. Dolayısıyla Pazırık halısındaki düğümlerin de simetrik

olması, bu halinin Türk halısı olduğu (en azından İran halısı olmadığı) hususunda önemli bir belgedir (Yetkin, 1963: 2; Yetkin, 1991: 1-2; Haock, 1975; 38; Diez, 1955: 46).

Kyzlassov, Simirov, Kisselev ve Griaznov gibi Rus bilim adamları da Rudenko'nun görüşlerine karşı çıkarak, Pazırık'da bulunan halinin İran halısı olduğuna dair görüşlere itiraz etmişlerdir. Sanat tarihi uzmanlarından Erdman da önceleri Pazırık'da bulunan halinin Türk halısı olduğu konusunda kuşkular taşımış olsa da en son yazdığı eserde bu halinin "Türk ilmiğiyle dokunmuş" olduğunu kabul ederek, Pazırık halısının Türk halısı olduğu görüşünü savunmuştur (Diyarbakirli, 1974: 263; Tekçe, 1993: 32-33). Diyarbakirli'ye göre de "Pazırık halısı Altaylarda yaşayan Hun topluluklarının bir nevi maddi değerlerinin aynası olarak karşımıza çıkmaktadır" (Diyarbakirli, 1974: 267). Bu bilgilere rağmen Pazırık halısındaki hakim damgaları, ve Türklerin kullandığı geometrik damgaları araştırma alanımızdaki yalnızca halı-kilimlerde değil, bir evin dış duvarında, kağıt paralarda "orak çekiçlerin" arasında, bir mezar taşında, hatta tuvaletlerin tavanlarında veya duvarlarında görebilirsiniz.

Sonuç

Yazılı kaynakların önemli çoğunluğu "Kürtleri" Farsların biri kolu olarak değerlendirirler. Fakat "Kürtler" halı-kilimlerinde Fars düğümü (tek düğüm) ve damgalarını (asimetrik), yani bitki ve havan şekillerini değil de "Türk düğümü" (çift düğüm) ve Türk damgalarını (simetrik) kullanmışlardır. Bu hususun bir tesadüf olması veya etkileşimle açıklanması mümkün değildir. Eğer tesadüf olsa bunun Türkler arasında da olması gerekir. Oysa Edirne'den Tuva'ya kadar olan sosyal coğrafyada yaptığımız alan çalışmaları, hem yazılı hem de etnografik eserlerde Türklerin ve Kürtlerin aynı damgaları kullandıkları tespit edilmiştir.

Eskiden olduğu gibi bugün de İran'da bir çok Türk ve Kürt grupları Farslarla beraber yaşamalarına rağmen halı-kilimlerdeki hakim damgalar Fars damgaları olmayıp, Türk damgalarıdır. Bu çalışmadaki fotoğrafların hiç biri özenle seçilmeyip tesadüfen seçilmiş olup, belli oranda bilgi verecek seviyededir. Ayrıca Fars halı-kilimlerdeki damgalar konusunda daha geniş bilgi ve fotoğraf için şu eserlere bakılabilir (Hull, 1990; Yasavali, 2001; Souresfafil, 1997; Aschenbrenner, 2005; Azadi, 1992; Tanavoli, 2001).

Altaylar'dan, Ukrayna'ya, Van'a, Hakkari'ye oradan da Adana'ya Bergama'ya, Çanakkale'ye ve Edirne'ye kadar olan bir coğrafyada yaşayan insanlar arasında alan çalışması yapılarak tespit edilen damgaların

benzer değil, aynı olmaları önemli bilgiler ifade etmesi gerekir. Bu kadar geniş bir alandaki insanların bir iletişim aracı olmadan aynı damgaları yüzyıllardan beri mezar taşlarına, iş ve eğlence yerlerine, halı-kilimlerine işlemeleri bir tesadüf olamaz. Bu konuyu Rothacker'de "her milletin, her medeniyetin kendine göre bir üslubu olup hepsinde kendi üslubuna kuvvetle bağlıdır" (Rothacker, 1955: 11) diyerek dikkati çeker.

Sosyo-kültürel bir olguyu onu sarmalayan etkenlerden soyutlayarak ele alamayız. Hatta bu anlayış kısmen fiziki alem için de geçerlidir. Durum böyle olunca, meseleyi en az hata ile kapatma mantalitesinden hareketle, bir sosyo-kültürel unsuru yorumlarken öteki sosyal bilimlerle de ilişki kurmak zorundayız. En azından çalışılan sosyal bilime (uzmanlık alanına) yardımcı olabilecek bilim dallarının verilerinden yararlanma yoluna gidilmelidir. Aksi takdirde yapılan çalışmalar eksik ya da yetersiz kalmaya mahkûmdur. Mesela G.Erbek tarafından yazılan "Anadolu Motifleri Sergisi", "Anatolian Kilims" ile M. Erbek tarafından yazılan "Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri" adlı eserde (Erbek, G., 1986, 1995: Erbek, M., 2002) Anadolu kilim ve halılarındaki damgalar Konya civarındaki Çatalhöyük'de, Ankara yakınlarındaki Ahlatlıbel, Polatlı'daki Frigya'nın başkenti Gordiyan, Karataş, Semahöyük ve Alacahöyük'de bulunan birtakım şekillere benzetilerek açıklanmağa çalışılmış ve onlar halen Anadolu'da kullanılan çeşitli etnografik eserlerdeki damgaların tarihi kaynakları olarak ifade edilmişlerdir.

Bu eserlerdeki görüşler doğru ise onlarda izah edilen şekillerin hemen hepsinin Büyük Türkistan'da da görülmelerini nasıl izah edebiliriz? Mesela "eli belinde, koçboynuzu, bereket ve haç" şekilleri gibi damgalar dünyanın bilenen en eski halısından beri Türk coğrafyasında hâlâ halı ve kilimlerde dokunmaktadır. Dolayısıyla bu problem iki türlü çözülebilir: Birincisi eski Anadolu halklarının İç Asya'dan gelmiş oldukları kabul edilerek ya da Anadolu'daki bir takım halkların tarihi süreç içinde Anadolu'dan İç Asya'ya göç ettikleri kabul edilerek.

Tarihin bize verdiği bilgiler ise (Türk asıllı halklardan olan) İskitler ve Kimmerler dışında Anadolu'dan Türkistan'a doğru bir göçü değil de Türkistan'dan Anadolu'ya Balkanlar, Tuna boyuna, Batı Avrupa'ya ve Amerika'ya doğru göçler olduğunu bildirmektedir.

Kültür tarihi konusundaki çalışmaların sonuçları şöyle özetlenebilir: Geleneksel halklar dış dünyaya karşı son derece katı, adeta başka halkların bir şeylerini kabul etmelerinden dolayı tanrı tarafından cezalandırılacaklarına inanıyorlardı. Durum böyle olduğundan, tarihi süreç içindeki

geleneksel halkların birbirleriyle en az etkileşim içinde olduklarını kabul etmek zorundayız. Hatta Anadolu’da 1970’li yıllara kadar her aileye kız verilmediğini ya da her aileden kız alınmadığını yaşlı insanlara sorarsak bizlere anlatırlar. Dolayısıyla göç konusunda ifade ettiğimiz ikinci görüş, bizleri doğrulayacak bilgiler vermektedir. Bu nedenle yukarıda sık sık değinildiği gibi eksik bilgilerle yola çıkmaktansa, o konu hakkındaki diğer görüşlerden de haberdar olarak, karşılaştırmalı çalışmalar yapmak, sosyo-kültürel incelemelerde bizlere en sağlıklı bilgileri verecektir.

Halı-kilim ve mezar taşlarındaki damgalar birer sanat eseri olmaktan öte, bir duygunun bir sosyo-kültürel hayatın, en genel tabiri ile sosyal tarihin dile getirildiği kitap sayfaları ve tarihi vesikalardır. Başka deyişle “motif, figur, sembol ve şekillerin tarihin belirli bir noktasındaki zihniyet ve tutumların ürünleri oldukları açıktır” (Mülayim, 1998: 222). Bu belgeler resmi kurumlar tarafından yazılmadıkları için de halkın en yalın duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Bu nedenle tarih yazıcıları ve sosyo-kültürel kavramlar hakkında çalışanlar, öncelikle halı-kilim ve mezar taşları gibi etnografik eserleri değerlendirmeleri gerekir. Çünkü bunlar resmî duygular ile bilgilerin karışmadığı en yalın tarihî vesikalardır.

KAYNAKÇA

1. AKSOY, M., “Türklerde At Kültürü ve Kırmızı”, Türk Dünyası Tarih Dergisi, Sayı 134, 1998.
2. ARAT, N., Ernst Cassirer ve S. K. Langer’de Sembolik Form Olarak Sanat, İstanbul, 1977.
3. ASCHENBRENNER, E., Iranian Tow & Village Carpets and Rugs, Tehran, 2005.
4. AZADİ, S., Tribal and Village Rugs From Fars, Tehran, 1992.
5. BAŞTAV, Ş., Sabir Türkleri, Belleten, 17-18, 1941.
6. BENDER, C., Kürt Tarihi ve Uygarlığı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
7. BENEDİCT, R., Krizantem ve Kılıç (Çev.: T. Turgut), Ankara, (Tarihsiz).
8. BURCKHARDT, T., Aklın Aynası (Çev.: V.Ersoy), İstanbul, 1994.
9. BURKE, P., Afışten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları (Çev.: Z. Yelçe), İstanbul, 2003.
10. CASSİRER, E., İnsan Üstüne Bir Deneme (Çev.: N. Arat), İstanbul, 1997.
11. CORBALLİS, M., C., İşaretten Konuşmaya Dilin Kökeni ve Gelişimi (Çev.: A. Göray), İstanbul, 2003.
12. CZEGLEDY, K., Turan Kavimlerinin Göçü, (Çev.: G. Karaağaç), İstanbul, 1999.
13. ÇALIŞLAR, A., Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, İstanbul, 1983.

14. ÇORUHLU, Y., Türk Sanatının ABC'si, İstanbul, 1993.
15. DIEZ, E., - Türk Sanatı (Çev. , O. Aslanapa) İstanbul, 1955.
16. DİYARBEKİRLİ, N., "İlk Türk Halısı", I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Ankara, 1974.
17. GEZGİN, M. F., Genel Sosyoloji- Köy Sosyolojisi İlişkilerine Toplu Bir Bakış ve Olukbaşı Araştırması (İ. Ü. SBE., Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1985.
18. GÖRÜŞ DERGİSİ, Sayı 12, 1976.
19. GRYAZNOV, M. P., "Öteki Dünya İçin Hazırlanan Atlar", Görüş Dergisi, Sayı 12, 1976.
20. EAGLETON, W., An Introduction to Kurdish Rugs and other Weavings, Buckhurst Hill, 1988.
21. ERBEK, G., Anadolu Motifleri Sergisi, İzmir, 1986.
22. ERBEK, G., Anatolian Kilims, Ankara, 1995.
23. ERBEK, M., Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Ankara, 2002.
24. EREN, A. C., "Milli Bir Güç Olarak Türk Kültür Sosyolojisi Üzerine Bir İnceleme-Deneme", Tarih Dergisi, Sayı, 31. 1978.
25. FİSCHER, E., Sanatın Gerekliliği (Çev. C. Çapan), Ankara, 1993.
26. HULL, A., BARNAD, N., Persian Kilims, Tehran, 1999.
27. İNAN, A., Makaleler ve İncelemeler, II. Cilt, Ankara, 1991.
28. KAFESOĞLU, İ., Türk Milli Kültürü, İstanbul, 1983.
29. KLYAŞTORNIY, S. G., SULTANOV, T. İ., Kazahstan, Letopis Treh Tısaçaletiy, Alma-Ata, 1992.
30. KARAMAĞARALI, H., "Sanat ve Kültür Münasebeti", Kültür ve Sanat, İstanbul, 1980.
31. KURAT, A. N., Peçenek Tarihi, İstanbul, 1937.
32. KURAT, A. N., Türk Kavimleri ve Devletleri, İstanbul, 1992.
33. KÜÇÜK, M., "70. Yıl Vesilesiyle Bir Kültür Sosyolojisi Önerisi", Kültür Dergisi, Sayı, 101, 1993.
34. MİLLER, A., Doğu'nun Halı Mamulleri, Leningrad, 1924.
35. MUCCHIELLI, A., Zihniyet (Çev.: A. Kotil), İstanbul, 1991.
36. MÜLAYİM, S., Sanata Giriş, İstanbul, 1994.
37. MÜLAYİM, S., "Tanımsız Figürlerin İkonografisi", Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı (Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs Kayseri), Ankara, 1998.
38. NİRUN, N., Sistemik Bünye Analizi, Ankara, 1991.
39. ÖGEL, B., "Çin Kaynaklarına Göre Wu-sun'lar ve Siyasi Sınırları Hakkında Bazı Problemler", DTCE, C. IV, S. 4, Eylül-Ekim, 1948.

40. ÖGEL, B., “İlk Töles Boyları”, Belleten, S. 48, 1948.
41. ÖGEL, B., İslamiyet’ten Önce Türk Kültür Tarihi, Ankara, 1991.
42. PİOTROVSKY, B. B., “İskitlerin Dünyası”, Görüş Dergisi, Sayı, 12, 1976.
43. POLAMA, M. M., Çağdaş Sosyoloji Kurumları (Çev.: H. Erbaş), Ankara, 1993.
44. RASONYİ, Lydia, “Türklerde Halacılık Terimleri ve Halıcılığın Menşei”, Türk Kültürü, Sayı 103, 1971.
45. RASONYİ, L, Tarihte Türklük, Ankara, 1996.
46. READ, H., Sanatın Anlamı (Çev. G. İnal-N. Asgari), Ankara, 1960.
47. READ, H., Sanat ve Toplum (Çev. S. Mülayim), Ankara, 1981.
48. ROTHACKER, E., Tarihte Gelişme ve Krizler (Çev. H. Batuhan – N. Uygur), İstanbul, 1995.
49. SALMAN, H., “VII-X. Asırlar Arasında Önemli Türk Boylarından Karluklar ve Karluk Devleti”, Türk Dünyası Araştırmaları, 15, Aralık, 1981.
50. SALMAN, H., Türkişler, Ankara, 1998.
51. ŞEŞEN, R., İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri, Ankara, 1998.
52. SONGAR, A., Dil ve Düşünce, İstanbul, 1986.
53. SOUREFAFİL, S., Na’in Carpet, Tehran, 1997.
54. TANSUĞ, S., Karşıtı Aramak, İstanbul, 1983.
55. TANAVOLİ, P., Rustic & Tribal Weaves Farom Waramin, Tehran, 2001.
56. TAŞAĞIL, A., Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları, Ankara, 2004.
57. TEKÇE, E.F., Pazırık, Ankara, 1993, s. 32-33. HAOCK, H., Doğu Halıları (Çev. N. G. Görgünay), Ankara, 1975.
58. YETKİN, Ş., “Yurdumuzdaki Müzeler ve Camilerde Bulunan Değerli Halılar”, Türk Kültürü Dergisi, Sayı, 4, 1963.
59. YETKİN, Ş., Türk Halı Sanatı, Ankara, 1974.
60. VAMBERY, A., Orta Asya Gezisi (Haz.: N. A. Özalp), İstanbul, 1993.
61. YASSAVALİ, D., Persian Rugs and Carpet, Tehran, 2001.
62. YORULMAZ, O., “Moğol İstilasına Kadar Kanglılar/Kanklılar”, Türk Dünyası Araştırmaları, 165, Kasım-Aralık 2006.
63. ZAKİYEVİÇ, M. F., Törki-Tatar Etnogenezi, Kazan-Meskev, 1998.
64. ZAVİTUKHİNA, M. P., “Pazırık”, Görüş Dergisi, Sayı 12, 1976.
65. WILLİAMS, R., Kültür (Çev. E. Baser), İstanbul, 1993.
66. YAZARI YOK, Hakkari Kilimleri (Yazarı, yayınevi ve tarih yok. Ancak Vali Nihat Canpolat zamanında 1997-1999 yayınlanmış.).
67. “İpek Halı ve Yöresel Kilim Motifleri”, Şırnak, 2000.
68. Iran Rugs -The International Monthly Magazin of Persian Rugs and Car-

pets.

69. İstoriya Kazahskoy SSR, I, Alma-Ata, 1957.

70. Boşlaya Sovetskaya Entsiklopediya, T. 11, Moskva, 1973.

71. Kazak SSR Tarihi, I, Alma-Ata, 1980.

72. Kamenniy Vek Kazahstanai Sopredelnih Territoriy, Türkistan, 1998.



Resim 1: Azerbaycan Bakü



Resim 2: Azerbaycan Bakü



Resim 3: Azerbaycan Bakü



Resim 4: Bişkek Kırgızistan



Resim 5: Edremit-Türkiye



Resim 6: Hakasya-Minusinsk



Resim 7: Hakasya



Resim 8: İran-Türk



Resim 9: İran-Fas



Resim 10: İran Fas



Resim 11: İran-Gurgan-Türk



Resim 12: İran-Gurgan-Türk



Resim 13: İran-Tebriz-Fars



Resim 14: İran-Tebriz-Türk



Resim 15: İran-Kürt



Resim 16: İran-Tebriz-Türk



Resim 17: İran-Türk-Urumiye



Resim 18: İran-Türk



Resim 19: İran-Türk



Resim 21: İran-Türk



Resim 20: İran-Türk



Resim 22: Kazakistan Tengesi



Resim 23: Kazakistan-Almata



Resim 24: Kazakistan-Almata



Resim 25: Kazakistan-Almata



Resim 26: Kazakistan
Mangıslak



Resim 27: Kazakistan -
Türkistan



Resim 28: Kazakistan'da
Tarihî Damgalar



Resim 29: Kazakistan'da
Tarihî Damgalar



Resim 30: Kırgızistan Narın



Resim 32: Kırgızistan-Atbaşı



Resim 34: Kırgızistan-
Bişekte bir yapnın zemini



Resim 36: Kırgızistan
Muzdaksu



Resim 37: Kırgızistan-
Talas'da Bir baraj



Resim 31: Kırgızistan Somu



Resim 33: Kırgızistan-Batkent



Resim 35: Kırgızistan -
Colpanatat



Resim 37: Kırgızistan-Talas



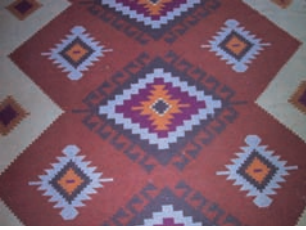
Resim 38: Kırım-Bahçesaray



Resim 39: Kırım



Resim 40: Kırım



Resim 41: Kırım



Resim 42: Mustafa Aksoy,
İran-Tebriz Müzesi



Resim 43: Özbekistan -
Buhara



Resim 44: Özbekistan-
Buhara



Resim 45: Özbekistan
Nukus



Resim 46: Özbekistan-Oş



Resim 47: Özbekistan-
Semerkant



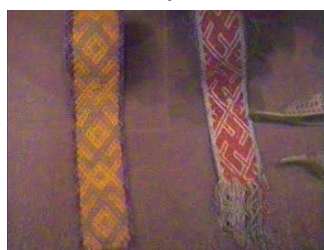
Resim 48: Özbekistan-
Semerkant



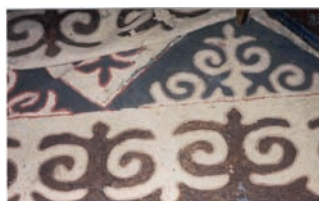
Resim 49: Özbekistan-
Taşkent

Alfabe	Alfabe	Alfabe	Alfabe	Alfabe
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Resim 50: Runik Alfabeti



Resim 51: Rus-Novosibir



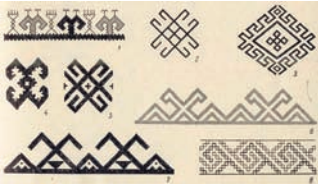
Resim 52: Rus-Novosibir



Resim 53: Rus-Novosibir



Resim 55: Rus-Novosibir



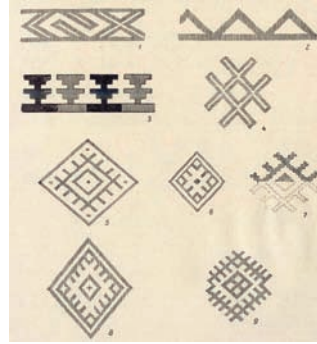
Resim 57: Sibiryä Türklerine ait damgalar



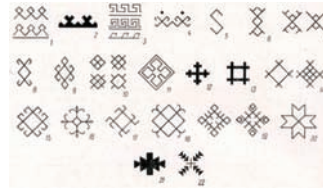
Resim 59: Türkiye-Şanlıurfa



Resim 54: Rus-Novosibir



Resim 56: Sibiryä Türklerine ait damgalar



Resim 58: Sibiryä Türklerine ait damgalar



Resim 60: Türk Lirası



Resim 61: Türkiye-
Adıyaman



Resim 62: Türkiye-Alanya



Resim 63: Türkiye-Alanya



Resim 64: Türkiye-Alanya



Resim 66: Türkiye-Amasya



Resim 65: Türkiye-Amasya



Resim 67: Türkiye-
Antalya



Resim 68: Türkiye-Arguvan



Resim 69: Türkiye-Ayvacık



Resim 70: Türkiye-Balıkesir



Resim 71: Türkiye-Bergama



Resim 72: Türkiye-Bitlis



Resim 73: Türkiye-Bitlis



Resim 74: Türkiye-Bitlis



Resim 75: Türkiye-Burdur



Resim 76: Türkiye-Çanakkale



Resim 77: Türkiye-
Diyarbakır



Resim 78: Türkiye-
Diyarbakır



Resim 79: Türkiye-
Diyarbakır



Resim 80: Türkiye-Edirne



Resim 81: Türkiye-Edremit



Resim 82: Türkiye-Elazığ



Resim 83: Türkiye-Elazığ



Resim 84: Türkiye-Erzincan



Resim 85: Türkiye-Erzincan



Resim 86: Türkiye-Hakkari



Resim 87: Türkiye-Hakkari



Resim 88: Türkiye-İstanbul



Resim 89: Türkiye-Kadirli



Resim 90: Türkiye-Karakeçili
Şanlıurfa



Resim 91: Türkiye-Kars



Resim 92: Türkiye-Kars



Resim 93: Türkiye-Kars



Resim 94: Türkiye-Kayseri
Yahyalı



Resim 95: Türkiye-Malatya
Arguvan



Resim 96: Türkiye-Malatya



Resim 97: Türkiye-Malatya



Resim 98: Türkiye-Mardin



Resim 99: Türkiye-Mardin



Resim 100: Türkiye-Mersin



Resim 101: Türkiye-
Şanlıurfa



Resim 102: Türkiye-
Şanlıurfa



Resim 103: Türkiye-Sarız



Resim 104: Türkiye-Sarız



Resim 106: Türkiye-Siirt



Resim 105: Türkiye-Siirt



Resim 107: Türkiye-Sincan



Resim 108: Türkiye-Şırnak



Resim 109: Türkiye-Tekirdağ



Resim 110: Türkiye-Tunceli
Ovacık



Resim 110: Türkiye-Tunceli
Pertek



Resim 112: Türkiye-Tunceli



Resim 113: Türkiye-Tunceli



Resim 114: Türkiye-Van



Resim 115: Türkiye-Van



Resim 116: Türkiye-Van



Resim 117: Türkiye-Van



Resim 118: Türkiye-Van



Resim 119: Türkiye-Hakkari



Resim 120: Türkmenistan-
Manatı



Resim 121: Türkmenistan-
Aşgabat

Resim 122: Türkmenistan- Aşgabat



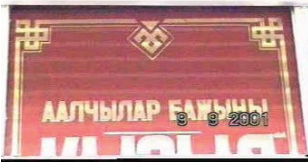
Resim 123: Türkmenistan-
Aşkabat



Resim 124: Türmenistan-
Toşoğuz



Resim 125: Tuva - Kızıl



Resim 126: Tuva-Kızıl



Resim 127: Tuva-Kızıl



Resim 128: Tuva-Kızıl



Resim 129: Tuva-Kızıl

TÜRK DERİ İŞLEMECİLİĞİ BAĞLAMINDA TÜRK CİLD SANATI

ARITAN , Ahmet Saim
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Orta Asya'nın kültür tarihine bakıldığında, deri'nin, eski Türklerin günlük hayat ve giyiminde birinci derecede rol oynadığı anlaşılır.

Türk elbiselerinin esasını, yün, deri ve kürk meydana getirirdi. Pantolon, çizme ve kemerleri de deridendi.

Türkler'in eyer ve koşum takımları, buruç(torba)ların dağarları ve mençik (su kırbası)leri de deriden yapılmaktaydı.

Kısacası Türkler'in günlük hayatları deriden ayrı olamazdı.

Deri, daha sağlam olması sebebiyle sanatçıların özellikle tercih ettiği bir malzemedir. Ancak derinin çok iyi ve sağlıklı şekilde terbiye edilmesi ve işlenmesi gerekliliği, Türkler arasında dibâğat (tabaklama) ve debbağlığı, başta Anadolu Selçukluları olmak üzere en gelişmiş zanaatlardan biri durumuna getirmiştir. Hatta bu dönemin ünlü mutasavvıfı Ahî Evran, Türk debbağlarının pîri olarak kabul edilmektedir.

Türkler, VII. yüzyılda bugünkü anlamda ilk deri cild kapağını yapmışlardır.

Deri kullanımının en güzel ve en değerli sanat ürünü olan cild kapakları, Anadolu Selçukluları ile büyük gelişme kaydetmiş, Beylikler döneminde ise büyük oranda Karaman Oğulları tarafından temsil edilmiştir.

Bu sanat, XVI.yüzyılda zirveye ulaşmış, estetik ve maddi açıdan en değerli cildler Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılmıştır.

Kısacası Türkler Orta Asya'dan itibaren hayvancılık ve bunun tabii ürünü olan deri ile daima haşır neşir olmuşlar, bunlardan sanat eserleri üretmişlerdir.

Anahtar Kelimeler : Deri, debbâğ, cild san'atı.

ABSTRACT

Turkish Bookbinding Within The Context of Turkish Leather Process

When we look at the cultural history of Central Asia, it is clearly understood that leather has played primary role in the daily life of the Turks and their manner of dressing.

The Turkish dresses have mainly based on wool, leather and fur. Their trousers, boots and belts were made of leather.

Saddle, harness, large pouch and waterskins of the Turks were also made of leather. In short, the daily life of the Turks could not be separated from leather.

Leather is the material which the artists particularly preferred since it is stronger. But the necessity for processing the leather in a very good manner made the tanning and being tanner one of the most developed crafts mainly among the Anatolian Seljukids Turks. So, Akhi Awran, the famous sufi of this period, is regarded patron saint of the Turkish tanners.

At he VIIth century, the Turks have made the first leather book cover in the present meaning.

The book covers which are the most beautiful and valuable art product of the leather using have generously developed with the Anatolian Seljukids period. On the other hand, the Qaramanids were largely the representatives of this art during the time of Emirates in Anatolia.

This art has reached at its zenith in the XVIth century. Esthetically and materially the most valuable bindings were produced at the time of the Ottomans.

Briefly, the Turks were always involved in stock-breeding and consequently in leather from the Central Asia onwards. They have also produced the products of art from leather.

Key Words: Leather, Tanner, Bookbinding.

Batı Türkçesi'nde "deri" şeklinde telaffuz edilen kelimenin aslı teri (tiri)'dir (Bozkurt,1994:174).

Deri başlıca üç bölüme ayrılır :

1. Deri üstü (epidermis) 2. Asıl deri (kütis) 3. Deri altı (etli katman)

Sepilemeden önce deri üstü ve deri altı tabakalarını yok etmek gereklidir. Asıl derinin bulunabilmesi için, ham deri yaygın olarak kireçlenmektedir. Derilerin kireçlendiği havuza Anadolu'da "ısırganlık" denilir. Kireçleme işine de çoğu yerde "inmek" adı veriliyordu (Ögel, 1978, 168-169).

Eski Türklerde deri çeşidi iki başlık altında incelenmektedir :

1. Hayvanın cinsine göre: Kuzu,oğlak,manda v.b.
2. Derinin tabaklanma metod ve hususiyetlerine göre :

a) Bulgarı: Bulgar (Kazan) ve Buhara'da yapılan ve Ortadoğu pazarlarında ün yapan iyi cins deri.

b) Buharı: Buhara şehrinde yapılan deriler de ün salmıştı. Moğolların batı kollarından Kalmuklar, Buhara metodu ile işlenen derilere Buharı diyorlardı.

c) İnce Deri: Dericilikte ince ve kalın derilerin ayrı ayrı kullanılış yerleri vardır. Harzemşahlar Türk kültür çevresinde, ince deriye "yupka teri" yani ince, yufka deri deniyordu. Ayrıca ince deriye "sürök" ve "sire" de deniliyordu (Ögel, 1978, 167).

Yukarıdaki deri çeşitleri yanında Türkler'de deriye değişik adlar veriliyordu:

Teri: Eski Türkler'de deriye bizim gibi geniş olarak "teri" yani "deri" derlerdi. Nitekim XI.yüzyıl Türkleri'nde şöyle bir atasözü de vardı: "Bir tilki derisi iki kez soyulmaz = "Bir tilkü terisin ikile soymaz".

Koğuş: Koğuş, kadhuş = kayış. Kayış sözü, eski Türklerin yukarıdaki sözlerinden bozularak zamanımıza kadar gelmiş olmalı idi. Çünkü XI.yüzyıl Türkleri "O, deriyi yağlattı" demek için "Ol, koğuşu yağlattı" diyorlardı. Uygurlarda deriye çoğu zaman koguş diyorlardı. Örnek olarak fil derisi için "yonga koğuşı" derlerdi

Kuyka: XI.yüzyıl Türkleri'nde kuyka sözü de deri manasına söyleniyordu.

Yin: Uygur Türkleri de bazı çeşit derilere "yin" adı veriyorlardı.

Gön: Buda Türk kültürünün en eski hatıralarından biridir. XI.yüzyıldan önceki Türkler'de "Kön" sözünün iki manası vardı: 1) Geniş olarak deri ve meşin 2) At derisi. Örnek: teve köni, ham gön, yaş gön, iylenmiş gön, (tabak edilmiş gön) deyişleri de görülmektedir. (Ögel, 1978, 163-164).

Deri Terbiyesi

Derinin terbiye edilmesi, onun tuzlanması ve kurutulması ile başlıyordu. Hayvanların kurutulmuş olan derilerinin sanayide kullanmadan önce tabaklanması ve terbiye olunması gerekmektedir. İşte bu işlemi yapan zanaatkâra debbağ denilmektedir. Bu işle uğraşanlara verilen başka bir isim de cellâdî'dir. Asurlular döneminde deri işçilerine “Lu askappâni” denilmekteydi. Hz.Peygamber döneminde Haris b. Subeyre debbağ idi (Merçil, 2000: 33).

Deriye yapılan işleme dibâgat denir. Halk arasında buna “tabaklama” denilmektedir. Bu anlamda tabaklama işini yapanlar için de “tabak (debbâğ)” ismi kullanılmaktadır.

Deri ile ilgili terimlerde, derinin tabaklama tekniği ve çeşidine göre benzer isimler kullanılmaktadır. Meselâ sağrı, genel olarak deri anlamında kullanıldığı gibi, XI. yy. Türkleri “kaba deriyi sertleştirme” işine sağrılama diyorlardı. Böylece sağrı, ayakkabı yapmak için kullanılan sert ve dayanıklı bir deri idi. XI. yy. Türkleri ayakkabı yapmak için kullanılan derilere “etüglüg sağrı” yani ayakkabı derisi diyorlardı. Daha sonra Orta Avrupa'daki Kuman Türk Kültür çevresinde de bu söz aynı mânâda söyleniyordu. Sağrı sonradan Moğollara da geçmişti (Ögel,1978: 167).

Tarihçe

Derinin işlenerek kullanılması tekstilden çok öncedir ve tarihçesi de ilk insanla başlamıştır. Nitekim Eski Ahid'e göre Allah Âdem ile Havvâ'ya deriden gömlek giydirmiştir (Tekvin, 3/21). Eski ve Yeni Ahid'in bir çok yerinde elbise,kemer,ayakkabı,tulum,dağarcık gibi deri eşyadan bahsedilir. Kur'ân, insanlara göç ve ikametleri sırasında büyük kolaylık sağlayan deri çadırları, şükürü gerektiren nimetler arasında sayar (En-Nahl, 16/80).

Kağıdın icadına kadar deri çok uzun bir süre yazı malzemesi olarak da kullanılmıştır. Kur'ân'da “rakk” (ince deriden yapılmış parşömen) üzerine yazılı kitaba yemin edilir (Et-Tûr, 52/3).

Derinin tabaklanmasına dair ilk bilgilere Mısır'da erken dönem hanelerinden kalan kayıtlarda rastlanmaktadır.

Dericilik tarihinde Türklerin önemli bir yeri vardır. Türklerde ham deriyi işleme ve deriden eşya yapma zanaatı, Orta Asya'da yaşadıkları dönemlerde gelişmişti. Hayvancılığa bağlı yaşama biçiminin doğal sonucu olarak, deriden çok yönlü amaçlar için yararlanılıyordu. Sibiryada ve Altay Dağları'nda yapılan kazılarda elde edilen buluntulardan (İ.Ö. IV-

III. yy.lar) Türklerin dericilikte oldukça ileri olduğu anlaşılmaktadır. (Ana Britannica, 7/167).

Türlere ait en eski deri buluntulardan biri “keçe üzerine renkli deriden aplike”lerdir (Büyük Larousse, 6/3064), (**Resim:1**). Bunun dışında ilk dönemlerden itibaren giysi, kemer, başlık, çadır, koşum takımları, savaş araçları, bir çok gündelik eşya ve ayakkabı türleri olarak çizme, edik(etik,ötük,edük) tokmak(oğuk,uguk,uyuk) kırmızı ve sarı çizme,başmak, çarık, çedik, sakman, kefis, kelik, kerpiç gibi eşya da hep deriden yapılmaktaydı (Ana Britannica, 7/167, Ögel, 1978: 115-169).

Deri mamulleri ile bu derecede iç içe olan Türkler için dericilik, hayvan besleyip yetiştiren kavimlerde olduğu gibi ikinci bir meslek hâlinde gelişmişti.

Eski Çin’de dericilik oldukça geç çağlarda askerlerin ihtiyaçları dolayısıyla gelişmeğe başlamıştı. Aslında Eski Çin’de hayvan az idi. Ayrıca Çin Kültürü’nde, canlı bir hayvanın öldürülüp derisini ayağa giymek de biraz garipseniyordu. Hâlbuki daima at üzerinde yaşayan eski Türkler ile ataları ise, “çizme ve pantolon” giyme zorunda idiler. Atların eyer ve koşum takımları için de, deriden yapılma mecburiyeti vardı. Açıkçası atlı-nomad ve çoban kavimlerin günlük hayatları, deriden ayrı olamazdı (Ögel, 1978: 162-163).

Hun dönemine ait olduğu kabul edilen buluntular, onların deri işlemeyi, renklendirmeyi bildiklerini göstermektedir. Bu döneme ait deri giysiler, çizme ve kürkler yanında koşum takımları da gelişkin bir deri işleme sanatının ürünleridir (Büyük Larousse,6/3064). Pazırık, Noyin-Ula ve Talas Kurganlarından bulunan kırbaçlar, at gemleri, çarık ve pantolonlar bunu açıkça göstermektedir (Ögel, 1984, 66, 93-94),(**Resim: 2**).

Göktürkler zamanında da önemli deri ürünleriyle karşılaşmaktayız. Bu dönemde ağaç ve toprak kapların yanında deri kaplar (kırba) da kullanılıyordu. Katanda’da bulunan elbise ise önemli bir üründür. Elbiselerin alt kısmı pantolon şeklindedir (Ögel, 1984: 155). Kurganlardan çıkan bu elbisenin arka robası ve ön taraftaki klapası kürklerle süslenmişti (L. P. Potapov, 1953: 69).

Bu dönemde kemere takılan çantalar çok yaygın olup Orhun kitabeleri civarındaki bir heykelin çantasının kapağı ve sıırım ile yapılan kilitleme sisteminde deri izlerini görüyoruz (Ögel, 1984, 157).

Göktürklerin kullandıkları kayış kemerler, daha sonra Uygurlar ve Avrupa’daki Türkler (Avarlar vs.) de de çok yaygındı(Ögel, 1984, 170).

Göktürkler'e ait resimlerde keçe ve deri çizmeler açık olarak görülmektedir. (Ögel, 1984: 205).

Ortaçağ'da da Türk deri işlemeciliği önemini devam ettirmektedir. Bu çağda "kürk" Türklerin hayatında önemli bir yer tutmaktaydı.

Bu kürkler daha ziyade samur,sincap,bozkır tilkisi ve ada tavşanı derilerinden imal ediliyordu.Örneğin, samur ve sincap derileri çok defa elbisenin içini kaplamakta kullanılıyordu (Köymen, 1992: 442). Ayrıca samur'dan yalnız kürk değil, hükümdarlar için börk de imal ediliyordu. Bir haberde "Bağdat'a gelmekte olan Tuğrul Bey'i karşılamaya çıkan Halifelik erkânı, onun başında samur börk bulunduğunu gördüler" şeklinde bilgi verilmektedir. Bu husustaki bilgilerden bir hayvan derisinin sadece bir elbise çeşidinin imalinde kullanıldığı anlaşılıyor. Örneğin, ada tavşanı derisinden sadece yağmurluk yapılmaktaydı (Köymen, 1992: 443).

Ortaçağ'da Türk çizmesi, daha çok deriden yapılıyordu. Fakat en iyi çizmelik deri sırt'(sağrı)tan imâl edilmekteydi. Türkler'de deri çizme dikme tekniğine dair dikkate değer bilgiler bulunmaktadır: Çizme dikilirken,dikişler arasına ayrıca parça konuyor ve buna "sızgı" adı veriliyordu. Çizme'den sonra Türkler'de has ayakkabı tipi "çarık" idi. Buna "Türk Ayakkabısı" da deniyordu. Çarık, şimdi olduğu gibi, her hayvanın derisinden yapılabilirdi. Fakat Kaşgarlı Mahmud'un "Divânü Lügâti't-Türk" adlı eserinde deve derisinden çarık yapıldığı özellikle belirtilmektedir (Köymen,1992, 449,451).

Aynı dönemlerde Çağatay Türk bölgesinde de çeşitli ürünleri, değişik adlar altında görmekteyiz :

Buruş veya Buraç: Çağatay Türk kültür çevresinde, deri veya torba "dağarcık" karşılığı olarak buruş sözünü görüyoruz (Ögel, 1973: 299).

Dağar (Tağar): Çuval karşılığı olarak kullanılıyorsa da Eski Anadolu'da "deri torba" için de dağar kullanılıyordu (Ögel, 1973: 302).

Kapturğa: a)Çağatay ve Altay Türk çevrelerinde de deriden yapılmış derin çantalar için kabturğa adı kullanılıyordu. b)Kırklareli ve Edirne bölgelerinde "kutu" için kapturka deniyordu. Kemerin sağ yanında taşınan bu deri çanta eski Anadolu kültür çevresine yakın olan Mısır ve Kıpçak Türk kültür çevrelerinde ise "Kupturğa" adı ile görülüyordu (Ögel, 1973: 306).

Mençik: Kaşgarlı Mahmud'a göre XI.yüzyıl Türklerinde bu söz "mançuk veya "munçuk" şeklinde söyleniyordu. Mânası ise heybe ve torba gibi at eyerine asılan şeyler demektir. Mençik, Burdur yakınlarındaki aşiretler-

de, “Deriden yapılmış su kırbası” karşılığı olarak söylenmekte idi (Ögel, 1973: 308).

Bu çağda Avrupa Türklerinde de dericilik çok ileridir. Altınordu Devleti’nin başşehri Saray Berke’de dericilik sanayii önemli bir sektördür. Şehir çevresindeki bozkır ve göçebe sürülerinden elde edilen deriler Saray Berke pazarlarında satılıyordu (Yakubovsky, 1992: 87). Aynı zamanda Aşağı Volga havzasından büyük ölçüde deri ve ağaç kabukları ihraç ediliyordu. Ağaç kabukları doğrudan doğruya Harezmi dericiliğinin ihtiyacını karşılamak için ihraç edilmekteydi (İbn Havkal, 1967: 90).

Büyük Selçuklular’dan sonra Anadolu Selçukluları döneminde de bu meslek varlığını korumuştur. Orta Asya’dan göç ederek Ön Asya’ya, daha sonra da Anadolu’ya gelen Türkler deneyimlerini de birlikte getirdiler. (Eski) Anadolu’da çok gelişmiş olan deri işleme sanatıyla bütünleşen bu deneyimler sonucu dericilik sanatı büyük bir gelişme gösterdi. Ahi Evran’ın iyi bir debbağ olduğu ve ilk kez çevresine topladığı debbağlarla Ahi örgütünün çekirdeğini oluşturduğu bilinmektedir (Büyük Larousse, 6/3064).

Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde dericiliğin yoğunlaştığı kentler, özellikle Kayseri, Diyarbakır ve Kastamonu idi. Kırşehir, Konya, Tokat ve Sivas’ta boyacılığın ileri olması, dokumacılık gibi dericiliğin de gelişme kaynağı idi (Ana Britannica: 7/167).

El-Ömerî, Memlûkler döneminde İslam ülkelerinden Mısır, Suriye, Irak ve Anadolu’da istihsal edilen sanayi ürünlerini sayarken, bu ülkelerde palamut ile tabaklanmış ve darb-ı mesellere konu olmuş kuzu derilerini de hayranlıkla anlatmaktadır (El-Ömerî, 1986: 320).

Bu dönemde Suriye’nin önemli şehirlerinden olan Halep ve Mâkısîn, deri halılar imâl etmekte ve deri tabaklama işinde çok yetenekli ustaları barındırmaktaydılar (Bozkurt, 1994: 175).

Moğolların Anadolu’yu işgal etmesi hayvancılığa, bu arada dericiliğe büyük darbe indirdi. Ahilerin, Anadolu Selçukluları’nın son dönemlerinde baskı altında tutulmaları ve Konya, Kayseri gibi büyük kentlerde zaman zaman toplu kıyımlara uğramaları, öteki el sanatlarıyla birlikte dericiliğin de gerilemesine yol açtı (Ana Britannica: 7/167).

Beylikler döneminde, sepicilik’te kullanılan mazının ve özellikle derinin ihraç malları arasında yer alması, dericiliğin bu devirde de ileri seviyede olduğunu göstermektedir (Tekin, 1994: 178).

Türk dericiliği, Osmanlı döneminde Ahilerin desteğiyle yeniden güçlenmiştir ve XV. yüzyıl, dericilikte yeniden canlanma dönemidir.

Fatih Sultan Mehmed dönemi belgelerinden, ordunun deri ihtiyacını karşılamak üzere debbağların bir araya getirildikleri ve bunlara Yedikule yakınlarında günümüzde Kazlıçeşme adı verilen yerde 340 iş yeri tahsis edildiği öğrenilmektedir. Burada üretilen deriyi işlemek üzere de Fatih ile Beyazıt arasında Saraçhane kurulmuştu. Deri o dönemde birinci derecede savaş malzemesiydi. Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre, XVII.yüzyılda başlıcaları Kazlıçeşme, Kasımpaşa, Üsküdar'da olmak üzere 700 debbağhane vardı. Aynı dönemlerde Anadolu'nun bir çok yöresinde debbağhanelerin bulunduğu, Diyarbakır, Tokat ve Edirne'de işlenen sahtiyan adlı keçi derilerinin XVIII. yüzyıla kadar dünyaca tanındığı bilinmektedir. Bu sahtiyanların büyük bir bölümü Avrupa ve diğer ülkelere ihraç ediliyordu (Büyük Larousse, 6/3064).

Osmanlı devrinde Konya'da debbağlar zanaatkârlar içinde en mahirleridir ve derileri Meram dağı'ndan çıkan çivid renginde bir çiçek ile tabaklayıp çeşitli renklere imâl ederlerdi. Bu deriler Arabistan ve İran'da meşhurdu (Merçil, 2000: 33).

Dericilik Anadolu'da babadan oğula geçen bir meslek olarak sürdürülüyor ve işleme yöntemleri bir sır gibi saklanıyordu. Batı'nın bu sırrı ele geçirebilmek için büyük çabalar harcadığı ve sonunda sahtiyanın işlenişini öğrenen V.C.Lamp adlı bir kişinin bunu büyük paralar karşılığında Fransız dericilere sattığı, bu başarısının madalyayla ödüllendirildiği bilinmektedir (Büyük Larousse, 6/3064).

Tanzimat'tan sonra Osmanlı deri sanayiinde büyük bir gerileme oldu. Yabancı tüccarların ham derileri yüksek fiyatla toplamaları sebebiyle, onlarla rekabet edemeyen Türk dericilik zanaatı geriledi. Ayrıca Avrupa'da sanayi devrimine bağlı olarak deri sepileme işinin makineleşmesi de bu gerilemeyi hızlandırdı. Ancak bu süreçte dağılan dericilik teşkilatı, Eylül 1866'da "Şirket-i Debbâğhiye" adı altında yeniden teşkilatlanarak Avrupa standartlarına uygun olarak üretim yapıp Türk dericiliğinin itibarını artırdı. Bu yıllarda küçük fabrikalar da görülmektedir. II. Mahmut dönemi (1809-1839)'nde Beykoz'da kurulan "Deri Fabrikası" da deri sanayiinin ilk kurumlarından ve Cumhuriyet döneminde de önemli yere sahip olmuştur.

İstanbul'daki yeni fabrika ve atölyeler eski Debbâğhaneler semti Kazlıçeşme'de toplandı. Cumhuriyet dönemi Türk dericiliği 1950'lerden

itibaren özellikle 1970'ten sonra önemli gelişmeler gösterdi.

Türk ve İstanbul Deri Sanayii'nin kalbi olan Kazlıçeşme, 1990'lı yıllarda tamamen şehir içinde kaldığı için boşaltılıp, İstanbul Anadolu yakası Aydıncöy'deki modern tesislerine kavuştu.

Bugün Türkiye'de İstanbul ve dışındaki şehirlerde çok sayıda, kaliteli deri ve deri mamulleri üreten ve ihracata yönelik çalışan kuruluş vardır (Tekin, 1994: 178).

Deri ve deri işlemeciliği ile bu derecede haşır neşir ve içli dışlı olan Türkler, elbette deri san'atı'nın belki de en ileri ve en san'atlı, en estetik noktası olan kitap ciltleme san'atıyla da ilgileneceklerdi.

Türk Cild Sanatı

Cild: Bir kitap veya mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kapağa denilmektedir. Cild kelimesi Arapça olup "deri" anlamına gelmektedir. İlk cildler tahtadan, daha sonra sadece deriden yapılmışlarken, yüzyıllar boyu süren gelişmeler sonucunda; mukavva üzerine deri, kağıt, kumaş vs. kaplanarak, koruyuculuk vasfı yanında san'at eseri özelliği de kazanmışlardır.

Türkler, binlerce yıllık geçmişi ile çok geniş bir coğrafya'da, 3 kıt'a'da hüküm sürdükleri için Türk-İslâm San'atları içinde en çok yer alan bir millettir. Türk ve İslâm San'atı'nda bu derece etkili olan Türkler, aynı etkiyi "Cild San'atı" sahasında da göstermişlerdir.

Orta Asya'da ortaya çıkan Türk Cild San'atı, Mezopotamya, İran, Irak, Suriye, Anadolu ve Mısır'da VII. - XV. yüzyıllarda tarihî seyrini sürdürürken, XIV. - XV. yüzyıllarda Timurlu, Akkoyunlu, Karakoyunlu vs. Türkmen boyları yeni bir cild uslûbuyla Osmanlı Cild Sanatı'yla beraber Türk Cild Sanatı'nı doruğa çıkarmıştır. Bu sanat, XVI. yüzyılda başta İtalya olmak üzere Avrupa cild sanatını da etkilemiştir (Rosamond, 2005: 206-226).

Kâğıdın sırrını Çinliler'den yaklaşık 600 yıl sonra öğrenen yakın komşuları Türkler, bunu 400 sene kadar da kendileri saklayıp, 1000 sene kadar onun ticâretini yaptılar.

M. S. 300'lü yıllarda kâğıtla tanışan Türkler, diğer medeniyetlerdeki rulolar yerine bugünkü kitabı ve onu iki kapak arasına almayı da düşünmüş olmalı (Bloom, 2003: 58).

Yakın zamanlara kadar cild sanatına, Çin sanatı etkisi ile meydana

geldiği zannedilerek köken olarak Çin medeniyeti gösterilmekte ve Cild Sanatı'nın, Çinli sanatkârlar tarafından Orta Asya Türkleri'ne öğretildiği açıklanmaktaydı. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalar bunun aksini göstermektedir. Prof. Dr. Wolfram Eberhard, "Çin Tarihi" adlı eserinde, bu düşünceyi çürütmekte ve bu iddiaya karşılık aksi görüşü savunarak, Çin kitaplarının cildli olmayıp, tomar şeklinde olduklarını belirtmektedir (Eberhard, 1947: 120).

Yukarıda geçtiği gibi Dünya üzerinde kitabın ana malzemesi olan kağıdı yapmayı Türkler Çinliler'den öğrenmiş ve bunun sırrını asırlarca saklamışlardır. Cildcilik, bu sebeble bu bölgede bir san'at halini almıştır. Türkler kağıt yapmayı Çinliler'den öğrendikleri hâlde, cild yapmayı Çinliler'den önce başarmışlardır (Eberhard, 1947: 221). Böylece Çin'de cildciliğin gelişmesi, Uygurlu san'atkârların Çin illerine göçüp yerleşmeleriyle başlamıştır (Binark, 1975: 1).

Bugünkü mânâda deriyle kaplı bir kitap cildini ilk defa Uygurlular yapmıştır. Dolayısıyla Türk Cild San'atı, Uygurlular'la başlamıştır. Her ne kadar, yerli ve yabancı kaynakların hemen hepsi, deriden yapılmış ilk cildlerin, Mısır'daki Kıptîlere ve VIII.-IX.yüzyıllara ait olduğunu söylerse de, bir Uygur şehri olan Karahoço'da bulunan 2 yazma, bu görüşün sanki aksinin ispatıdır. A. Von le Coq tarafından ortaya çıkarılan bu cildler (**Resim: 3**), minyatür ve tezhiplerle bezenmiş yazma eserleri örtmekte olup, üzerlerindeki tezyînat geometrik'tir.¹ Cildler, deri bıçakla oyularak, altına da yaldızlı deri yapıştırılarak yapılmışlardır. Gerek bu, gerekse daha sonraki yüzyıllardan kalan cildler, sanat tarihçilerince, diğer doğu milletleri cildlerinden daha üstün sanat eseri sayılmaktadır. Bu cildlerle Mısır ciltlerindeki bezemeler arasında benzerlik bulanlar vardır.(Cunbur, 1976,: 678, Ağaoğlu, 1935: 1).

Daha sonraki bir örnek de, gene Karahoço'da P.K.Koslov tarafından bulunmuştur. S.F. Oldenburg, bu araştırmanın tahlilini yaparak, bu kitap kapağının XIII. yüzyıla ait olduğunu belirtmiştir. Bu örnek, el oyma desenlidir. Çerçeve, basit, dar, asma filiz desenlidir. Ortada merkezi madalyon, köşede birbirine girmiş köşebent (bağ) vardır (Ağaoğlu, 1935: 2). Bu örnek üzerindeki motifler, Selçuklu cildleri ile büyük benzerlik göstermektedir.

¹ Bu resimler Uygur başkenti Hoço'da, Mani dinine ait VIII – IX.asırlardan tapınakta (Grünvedel, K.) bulunan cild kalıntısıdır. Berlin Dahlem, Statliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Turfan Sammlung, III 6268; A Von le Coq, Chotscho, Berlin 1913, s. 8. Bu cildleri A.Von le Coq (Chotscho, Archiv für Bunderei, Berlin 1913, X. Jahrgang, Heft III, 8) VI.IX.yüzyıllar arasına; Emel Esin ("BITİG: İlk Devir Türk Kitap Sanatları", Kemal Çiğ Armağan Kitabı, İstanbul, 1984, 113 ve120), VIII.-IX.yüzyıllara ; İsmet Binark ise ("Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı ", F.Ü., Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri, Elazığ 1987, 92) VII.yüzyıla tarihlenmektedir.

IX. yüzyılda Halîfe Mu'tasım Billâh (833-842)'in teşvik ve himayesinde Sâmarrâ'ya yerleştirilen Uygur Türkleri, burada yaptıkları cildlerle bu san'atı geliştirdiler. Bu san'at, bunlar vasıtasıyla da İslâm dünyasına yayılmış oldu. Tabiatıyla Irak ve Horasan bölgesi de Türk Cildi'nin ilk gelişme merkezleri olmuştur. İslâm cildinin bilinen ilk örnekleri, gene bir Türk devleti olan Tolunoğulları (868-905) zamanına aittir. İslâm cildindeki bu gelişme, XII. yüzyıla kadar, Fâtımîler, Gazneliler, Büyük Selçuklular'la devam etmiştir (Çığ, 1971: 7) Elimizde 1100'lere ait bir cild örneği bulunmaktadır (**Resim:4**),(Richard, 1997: 19).

XI.yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'ya hakim olan Selçuklular, burada XII. ve XIII. asırlarda çok güzel cildler meydana getirdiler.

Ancak, batı cild literatürüne baktığımız zaman Selçuklu Cildi'ne son yıllardaki tek bir istisna dışında rastlanmaz (Richard, 1997: 39). Türk araştırmacılar da bu konu üzerinde çok az durmuşlardır.

Şimdiye kadar muhtelif kütüphanelerdeki yazma eserler üzerinde, Anadolu Selçuklu ve bu uslûbu taşıyan cildlerde yaptığım araştırmalar neticesinde Anadolu Selçukluları'na ait tespit edebildiğim en erken cild örneği Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmed Kütüphanesi No:105'teki 549/1154 tarihli," "Kitâb'ül-Garîbeyn fi'l-Kur'ân ve'l Hadîs" isimli eserin kapağıdır (**Resim: 5**). Bundan başka 1166, 1182, 1196, 1203, 1207 ve 1303 tarihini taşıyan cildler de tesbit edilmiştir.

Anadolu Selçuklu Cildleri'nde, Uygur, B. Selçuklu ve Gazneli San'atı'nın akisleri hemen göze çarpar. Ayrıca, Selçuklu ve Selçuklu uslûbunu taşıyan cildler incelendiğinde, dönemindeki ahşap, çini, taş, mezar taşı, maden ve minyatür san'atlarındaki motiflerle büyük bir paralellik arzettiği görülür.

Selçuklu Cildi, Türk-İslâm cild sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü Selçuklu cildi Orta Asya Türk cild sanatı birikimini Anadolu'ya taşıyıp gelişmesini sağlamıştır. Anadolu'da Selçuklu cild uslûbu, XIII. yüzyılın III. çeyreğinden itibaren Memlûkler, XIV. yüzyıldan itibaren de İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere, Anadolu Beylikleri cildlerinde devam etmiştir. Bu cilt uslûbu aynı zamanda Osmanlı cilt sanatı'na geçişi sağlamıştır (Aritan, 2001: 29).

Anadolu Selçuklu Cildi ile beraber, muasırı İlhanlı, Memlûk vs. cildi arasında bir kompozisyon birliği söz konusudur. Ancak, kompozisyon birliği içinde uygulamada farklılıklar mevcuttur. Anadolu Selçuklu cildinde kompozisyon ne olursa olsun, bir kapaktaki zencirek (bordür), köşebent,

şemse iskeleti daima korunmuştur. Bu sadakat içinde tam zeminli, yuvarlak, dilimli yuvarlak, yıldızlı, dört kollu, beşgen, altıgen, sekizgen gibi şemseleri görmekteyiz.

Anadolu Beylikleri ve Erken Osmanlı devirlerinde de aynı kompozisyon bozulmamıştır.

Anadolu Selçuklu Cildlerinin üslûb özelliklerini şöylece sayabiliriz :

1. Bu cildlerin en önemli özelliklerinden birisi ; ön ve arka kapaklarda ayrı ayrı motifli şemselerin kullanılmasıdır (**Resim:6**). Meselâ ; Ön kapakta rûmî'li bir tezyînât görülürken arka kapakta yuvarlak bir şemse kullanılmıştır. Gene tamamen geometrik, yıldızlı bir kapağın arkası, yuvarlak vs. olabilmektedir.

2. Bir başka önemli özellik, bir kapak, tam zeminli olarak yapılmışken diğerinin şemse tarzında yapılmasıdır.

3. Tam zeminli cildlerde istisnâlar dışında köşebent yoktur.

4. Kapakları çevreleyen mutlaka bir zencirek veya bordür vardır. Bu zencirek ve bordür 1-2 sıradan fazla da olabilmektedir.

5. Mikleb genellikle yapılmıştır. Bazen miklebsiz kapaklar da görülmektedir.

6. Sertâb ilk devirlerde genellikle boş bırakılırken, daha sonraları tezyin edilmiştir.

7. Anadolu Selçuklu cildlerinde sırt daima düz'dür. Bombeli (kamburalı) cilde rastlanmaz.

8. Geometrik tezyînât, dönemindeki diğer cildlere göre daha girift ve siktir. Zemini tam olarak örten tezyînât'ta 6-8-10-12-16 kollu yıldızlar, bunların uzantılarından meydana gelen açık ve kapalı kollu yıldızlar ve çeşitli geometrik şekiller görülmektedir. Bu tezyînât tek merkezli olduğu gibi çok merkezli de olmaktadır. Bunlar kapak içlerinde nebâtî tezyînât ile içiçe olarak da kullanılmıştır.

9. Anadolu Selçuklu Cildi'nin önde gelen alâmet-i fârikalarından birisi de iç kapaklardır. İç kapaklar deri ile kaplıdır ve umûmiyetle kabartmalı olarak ve rûmîlerle bezenmiştir (**Resim:7**). Bu deri nâdiren boş bırakılmıştır. Buradaki rûmîleri, kıvrımdal, helezon ve yuvarlak formlar üzerinde, çok sık ve küçük veya çok iri hallerde görmekteyiz. İç kapaklarda, rûmîden daha az olmakla birlikte geometrik ve nebâtî tezyînât görüldüğü gibi, bunların hepsinin birarada uygulanışına şahit olmak da mümkündür.

10. Selçuklu dönemi son zamanlarında, Beylikler döneminde ve nihâyet, Selçuklu üslûbu tesiri altındaki erken Osmanlı döneminde şemseler ovalleşmiş, uçlarına salbekler eklenmiştir (Bknz; Arıtan, 2002: 940).

11. Anadolu Selçuklu cildlerinde ön ve arka kapaklar ile sertâb ve miklep tek bir parça deri üzerinde görülmektedir.

12-Bu cildlerde en çok keçi derisi (sahtiyan) kullanılmıştır.

Anadolu Selçukluları sonrası Türk Cildinin, Anadolu Beylikleri ile temsil edilmesi gerekmektedir. Ancak, elimizde yeterli veri ve araştırma bulunmadığından şimdilik bu sanat büyük ölçüde, Anadolu Selçukluları ile sıkı münasebetler içinde bulunan ve onların emirliklerini bile yapan Karamanoğulları cildi ile temsil edilmektedir.

Karamanlılar eski Selçuklu geleneğinin mirasçısı olarak bazı özellikleri sürdürebilmişler; bazı yenilikleri de üsluplarına katarak Osmanlı üslûbunun bir bakıma hazırlayıcısı veya müjdecisi olmuşlardır (Mülâyim 1999: 57). Bu cild san'atında da böyle olmuştur ²

Karamanoğlu Cildi'nin XIV. ve XV.yüzyıllardaki gelişim çizgisi, Türk Cild San'atı gelişim çizgisi paralelindedir. Bu örneklerin dışında da Anadolu Selçuklu çizgisini devam ettiren örnekler muhakkak vardır. Ancak, bu, ketebeli ve ithâflı diğer örneklerin bulunmasıyla ortaya çıkabilecektir. Ayrıca, Karamanoğlu Dönemi'ne ait tezhibli bir çok eserin kapakları da değiştirilmiştir (Tanındı, 2000: 514).

Karamanoğlu Cild San'atı, Anadolu Selçuklu Cild San'atı ile Osmanlı Cild San'atı arasında köprü görevi yapmıştır (**Resim: 8**).

Karamanoğulları Dönemi Cildleri'nden sonra Osmanlı Devleti döneminde de Anadolu Selçuklu etkisi devam etmiştir. Hattâ bu etkiyi Klâsik dönemin hemen öncesinde XV. yüzyıl (Fatih Dönemi)ın sonlarına kadar görebilmekteyiz (Arıtan, 2001: 29-40). Amasya II.Bayezid İl Halk Kütüphanesi Yazmalar 05 BA 133/1'deki Müsned-i Sahih'in kapakları ve miklebi'ndeki etkileşim de bunun en açık delilidir (**Resim 9-10**).

Fatih Dönemi cildlerinde Selçuklu etkili cildlerin yanında şu tip cildleri de görebilmekteyiz:

1. Klasik tarza yakın, şemse ve köşebentlerinde içeriye yuvarlak bir kıvrım yapan cildler (**Resim: 11**).
2. Timurlu Türk cildi etkisiyle hayvan ve insan figürlü cildler.
3. Klâsik formda, dış kapakları kat' tekniği ile yapılan cildler (**Resim: 12**).
4. İç kapağı dış kapak tarzında yapılmış; kat'lı, klâsik soğuk şemseli ve yazma şemseli cildler (**Resim: 13**).

² Bu konuda geniş bilgi için bkz. Ahmet Saim Arıtan, Karamanoğulları Cild San'atı, Konya, 2002 (Basılacak araştırma), Zeren Tanındı, "Konya Mevlânâ Müzesi'nde 677 ve 655 Yıllık Kur'anlar : Karamanlı Beyliğinde Kitap Sanatı ", Kültür ve Sanat, S. 12, Ankara, 1991.

5-XVI.yüzyıl klasik tarza yakın olan cildler.

Bu hâliyle Fatih Dönemi, tıpkı tarihte çağ kapatıp çağ açtığı gibi Türk cildi'nde de Ortaçağ Türk cildi ile Klâsik Osmanlı cildi arasında geçiş dönemi olmaktadır.

XVI. yüzyılda Türk Cild San'atı, diğer sanat dallarında olduğu gibi Osmanlı Klâsik dönemi ile zirveye ulaşmıştır (**Resim: 14**).

XVII. yüzyıl, Türk cildi için duraklama dönemi olup işçilik kalitesi bozulmuş, oval formdan dikdörtgenimsi şemseli, köşebent ve zencireklerin bulunmadığı forma geçilen cildler dönemi olmuştur (**Resim: 15**).

XVIII. yüzyıl cild de Batı'ya açılış ve lâke dönemi'dir (**Resim: 16**).

XIX. yüzyıl ise yeni teknik ve motif arayışlarıyla klâsik cildle bağını koptuğu dönemdir (**Resim: 17**).

XX. yüzyıl daha çok Alman ve Fransız cildlerinin tesirinde kaldığı, bazen Türk motiflerinin de kullanıldığı ve herhangi bir üslûp ve ekole bağlılığın görülmediği çöküş dönemidir.

Osmanlı Cildleri'nde, Anadolu Selçuklu cildleri'nde olduğu gibi çoğunlukla sahtiyan, onun yanında meşin (koyun derisi) de kullanılmıştır.

Bu dönemde deri, Selçuklu cildlerinde kullanıldığı gibi tek parça değil, iki parçadır ve bu parçalar sırtta ustaca birleştirilir.

XXI. yüzyıl; Türk cildi'nin yaşatılma çabalarının sürdürüldüğü bir dönem olup henüz yeni bir üslup ortaya koyamamıştır. Ancak Selçuklu cildi çalışmalarında Ahmet Saim Arıtan (**Resim: 18**) ve Ayşe Betül Oral (**Resim: 19**), Klâsik Osmanlı çalışmalarında ise günümüzün büyük ustası İslam Seçen (**Resim: 20**) ve onun yetiştirdiği M.Ali Kunduracıoğlu'nu görmekteyiz (**Resim: 21**).

Sonuç olarak, Milat'tan önce IV.ve III.yüzyıllarda Hunlara ait belgelerden başlayarak, Türkler 2000 yılı aşkın zaman içerisinde, hayvancılıkla uğraşmalarına bağlı olarak dericilikle ve bununla ilgili zanaatlarla uğraşmışlar, günlük ihtiyaçlarını karşılayan ürünler üretmenin yanında, zanaatlarını san'ata dönüştürerek, Uygurlardan başlayan ve Osmanlı İmparatorluğu ile tâclanan bir "Türk Cild San'atı" ortaya koymuşlardır.

KAYNAKÇA

 AĞAOĞLU, M., (1935). **Persian Bookbindings of The Fifteenth Century**, Michigan.

ARITAN, A.S., (2001). “Selçuklu Cildi’nin Osmanlı Cildi’ne Etkile-ri”, Hacettepe Üniversitesi, **V.Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler**, Ankara. 29-40.

-----, (2002).”Anadolu Selçuklu Cild Sanatı”, **Türkler**, An-
 kara, 7/933-943.

-----, (2008). **Karamanoğulları Cild San’atı**, Konya,

BİNARK, İ., (1975). **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara.

-----, (1987). “Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı”, F.Ü. Fırat
 Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri, Elazığ, 91-107.

BLOMM, J.M., (2003). **Kâğıda İşlenen Uygurlık**, İstanbul.

BOZKURT, N., (1994). “Deri”, **T.D.V.İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul,
 9,174-175.

CUNBUR, Müjgan, (1976). “Türklerde Cilt Sanatı”, **Türk Dünyası El
 Kitabı**, Ankara, 2/425-457.

ÇİĞ, Kemal, (1971). **Türk Kitap Kapları**, İstanbul.

EBERHARD, W., (1947). **Çin Tarihi**, Ankara.

ESİN Emel, (1984). “BİTİĞ : İlk Devir Türk Kitap Sanatları ”, **Kemal
 Çiğ Armağan Kitabı**, İstanbul, 111-125

HAVKAL, İ., (1967). **Sûretü’l-Arz**, Leiden.

KÖYMEN, M.A., (1992). **Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi**, An-
 kara.

MÜLAYİM, S., (1999). **Değişimin Tanıkları**, İstanbul.

MERÇİL, E., (2000). **Türkiye Selçukluları’nda Meslekler**, Ankara.

ÖGEL, B., (1973). **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C.3, Ankara.

-----, (1973). **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C.5, Ankara.

-----, (1984). **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, Ankara.

ÖMERİ, (1986). **Mesâlikü’l-Ebsâr fi Memâlikü’l-Emsâr**, (Thk:Dorothea
 Krawulsky), Beyrut.

POTAPOV, L.P., (1953). **Ocerkipo Istorii Altaysev**,
 Moskov, Leningard.

RICHARD, F., (1997). **Splendours Persanes, Manuscripts du XII e
 au XVII e Siécle**, Paris.

ROSAMOND, E.M., (2005). “Cilt ve Lâke Sanatı” **Doğu Malı Batı Sa-
 natı** (Çev: Ali Özdamar), İstanbul, 206-226.

TANINDI, Z., (1991). “ Konya Mevlânâ Müzesi’nde 677 ve 655

yıllık Kur'anlar : Karamanlı Beyliği'nde Kitap Sanatı “, **Kültür ve Sanat**, S.12, Ankara, 42-44.

..... , (2000). “ Seçkin Bir Mevlevî 'nin Tezhipli Kitapları”, **M.Uğur, Derman 65 Yaş Armağanı**, İstanbul, 513-516.

TEKİN, Zeki, (1994). “Türkler'de Dericilik” **T.D.V.İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 7, 176-178.

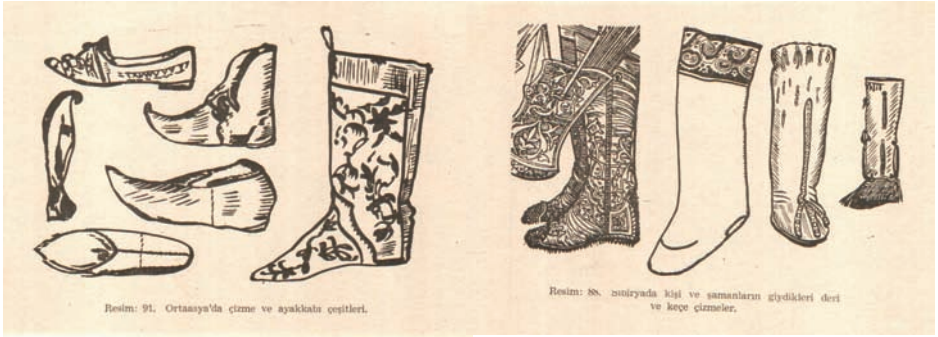
YAKUBOVSKY, A.M., (1992). **Altın Ordu ve Çöküşü** (Çev:Hasan Eren), Ankara.

Ana Britannica, (1986). “Dericilik”, İstanbul, 7/166-167.

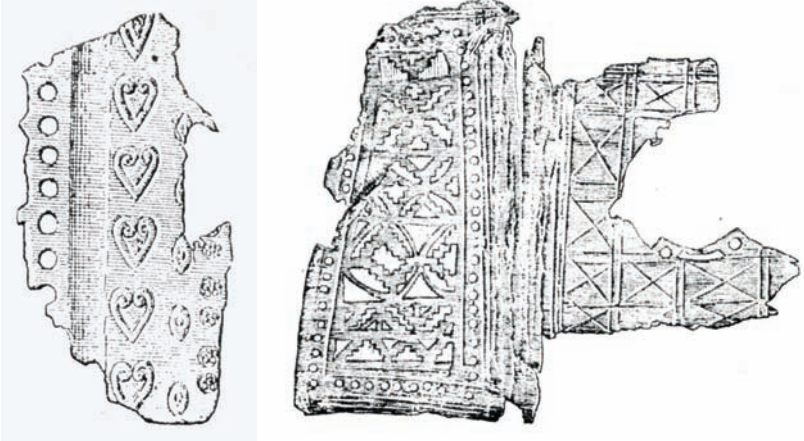
Büyük Larousse, (.....). “ Dericilik”, İstanbul, 6/3064.



Resim :1. Pazırıkta bulunan keçe üstüne deri aplikleri (B.Ögel'den).



Resim :2. Orta Asya'da çizme ve ayakkabı çeşitleri, Sibirya'da Şamanların giydiği deri ve keçe çizmeler (B.Ögel'den).





Resim : 4. Kur'ân-ı Kerim, 1100'lerden, Gazneli veya B.Selçuklu, (Francis Richard'dan).



Resim :5. En erken tarihli Anadolu Selçuklu Cildi, Kitâbü'l – Ğaribeyn fi'l – Kur'ân ve'l – Hadis, 549/1154, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III.Ahmed : 105, Arka Kapak ve Mikleb.



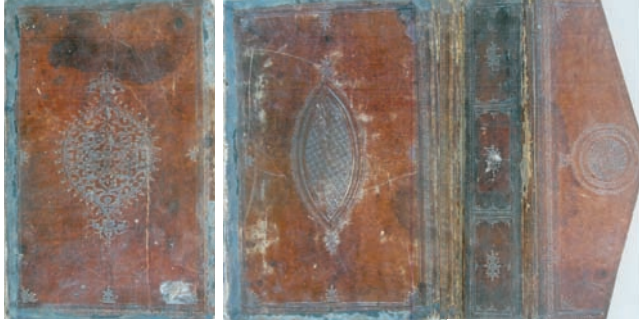
Resim : 6a-b. Fihi Mâfih, , XIII. yüzyıl sonları, Mevlânâ Müzesi İhtisas Küt. : 2109, Ön ve Arka Kapak.



Resim :7. İrâbü'l-Kur'ân ve Meânihî, Selçuklu Cildinde Geometrik ve Rûmilî İç Kapaklar Örneği, 593/1196 (XIII.yy. II. Çeyreği cildi) T.S.M.K. III. Ahmed : 123.



Resim : 8. Kur'an-ı Kerim, 714/1315, Konya Mevlana Müzesi :12/1, Ön Kapak Şemsesi.



Resim :9-10. Müsned-i Sahih, 1421, Amasya II. Bayezid İl Halk Yazmalar:05 BA 133/1, Ön, Arka Kapak ve Mikleb.



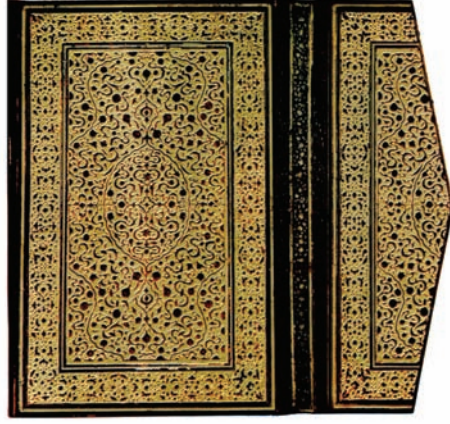
Resim : 11. Et-Tezkiretü bi Ahvâli'l-Mevtâ ve Umûri'l-Âhire, 802/1399, Süleymaniye, Fatih:2571, Dış Kapak.



Resim : 12. En-Nihayetü fi-Garibi'l Hadisi ve'l Eser, Kat', XV.yy., Süleymaniye, Süleymaniye :1025, Dış Kapak.



Resim : 13
Et-Tezkiretü bi Ahvâli'l-Mevtâ ve
Umûri'l-Âhire,802/1399,
Süleymaniye, Fatih:2571, Kat' İç Kapak



Resim : 14
Hünernâme, 1584,T.S.M.K. Hazine:1523,
Arka kapak ve Mikleb.



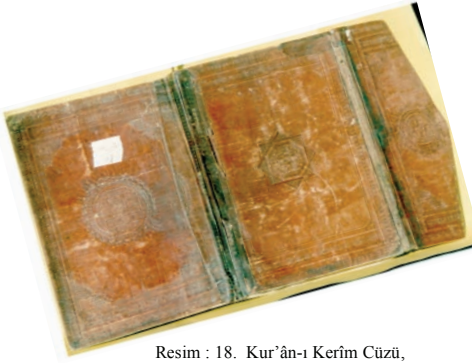
Resim : 15. Keşfü'r-reyn ve Nezhü'sh-Şeyn
ve Nûrû'l-Ayn, 1101/1690, Amasya,
Yazm: 05 Ba 1795, Arka Kapak ve Mikleb.



Resim : 16 Marifetnâme, XVIII.yy, Süleymaniye,
Hâlet Efendi : 186/1. Lâke Cild.



Resim : 17. Evrâd, XIX.yy., Mevlâna Müzesi, İhtisas: 1069, Rokoko Cild.

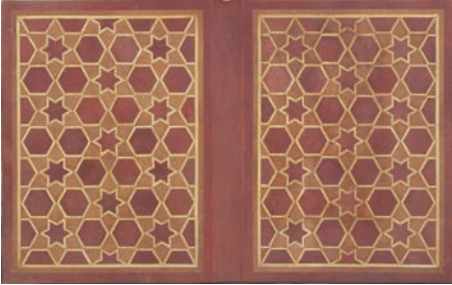


Resim : 18. Kur'an-ı Kerim Cüzü,
Ön ve Arka Kapakları Farklı
Şemseli Selçuklu Tarzı Cild,
XIV.yy. başları, Mevlânâ Müzesi
İhtisas : 5787-88.

DÜN
BUGÜN



Yukarıdaki Cild'den Röproduksiyon
Ahmet Saim Arıtan.



Resim : 19. Selçuklu Tarzı Mozaik Cild, Ayşe Betül Oral

Resim : 20. Klâsik Gömme Şemseli
Paftalı Cild, İslâm Seçen



Resim : 21. Bulutlu, Rümîli Klâsik Cild,
M.Ali Kunduracıoğlu.

TÜRK MUTFAK KÜLTÜRÜNDE ÇORBALAR

* ARLI, Mine

** GÜMÜŞ, Hüseyin
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Kültür her toplumun kendi dışındaki toplumlarla temasa geçmesine bağlı olarak oluşan ve gelişen bir olgudur. En zor oluşan ve en zor değişen kültürlerden birisi de beslenme kültürüdür. Türkler Osmanlı imparatorluğunun yükseliş dönemlerinde Asya'dan Avrupa'ya, Kuzey Afrika'ya kadar birçok bölgede etkili olmuşlardır. Bu bölgelerde daha önceden var olan kültürlerle kaynaşmışlar ve kendilerine özgü kültürlerini oluşturmuşlardır. Türk beslenme kültürü de köklü bir geçmişe sahip ender kültürlerden birisidir. Anadolu kültüründe ve Türklerde çorbanın folklorik önemi çok büyüktür. Batı'da sadece iştah açıcı olarak tüketilen çorba, bizim kültürümüzde yemek olarak da yer almaktadır. Sofranın temsilcisi ve yöneticisi olan bir yemek türü olarak ifade edilebilir. Türklerde çorbalar genellikle içine katılan yiyeceklere göre adlandırıldığı gibi yaşanmış bir olayın, çorbanın hazırlandığı yörenin-beldenin, ya da o çorbanın ilk ustasının ismi ile de adlandırılabilir. Çorbalar çok yaygın Türk yiyeceklerindedir. Özellikle tarhana çorbası ve yoğurtlu çorba, un çorbası, mercimek ve pirinç çorbaları en çok içilen çorba türleridir. Bu çalışmada Türkiye beslenme kültürüne geçmiş bazı çorbaların isimleri, içerisine konulan malzemeye göre sınıflandırılması ve ait olduğu yöreler belirtmeye çalışılmıştır. Daha geniş çaplı araştırmaların yapılması özellikle yöre yöre belde belde bu çalışmaların derinleştirilmesi ve çorbalar dâhil tüm yiyeceklerin standart tariflerinin yapılması ve kayıt altına alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beslenme kültürü, Türk mutfağı, çorbalar.

* Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, Aile Ekonomisi ve Beslenme Eğitimi Bölümü, Gıda ve Beslenme Eğitimi ABD. Öğretim Üyesi.

** Arş. Gör. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, Aile Ekonomisi ve Beslenme Eğitimi Bölümü, Gıda ve Beslenme Eğitimi ABD Öğretim Elemanı.

ABSTRACT

Soups in Turkish Cuisine Culture

Culture is a phenomenon that is created and developed when a society interacts with other societies. The most difficult to be created and changed culture is a cuisine culture. The Turks have been an effective power during the Ottomon Empire golden age from Asia to Europe and the North Africa. They have been mixed with other cultures and created their own original culture. The Turkish cuisine culture have has deep roots and past. In the western culture, the soups is an appetizer but in Turkish culture, it is a main course food. The soup has an utmost importance as manager and representatives of the food table. The Turks usually give the name of the soup according to the place or the person who invented the soup. The soups are very common Turkish cuisine in the Turkish kitchen. The some common soups examples are soup with driend yogurt, soup with yogurth and flour, lentil and rice soup. In this study, the author analyzes some of soup names in the Turkish cuisine and classifies them according to the ingredients and the place where they comes from. The study suggests that it is important to make extensive studies on soups in more places, towns, villages and cities and to record and include all soups and other cuisine in a recipe book.

Key Words: Cuisine culture, Turkish cousine, soups.

Giriş

Dilimizde kültür çok değişik anlamlarda kullanılır. Tarımda (Ürün yetiştirmek), tıpta (boğaz kültürü, doku kültürü gibi), tarih öncesi dönemleri ifade ederken (neolitik kültürü gibi), bir konuda birikmiş, özümsemiş geniş ve sistemli bilgiler bölümü (tarih kültürü, müzik kültürü gibi) anlamında kullanıldığı gibi. Kültür, denilince akla gelen başka anlamlarda vardır. Eleştiri, değerlendirme, zevk alma yetenekleri gelişmiş olma, bir topluma ulusa özgü düşünce, davranış ve yaşam biçimlerinin tümü ve uygarlık anlamında da kullanıldığı görülür.

Bu değişik anlamlar ve tarihsel süreç göz önüne alındığında kültürü “bir toplumda geçerli olan ve gelenek olarak devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür diye tanımlayabiliriz. Bu veya buna benzer yapılan kültür tanımlarına göre dil, yazı, din, bilim, sanat (resim, heykel, müzik, mimarlık, sahne sanatları, mutfak sanatları),

maddi kültür (el sanatları, giyim-kuşam, yemekler, mutfak araçları) kültürün en önemli vazgeçilmez unsurları olma özelliklerini taşımaktadır.

Yemekler kültürün vazgeçilmez öğelerindedir. Bilindiği gibi kültür maddi ve manevi oluşmaktadır. İşte yiyecekler ve içecekler olarak ifade ettiğimiz yemek bir kültürün maddi ögesidir. Özellikle mutfak bir uygarlık belirtisidir. Tarım bitkilerinden yararlanmayan, genellikle etle, av hayvanlarıyla beslenen toplumların ilkel düzeyde oldukları söylenebilir (Merdol 1998).

Türk Mutfak Kültürü

Beslenme ve yemek yeme kültürel bir alışkanlıktır. Bu alışkanlıklar kültürün bir parçası olması nedeniyle her toplumda farklılıklar gösterir. Bir milletin kültürel alışkanlıkları sosyo-kültürel yapının gereği olarak ortaya çıkar. Bu gerekliliğin ortaya çıkması bir toplumun beslenme kültürünün de değişmesine neden olur. Bir toplumun beslenme kültürü yaşam şekliyle yakından ilgilidir. Yaşam şeklinin değişmesi, beslenme kültürünün de zaman içinde değişmesine neden olur. Beslenme tüm canlıların yaşamlarını sürdürebilmeleri için vazgeçilmez bir olgudur. Canlı kalmamız için gereken temel bir ihtiyaçtır. Bireyin beslenme alışkanlıkları, ailesinin ve çevresinin ekonomik, sosyal ve kültürel yapısı ile yakından ilişkilidir. Ekonomik gelir ve harcamalar eğitim durumu ve kültürel yapı içinde değerlendirilen gelenek ve görenekler bireyin beslenme alışkanlıklarını belirleyici faktörlerdir.

Yiyecekler ve yemekler sosyo-kültürel anlamı olan kültürel öğelerdir. Kültürel ve toplumsal ortamlar insanların yemek yeme alışkanlıklarıyla doğrudan ilgilidir. Kişinin yemekleri tercih olanağı olduğu zaman neyi seçtiği, onu ne biçimde sağladığı, nasıl pişirdiği, nasıl ne zamanlar nerede yendiği toplumsal gurubun alışkanlıklarına göre değişir. Türk toplumunda yemekler tür, tad, ve diğer özellikleri bakımından diğer kültürlerden farklılık göstermektedir (Tezcan, 1994, Sürücüoğlu, Akman, 1998, Erdoğan, 2000).

Türk mutfağı, kuşkusuz diğer mutfaklar gibi, geçirdiği kültürel evreler, yaşadığı değişik coğrafyalar ve dini unsurlarla şekillenmiş bir mutfaktır. Türk Mutfağına bakıldığında, Orta Asya'dan başlayıp Avrupa'ya kadar kat ettiği yolun izleri kolayca görülebilir (Akın, Ilambraki, 2003). Orta Asya'dan bu yana yüzyıllar süren gelişimi içinde kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Türk mutfak tarihi Orta Asya, Selçuklu ve Beylikler, Osmanlı ve günümüz çağdaş mutfağı olarak kuşaktan kuşağa geçerek günümüze

kadar ulaşmıştır. Türk mutfağı denildiğinde Türkiye’ de yaşayan insanların beslenmesini sağlayan yiyecekler, içecekler, bunların hazırlanması, pişirilmesi, korunması, bu işlemler için gerekli araç-gereç ve teknikler ile yemek yeme adabı ve mutfak çevresinde gelişen tüm uygulamalar ve inanışlar anlaşılmaktadır.

Uzun bir tarihsel geçmişe sahip Türkler, mutfak konusunda zengin bir kültüre sahiptirler. Bu zenginlik, kendisini bol çeşitli yemeklerde göstermektedir. Ayrıca, tüm yiyecek ve içeceklere ilişkin davranış kalıpları da şekillenmiştir (Ciğerim, 2001).

Türkler, Asyalı olarak zengin bir malzemeye sahiptirler. Mezopotamyalıların baharatlı, çiğ etli tatlarını Asyalı malzemeyle birleştirmişler, Anadolu ekolojisinin çok çeşitli bitkilerini, Doğu ve Karadeniz kıyılarının hayvansal ürünlerini ekleyerek çok çeşitli bir yemek kültürü oluşturmuşlardır. Yani çeşitli kültürlerin karışımından, zengin bir yemek kültürü yaratmışlardır (Faraqhi, 2000). Türk yemekleri başka toplumlardan etkilenmiş ve onları etkilemiştir. Bu ilişki karşılıklı olmuştur. Türk Mutfağı dünyada bilinen üç büyük mutfaktan biri olarak sayılmakta ve çok çeşitli tatlar içerdiği bilinmektedir (Baysal 1997: Araz, 2000). Komşuluk ilişkileri çerçevesinde birçok yemek türü, tadı, özelliği bakımından diğer kültürden farklılık göstermektedir. Türk yemekleri genellikle bitkilerden, etlerden ve özellikle hamurdan oluşmuştur. Bunların çoğu eski çağlardan itibaren kullanılmıştır (Sürücüoğlu-Akman, 1998; Ciğerim 2001). Çeşit yönünden çok zengin olan Türk mutfağında çok çeşitli çorbalar yer almaktadır. Malzemelerin sade kullanımları yanında, çeşitli kombinasyonları ve hazırlama farkları çorba çeşitliliğini arttırmaktadır.

Türk Mutfağında Çorbanın yeri

Çorba, suyu fazla olan bir yemek çeşididir. Türkçe sözlükte Farsça “şorba” olduğu belirtilirken sebzeyle veya etle hazırlanan sıcak sulu içecek diye tanımlanmaktadır. Gerçekten dilimizde çorbayı yemek yerine içmek ifadesi kullanılır. Ayrıca çorba etmek (bir şeyi karıştırmak.), çorba gibi (pek sulu yemek), çorba içmeye çağırmak (yemek yemeğe çağırmak), çorba kaşığı (yemek yerken kullanılan tatlı kaşığından büyük kaşık), çorbada tuzu bulunmak (bir iş ya da görevde az da olsa emeği geçmiş olmak.), çorbaya dönmek (karmakarışık duruma gelmek, içinden çıkılmaz bir durum almak) gibi deyişler Türk mutfağında çorbaların maddi olmayan kültüre yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka etkileşimde bir olayı, olguyu anlatmada kullanılan ironik bir mizahı da içeren maniler olmuştur. Çorbalarla ilgili yöresel bazı maniler şöyledir.

Arnavut'musun Tatar'mısın Ekşili çorba yaparmısın Sana davul çalıyorum amma Acaba sen oruç tutarmısın	Maniyi baştan söyle Kalemi kaştan söyle Karnımın acığı var Ekmekten aştan söyle	Her dadaşın dileği Onbir ayın direği Çorba, giyma, gedayf Ramazanın yemeği
Bu un gibi şey nedir, alıp tadına bakın; "Gavut" yerken ey dostlar "Tosya" demeyin sakın. İçi yağlı çörekten lengeri Tarhana tartar Karnımı yırtar Tarhananın elinden Gel beni kurtar	Sıra etli ekmekte,yerken saymaca var mı? Nerde yayık ayrıanı, onsuz doymaca var mı? Tarhana çorbasıdır yemeklerin öncüsü; Iscacık kül çöreği sofraların baş süsü.	İğdir bostanlarında baş veren soğana bak; Koy soframız şenlensin, başına bir yumruk çak. Çorbayı indirelim şayet geldiyse tavı; Bir baş soğan olmadan yenmez bulgur pilavı.
Tarhana tartar garnımı yırtar baklava gardaş gel beni gurtar	Sütler azaldı gayri, tarhanaya geçilsin Kışa hazırlık olsun; hızır gibidir darda Yıkansın buğdayımız ayıklanıp seçilsin. Değirmende kesilsin, örselensin rüzgârda Sütü bol kaymağı bol, nefis olur bu çorba,	Kurusundan toplayıp, çam pürü serdik dama Toplaştı konu komşu, topaklandı tarhana Kamıştan bıçağımız, dilelim sıra sıra Kışın baş gıdasıdır, acı yakışır buna
Hastaya geldi herle içe de terleye		

Çorba ile ilgili olarak Hafid Efendi, ed-durerü'l muntebahati'l-mensure fi islahi'l-galatati'l-meşhure adlı kitabında şu bilgilere rastlanmıştır. "Pirinç ve benzeri hububattan tabh olunan taam-ı marufun ismi. Fariside tuzlu manasına olan şur ve cins-i taam manasına olan 'aba' dan mürekkep şürebânın muhaffetti. Şurbadan galat olup Arabide 'marak' derler." Burhan-ı Katı isimli bir başka kitapta ise "Şurbac" kelimesinde "şurbanın Arapçalaştırılmışıdır, kaynamış et suyuna denir, daha sonra da et suyundan yapılan taama denir". Bu bilgiler ışığında çorba kelimesinin dilimize Farsçadan geçtiği bilinmektedir (Kut, 1989; Arlı, 1982).

Çorbanın Anadolu kültüründe ve Türklerde folklorik önemi çok büyüktür. Türklerin bütün hayatları boyunca yani çocukluktan ölüncüye kadar vazgeçemedikleri bir gıdadır. Batı'da sadece iştah açıcı olarak tüketilen çorba, bizim kültürümüzde yemek olarak yer almaktadır. Sofranın temsilcisi ve yöneticisi olan bir yemek türü olarak ifade edilebilir. Bir zamanlar Orta Çağ'da Orta Asya'da yaşayan göçebeler arasında çok yaygın olan ve tahıllardan yapılan sulu lapamsı yiyeceklerin Osmanlı döneminde ve günümüzde Türkiye'nin her yerinde iştahla tüketilen çeşitli çorbalara dönüşürdüğü söylenebilir. Türkler, Anadolu'ya geçtikten sonra geleneksel

beslenme kültürlerinin bir parçası olan çorba içme alışkanlığını sürdürmüş ve zenginleştirmişlerdir. Osmanlı sofrasında başyemeklerden olan çorbaların geçmişi çok eskidir. Çorbaların geleneksel bir yiyecek olması dışında besleyici ve ekonomik oluşunun toplumun tüm kesimleri arasında yayılmasının bir nedeni olduğu açıktır. İmparatorluğun her yerinde halkın en alt kesimlerinden padişaha kadar herkesin akşam yemeğinde hatta sabah kahvaltılarında bile çorba içtiği kaynaklara geçmiştir (Yerasimos, 2006). Osmanlı mutfağında pişen çorbaların malzeme zenginliği ve çeşitliliği oldukça geniştir. Genel olarak Türk mutfağında hazırlanan çok çeşitli çorbaları ana malzemesine göre sıralamak mümkündür.

• Tahıl ve Hamur-Unla Hazırlanan Çorbalar

Bunlar çoğunlukla unun yağla kavrulmasıyla miyane hazırlama esasına dayanır. İçerisine et, tavuk suyu ya da sade su konularak hazırlanır. Bazen de yarma, bulgur, pirinç, mercimek, nohut, şehriye, erişte gibi maddeler katılarak hazırlanır. Bu gruptaki çorbaların bazılarında pişmiş et, sebze gibi diğer besinler de katılabilir. Bu tip çorbalardan özellikle tarhana Türk halkının beslenmesinde önemli bir yere sahiptir. Buğday Çorbası, bulgur çorbası, erişte çorbası, şehriye çorbası, pirinç, tarhana çorbası, düğün çorbası bu tip çorbalara örnek olarak verilebilir (Arlı 1982, Doğanbey 1988, Yerasimos 2006).

• Kurubaklagillerle Hazırlanan Çorbalar

Bu grupta yer alan çorbalar, genellikle kavrulmuş soğanla birlikte içerisine konulan mercimek, nohut vb. kurubaklagillerin; et, tavuk suyu ya da sade suda yumuşayınca kadar pişirilmesi ile elde edilen çorbalardır. İçerisine kıvam arttırıcı olarak tahılları özellikle de un katıldığı da görülmektedir. Bazen de sadece kurufasulye nohut gibi kurubaklagillerin sade suda haşlanarak başka bir yerde hazırlanan ayranın içine katıldığı ve soğuk olarak servis edildiği de bilinmektedir. Bu tip çorbalara; nohut çorbasını, mercimek çorbasını, ezogelin çorbasını, soğuk çorbayı örnek olarak vermek mümkündür.

• Su Ürünleriyle Hazırlanan Çorbalar

Bunlar genellikle Türk kültüründe sıklıkla görülmeyen, daha çok Ege, ve Karadeniz bölgelerinde rastlanan su ürünleri ile hazırlanan çorbalardır. Temel malzeme olarak genellikle balıklar (Hamsi, iskorpit, akya) kullanılan çok nadiren istiridye, deniz salyangozu çorbalarıdır. Balık etlerinin kavrulmuş soğan ile haşlanması ile yapılırlar. İçerisine aromatik otlar katılarak servis edilirler.

• Et ve Sakatat Çorbaları

Bu grupta yer alan çorbalar; et, tavuk suyu ya da sade suda içerisine konulan malzemenin yumuşayınca kadar pişirildiği ve genellikle yine içerisine çorba hazırlama sosu olarak miyanelerin hazırlanarak konulduğu, bir çeşit terbiyeli çorbalarlardır. İşkembe çorbası, kelle, paça, uykuluk, ekşili çorba, ciğer çorbası bunlara örnek olarak verilebilir.

• Tavuk ve Diğer Kümes Hayvanı Etleri İle Hazırlanan Çorbalar

Bu grupta yer alan çorbalar et, tavuk suyu ya da sade suda içerisine konulan tavuk yada diğer kümes hayvanı etlerinin haşlanıp didilerek içerisine katılması sonucu elde edilirler. Çoğunlukla tavuk yada kümes hayvanı eti ile birlikte bulgur, yarma, mısır, pirinç gibi tahıl ürünleri katılarak hazırlanmaktadır. Bu guruba pirinçli-pirinçsiz, terbiyeli, sebzeli, erişteli çorbalar örnek olarak verilebilir.

• Yoğurt ve Sütle Hazırlanan Çorbalar

Bu tip çorbalar, ana malzemesi yoğurt ya da süt olan çorbalar olup genel itibariyle et veya tavuk suyu ile hazırlanabildiği gibi, sade suya yoğurdun ve sütün terbiye şeklinde katılarak da hazırlanabilir. Bu gruptaki bazı çorbalara tahıl tanelerinin de katıldığı bilinmektedir. Bu gruptaki çorbalara ak çorba, bozca çorbası, ayran çorbası, düğ çorbası örnek olarak verilebilir.

• Sebze Çorbaları

Bunlar çoğunlukla sebzelerin çok küçük parçalar şeklinde doğranarak et, tavuk suyu ya da sade suda içerisinde pişirilmeleri sonucu elde edilirler. Ancak yaprak sebzeler bütün olarakta konulabilir. Tüm Türk çorbalarında olduğu gibi sebze çorbalarına da bir terbiye hazırlanarak ilave edilebilir. Isırgan, lahana, havuç, şalgam, taze bakla, soğan vb. çorbaları bu guruba örnek olarak verilebilir.

Türk mutfağındaki çorbaların malzemesine göre çeşitliliği pişirme tekniği açısından düşünüldüğünde daha da çoğalmaktadır. Pişirme tekniği açısından çorbalar; miyaneli çorbalar (dügün, işkembe, kelle, tavuk, vb.), taneli çorbalar (ezogelin, pirinç, sebze vb.), ezme çorbalar (mercimek, sebze, patates, nohut vb.) ve diğer çorbalar (her üç hazırlama tekniğini birlikte içeren çorbalar) olmak üzere dört grupta toplanabilir.

Türk beslenme kültüründe hazırlanan çorbaların çoğunda yaş ya da kuru nane kullanılmakta ve üzerlerine kızdırılmış tereyağı ya da sıvı yağ dökülmektedir. Pek çok çorba çeşidinde de yumurta sarısı ve süt ya da yoğurtla hazırlanan terbiyeler, yine yumurta sarısı ve limon suyu ile yapılan

terbiyeler, bazen de sirkeli ve sarımsaklı terbiyeler kullanılır (Arlı, 1982). Servislerinde ise limon, salçalı sos, kızgın yağ, çeşitli baharatlar ve bazen de kurutulmuş (bayat) ekmekler kullanılmaktadır.

Türklerde Avrupa ve Amerikan kültürlerinin aksine, daha çok sulu olarak pişirilen yemekler yenmektedir. Sebzelerin, tahıl ve kurubaklagillerin çoğu; kıymalı, kuşbaşı etli, soğanlı olarak su ile pişirilerek yenmektedir. Bu nedenle çorbaların zengin çeşitlerini Türklerin geliştirdiği düşünülür. Yaygın bir kültüre göre kahvaltılık olarak çorbanın tercih edilişi bu gün bile geçerliliğini korumaktadır (Tezcan, 1982). Türk sofralarında menü genellikle çorba, ara yemeği olan bir etli yemek, pilav ve börek, sebze yemeği ve tatlı sırasıyla olabildiğince uzatılabilen bir menüden oluşur. Çorba ilk yemektir, menü sonunda; doyulmadıysa herkes karnını doyursun diye mutlaka bir pilav ve en son olarak ta hoşaf eklenir (Halıcı, 1981, Yeğen, 1981).

Çorba kapaklı bakır taslarda veya porselen çorbalıklarda sofraya gelir. Et, tavuk, balık suları, yoğurt, pirinç, bulgur ya da çeşitli sebzeler ve sebze kökleriyle zenginleştirilen çorbaların mideyi ardından gelecek yemeklerin etkisine hazırlama fonksiyonu olduğuna inanılır. Çorba aile büyüğünün duasıyla ya da Besmele ile içilmeye başlanır. Bu önemli yiyeceğin tüketilmesinde, her zaman ince bir sanat niteliğinde olan el oyması şimşirden, fildişinden, gümüşten, mercanlı, sedefli ve telkari nefis sanat eseri niteliğinde kaşıklar kullanılırdı (Doğanbey, 1988).

Günümüzde de çorbalar Türk mutfağında yüzlerce çeşidi ile yaygın olarak tüketilmektedir. Bazı çorbalar, özel günler olarak nitelendirilebileceğimiz dönemlerde muhakkak yapılır, misafirlere ikram edilir. Düğün çorbası, toyga çorbası, yayla çorbası vb. bunlara örnek olarak verilebilir. Hasta ziyaretlerinde hasta evine çorba götürmek de geleneklerimizdendir.

Çorbaları genellikle buldukları coğrafi bölgelerin ürünleri şekillendirmektedir. Bir yörede yetişen bir sebze, yaygın olarak üretilen tarımsal maddeler, ot ya da herhangi bir gıda maddesi öncelikle çorbalarda kendini göstermekte, daha sonra o yöreye ait tüm yiyecek çeşitlerini zenginleştirmektedir. Her yörenin kendine has bir yiyecek hazırlama, pişirme ve saklama şekli vardır. Yörelere tüketilen çorbaların isimleri aynı olmakla birlikte, genellikle hazırlama şekli ve içerisine konulan malzemelerin çeşitliliği farklılıklar göstermektedir. Bazen de Türk boylarının kullanmış olduğu ağız (lehçe) farklılığı nedeniyle ve başka kültürlerinde etkisiyle çorbalar aynı malzeme ve hazırlanış biçimi kullanılmasına rağmen, bir yörede farklı, başka bir yörede farklı isimlerle adlandırılmıştır.

Çorbalar mevsimlere göre de farklılıklar göstermektedir. Türk mutfağında yazları soğuk olarak tüketilen çorba çeşitlerine de rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra mevsim dönüşüm zamanlarında değişen yiyecek çeşitliliği çorbalara da yansiyarak bizde mevsimlik çorba kültürünü de geliştirmiştir. Soğuk kış günlerinde sıcak çorba, yayla ya da ezogelin hemen hemen her Türk insanın isteğidir. Türk mutfağında çorba çeşitleri gerçekten çok fazladır. Tıpkı Türk yemekleri gibi bölge bölge yöre yöre incelemek ve araştırmak gerekmektedir. Türk mutfağındaki bu zenginlik yemeklerinde, tatlılarında, pilav ve salatalarında olduğu gibi çorbalarında da görülmektedir.

Tablo 1'de Türkiye'nin bazı yörelerinde halen tüketilmekte olan çorbalar, içerisinde kullanılan malzemelere göre gruplandırılarak alfabetik sırada verilmiştir. Tablodaki çorba isimlerinin yanlarında gösterilen harfler aşağıdaki gruplamaları göstermektedir

Kullanılan Malzemelere Göre Çorbaların Gruplandırılması.

- a. Tahıl ve hamur-unla hazırlanan çorbalar
- b. Kurubaklagillerle hazırlanan çorbalar
- c. Et ve sakatat çorbaları
- d. Tavuk ve diğer kümes hayvanı etleri ile hazırlanan çorbalar
- e. Yoğurt ve sütle hazırlanan çorbalar
- f. Sebze çorbaları

Tablo 1. Yörelere Göre Türk Mutfağındaki Bazı Çorbaların Kullandığı Malzemelere göre Guruplandırılması

Sıra No	Çorbannın adı	Yöresi	Malzemeler
1	Alaca (b)	Gaziantep	Mercimek dövme, nohut,
2	Anakız (a, b)	Kastamonu	Yeşil mercimek, pilavlık bulgur
3	Analı kızlı (a, b)	Adana/Mersin	Bulgur köftesi nohut
4	Arabaşı (a, f)	Aksaray/Silifke/Çorum/ Konya	Tavuk eti, Undan hazırlanan hamur
5	Arpa (a, e)	Trabzon	Çorbalık arpa, Fasulye (düdek)
6	Arpalı tavuk (a,f)	Manisa	Çorbalık arpa, Tavuk eti
7	Aş (a, b)	Ankara	Nuhut, Mercimek,erişte
8	Aşure (a, b, e)	Kayseri/ Gaziantep	Buğday, nohut, üzüm, kayısı, baharat, pekmez

9	Ayran (a, e)	Silifke/Yozgat/Sivas/Ankara/ Şanlıurfa/Sivas/Niğde/Mersin/ Kırıkkale/Erzurum/Erzincan/ Nevşehir	Buğday, nohut, ayran
10	Bacaklı (a, c, e)	Tokat	Kıyma(köfte), erişte, yoğurt
11	Bakla (e)	Bolu/Karabük/Düzce/Kastamonu/Muğla	Bakla, tavuk suyu
12	Bamya Çorbası (f)	Aksaray/Eskişehir/ Konya	Bamya
13	Beyaz Mantar (e)	Muğla	Yöreye has beyaz mantar
14	Börek (tutmaç) (b, c)	Gaziantep	Nohut, kıyma, kuzu eti
15	Bulama (a, e, f)	Gaziantep	Dövme, yoğurt, patlıcan
16	Bulgur (a)	Eskişehir/Kilis/Çanakkale/ Kayseri/Ankara/Malatya/ Kahramanmaraş/ Gümüşhane/Kırıkkale/Nevşehir	Bulgur
17	Çatal (a, b)	Çorum/amasya	Mercimek, aşurelik yarma
18	Dahanlı(tahinli) (b)	Mersin	Tahin, nohut
19	Dövme (a, b)	Şanlıurfa/Gaziantep/Malatya/ Adıyaman	Yoğurt,yarma, un
20	Dul avrat (a, b)	Adana/Sivas	Yeşil mercimek, nohut, un
21	Dutmaç (a, b)	Ankara/Tokat	Nohut, mercimek, un
22	Düğ (a, b, c,)	Kırşehir/Gaziantep	Buğday, kıyma
23	Düğ köftesi (a, d)	Eskişehir	Düğ köftesi, yoğurt
24	Düğün (c, e)	Afyon/Kırklareli/Edirne/ Tekirdağ/Konya/Ankara/Kastamonu/Kırıkkale/Edirne	Koyun eti, un, yoğurt
25	Düğürçük (a)	Kayseri	İnce bulgur
26	Ebegümece (a, f)	Giresun	Ebegümece, bulgur, havuç
27	Erikli (a, e)	Tokat	Yarma, kuru erik
28	Ezogelin (a, e, f)	Gaziantep	Patates, mercimek, havuç pirinç
29	Gemici (a, b)	Trabzon	Kurufasulye ya da barbunya Bulgur, mısır unu
30	Gendime (a, e)	Tokat	Buğday, yoğurt
31	Gındra (a, e)	Denizli	Gındra, Erik, un
32	Gordoş Şorba (a, e)	Eskişehir	Gordoş,un
33	Göce (tarhana) (a, d)	Muğla/Aydın	Yoğurt, buğday kırığı
34	Havuç (a, e, f)	Çanakkale	Havuç, un, süt
35	Hayır (namaz) (a, b, c)	Adana	Buğday, nohut, kuzu eti

36	Helle (bulamaç) (a)	Çorum/Niğde/Sivas/Artvin/Samsun/Bayburt/Muğla	Un
37	Herle (a, b, c)	Erzurum	Un, mercimek
38	Hihirtlaklı (a, d)	Mersin	Un, bulgur, yoğurt
39	Horsi (et) (a, c)	Düzce	Un, kuzu eti
40	Isırgan (cincar) (a, e)	Artvin/Samsun/Giresun/Rize/Ordu/Erzurum	Isırgan, un
41	Ispanak Kökü (e)	Şanlıurfa/Siirt	Ispanak kökü, pirinç, un
42	İşkembe (a, c)	Amasya/ Manisa/ Afyon/Ankara/İstanbul/Mersin/Gaziantep/Edirne/Erzurum/Isparta	İnce kıyılmış işkembe, un yoğurt
43	Kalaco (a, e, f)	Artvin	Soğan, yoğurt, un
44	Karalâhana (f)	Artvin/Samsun/Giresun/Rize/Trabzon/Zonguldak/Ordu	Karalahana, un
45	Katıklı (a, b, d)	Aksaray/ Kayseri	Buğday, yoğurt, kurufasulye
46	Kavut (a, b)	Bayburt	Kavurma, buğday unu (kavrulmuş)
47	Kelle (a, c)	Kilis/Mersin/Gaziantep/Şanlıurfa/Erzurum	Kelle eti, un, yoğurt
48	Kesme Aşı (a, b)	Kırşehir/Bayburt	Yeşil mercimek, erişte
49	Keşkek (a, b)	Ankara	Nohut, kurufasulye, aşurelik buğday
50	Kırdo (a, b, e)	Erzincan	Bulgur, mercimek, kuzu eti, yoğurt
51	Kıtrlı (a, d)	Çorum	Yoğurt, bulgur
52	Kıymalı (a, c)	Manisa	Kıyma, bulgur
53	Koca aş (a, b, c)	Eskişehir	Kıyma, nohut, mercimek, erişte
54	Köfteli (a, c)	Tekirdağ	Kıyma, pirinç, un
55	Kölük (a, b)	Kilis	Kırmızı mercimek, bulgur
56	Kulak (Yüksük) (a, b, c)	Silifke/Antalya/Mersin/Malatya/Adana (Ceyhan)	Kıyma, ince bulgur, yoğurt, un
57	Kurşun aş (b, c)	Kayseri	Nohut, kıyma, kuşbaşı
58	Lahana (e)	Bayburt	Lahana
59	Lakça	Eskişehir	Yoğurt, bulgur
60	Lebeniye (b, c, d)	Gaziantep/ Diyarbakır/Kilis/Siirt	Kuzu eti, nohut, yoğurt
61	Luplup (b, c, d)	Kayseri	Yoğurt, et, nohut
62	Mahluta (a, b)	Şanlıurfa	Mercimek, pirinç
63	Malhita (a, b)	Gaziantep	Nohut, kurufasulye, dövme
64	Mangır (a, e)	Niğde	Kuru kayısı, kuru erik, pekmez, un
65	Maş (a, b)	Gaziantep/ Diyarbakır/Malatya	Maş, pirinç
66	Mercimek (a, b)	Gaziantep/ Manisa/Ankara/ Diyarbakır/Şanlıurfa	
67	Mırmırık (b)	Adana/Mersin	Yeşil mercimek

68	Mısır Çorbası (b)	Karabük/Samsun/ Tokat/Artvin/Ordu/Trabzon	
69	Miyane (a)	Ankara/ Afyon/İsparta	Un
70	Muni (a)	Gaziantep	Pirinç, pekmez
71	Müdürmük (a, f)	Muğla	Müdürmük
72	Nohutlu Çorba (a, b)	Aksaray	
73	Nohutlu hamur (a, b)	Manisa	
74	Oğmaç (a)	Mengen/ Yozgat/ Ankara/Çanak-kale/Kırıkkale/Tekirdağ	Un, yumurta
75	Öz (a, b)	Gaziantep	Dövme, süzme yoğurt
76	Paça (a, c)	Manisa/Erzurum	
77	Pancar (a, f)	Niğde	Un, bulgur, parapara
78	Parapara (a, b)	Mersin/Adana(Ceyhan)	
79	Patanak (baldıran) (a, e)	Ordu	
80	Patates	Sivas/İsparta	
81	Peskitan (a, d)	Sivas	Peskitan, un, yoğurt
82	Pezüklü Toyga (a, e)	Tokat	Un, pezik
83	Pırasa (f)	Tekirdağ	
84	Pıtırıt/Bitbit (a, d)	Kayseri/Niğde	İnce bulgur, un, yoğurt
85	Pirinç Çorbası (a)	Karabük/Safranbolu/ Afyon/ Burdur/ Şanlıurfa/İsparta	
86	Pirpirim (a, b, f)	Malatya	Semizotu mercimek nohut
87	Püsürük (a)	Gaziantep/ Adana	Un
88	Reyhanlı (a)	Sivas/Erzincan	Un, bulgur
89	Sakala Çarpan (a, b)	Amasya/ Afyon/ Burdur/Kastamonu/Nevşehir	Yeşil mercimek, kırmızı mercimek, erişte
90	Sebze (taş) (a, f)	Manisa/Malatya	
91	Sıkıcık (balıglı) (a, e)	Kütahya	Bulgur, süzme yoğurt
92	Soğan	Antalya/Edirne	
93	Sorpa (b, d, e)	Eskişehir	Kuzu eti, taze soğan, yoğurt
94	Süt kabağı (f)	Artvin/Giresun/Trabzon/Ordu	
95	Sütlü (e)	Ankara/ Yozgat/Kahramanmaraş/ Niğde/Çanakkale/Mersin/Çorum/Aydın	
96	Şalgam (a, f)	Sivas	
97	Şermizin (a, b)	Şanlıurfa	Bulgur, nohut
98	Şıps (a, d)	Ankara Gölbaşı	
99	Şirinli (a)	Gaziantep	Pekmez

100	Şişbelek (a, b, c)	Bilecik	Koyun bağırsağı, iç yağı, bulgur
101	Şortan (a, e)	Şanlıurfa	Yoğurt, un
102	Tarhana (a, d)	Karabük/Kırşehir/Amasya/Çorum/Ankara/Manisa/Malatya/Muğla/Aksaray/Balıkesir/Edirne/Aydın	
103	Tatar (a, b, f)	Mersin/Eskişehir	Soğan, domates, patates Yaş nane
104	Tatlı Çorba (a, b, f)	Bayburt	Kuşburnu, kuruüzüm, yarma, kurufasulye, incir, Erik
105	Taze fasulye (a, f)	Artvin/Rize	Taze fasulye, un
106	Terteşir (kaysılı)(a, b, f)	Mersin	Kayı, Nohut, yarma
107	Tıklıya (a, b, c, e)	Bilecik	Kuzu eti, Yarma, Yoğurt Nohut
108	Tırşik (a, b, e, f)	Adana	Yabani pancar, Nohut, Yoğurt, bulgur
109	Topalak (a, b, c)	Silifke/ Adana/Mersin	Kıyma, Bulgur, Nohut, Kurufasulye, mercimek
110	Toyga (a, b, e)	Amasya/Eskişehir/Ankara/Kayseri/Afyon/Adana/Kars/Kastamonu/İsparta	Nohut, Yarma, yoğurt
111	Un (a)	Amasya/ Kayseri/ Gaziantep/ Artvin/Konya/Muğla/Erzincan	Un
112	Yarma (a)	Amasya/Çorum/Gaziantep/ Malatya/Erzincan/Nevşehir	Mani(satı)
113	Yarpuz (a, b, f)	Kayseri	Yarpuz, Buğday, nohut
114	Yavru (a, b, d)	Aydın	Tavuk eti, bulgur, mercimek
115	Yayım çorbası (a, b, c)	Karabük/Safranbolu	Erişte, Nohut, kıyma
116	Yayla (a, e)	Kırşehir/Amasya/ Diyarbakır	Pirinç, yoğurt
117	Yoğurt Çorbası (a, e)	Aksaray/Eskişehir/Konya/Manisa/Sivas/Ankara/Ordu/Artvin/Şanlıurfa/Edirne	
118	Yoğurtlu nohut (a, b, e)	Antalya	
119	Yörük (a, b)	Antalya	Nohut, erişte
120	Yuvarlama (a, b, c)	Eskişehir/ Diyarbakır	Koyun eti, Kıyma, Pirinç, nohut
121	Yüzük (b, c)	Adana/Antalya/Mersin	Kıyma, Nohut, Soğan-salça
122	Zoğal (kızılçık) (a, f)	Tokat	Kızılçık ezmesi
123	Alaca (a, b)	Gaziantep	Mercimek, dövme, nohut
124	Yuvalama (a, e)	Gaziantep	Pirinç unu, yoğurt

(a) Tahıllar (b) Kurubaklagiller (c) Et, Sakatat ve Ürünleri (d) Tavuk ve Diğer Kümes Hayvanı Etleri (e) Yoğurt ve Süt (f) Sebze Çeşitleri

Sonuç ve Öneriler

Ülkemizde yemek yeme alışkanlıkları tarihsel olarak, bölgesel olarak hatta köy, kent gibi yerleşme birimlerine göre de değişiklik göstermektedir. Bununla birlikte, bu farklılıklara rağmen toplumumuzda yine de bu konuda ortak özellikler söz konusudur. Başka bir deyimle bu ortak özellikler, davranış kalıplarını ifade etmektedir. Kişinin, yemekleri tercih olanağı olduğu zaman neyi seçtiği, onu ne biçimde sağladığı, nasıl pişirdiği, nasıl, ne zaman ve nerede yediği, kendi toplumsal grubunun alışkanlıklarına göre değişir. Türk toplumu da yemek türü, tadı, özelliği bakımından diğer kültürlerden oldukça farklılık göstermektedir. Bu farklılık, Türk mutfağının zenginliğinden ileri gelmektedir. Bu çalışma Türk mutfağında hazırlanan çorbaların büyük bir bölümünün ana malzeme olarak tahıl ve tahıl ürünleri ile kurubaklagiller kullanılarak hazırlandığını, karışımlara süt ve ürünlerinden de sıklıkla eklendiğini göstermiştir. Sebze, et ve sakatatlarla hazırlanan çorbaların, bununla birlikte su ürünleri ile hazırlanan çorbaların daha az oranda tüketildiği söylenebilir.

Bu sonuçlar ışığında daha geniş çaplı araştırmaların yapılması özellikle yöre yöre belde belde bu çalışmaların derinleştirilmesi ve çorbalar dâhil tüm yiyeceklerin standart tariflerinin yapılması ve kayıt altına alınması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akman, M. Mete, M.1998. **“Türk ve Dünya Mutfaqları”** Selçuk Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Akın, E, Ilambraki M. 2003. **“Aynı Sofrada İki Ülke”** *Türk Yunan Mutfağı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Araz, N. 2000. **“Osmanlı Mutfağı”Hünkar Beğendi: 700 Yıllık Mutfak Kültürü**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

Armutlu, M. 2002. **“Rumeli ve Tüm Balkanlarda Karamanlıların Gelişmesi”** Balkanlardaki *Türk Kültürünün Dünü-Bugünü-Yarını* Uluslar arası Folklor Araştırma Dairesi Yayını, Ankara:15-24

Arlı, M. 1982. **“Türk Mutfağına Genel Bir Bakış”** *Türk Mutfağı Sempozyum Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:41, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi:12. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Baysal, A.1997. **“Türk Mutfağında Mercimek ve Nohut Yemekleri”** Türk

Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı Yayını No:20

Çiğirim, N. 2001. “*Batı ve Türk Mutfağının Gelişimi, Etkileşimi ve Yiyecek- İçecek Hizmetlerinde Türk Mutfağının Yerine Bir Bakış*” Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı Yayını No:28

Doğanbey, N. 1988. “**Türk Mutfak Kültürü**”, *İkinci Milletlerarası Yemek Kongresi, 3-10 Eylül, Türkiye. Bildiri Kitabı*, Güven Matbaası, Ankara.

Erdoğan, A. 2000. “**Osmanlı Mutfağında Kullanılan Sofra Gereçleri**” Hünkar Beğendi: 700 Yıllık Mutfak Kültürü, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

Faraçhi, S. 2000. “*Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*” Çeviren: Elif Kılıç. Tarih Vakfı, 2 Baskı, İstanbul.

Halıcı, N. 1981. *Ege Bölgesi Yemekleri*, Güven Matbaası, Ankara.

Kut, G. 1989. “**Türk Mutfağında Çorba Çeşitleri**”, *İkinci Milletlerarası Yemek Kongresi, 3-10 Eylül, Türkiye. Bildiri Kitabı*, Güven Matbaası, Ankara.

Kut, G. 2000. “**Mutfağın Günlük Yaşamımızdaki Yeri-Dünü-Bugünü**” Hünkar Beğendi: 700 Yıllık Mutfak Kültürü, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

Merdol, Türkan.K. 1998. “*Tarihten Günümüze Toplumlar ve Beslenme Alışkanlıkları*” Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı Yayını No:22”

Sürücüoğlu, Metin.S, Akman, M. 1998. “*Türk Mutfağının Tarihsel Gelişimi ve Bugünkü Değişim Modelleri*”, Standart.37(439)42-53

Tezcan, M. 1982. “**Türklerde Yemek Yeme Alışkanlıkları ve Buna İlişkin Davranış Kalıpları**”, *Türk Mutfağı Sempozyum Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 41, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi: 12.Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Tezcan, M.1994. “*Türk Mutfak Kültüründe Ekmekler ve Hamurışı Yemekler*” (*Geleneksel Ekmekçilik, Hamurışı Yemekler*). Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı Yayını No:14

Tezcan, M.1997. “*Yemek Kültürü Üzerine Dinsel Etkiler*” Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı Yayını No:20

Yerasimos, M. 2006. “**Çorbalar**”, *Osmanlı Mutfağı* Boyut Yayın Gurubu, İstanbul.

Yeğen, Muhittin. E.1981. “*Yemek Öğretimi.*” Yelken Matbaası, İstanbul.

ЭПОС “ДЕДЕ КОРКУТ”, “ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ” И МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТЮРКОВ.

AVŞAR, Mezhahir
AVŞAR İSKENDERZADE, Lale
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

“Dede Korkut” Destanı , “Hayvan Üslubu” ve Maddi Kültürümüz

Bir halkın geçmişten günümüze kadarki süreç içerisinde oluşturduğu maddi ve manevî değerler ile bunların sonraki nesillere iletilmesinde kullanılan araçların bütününe kültür denilmektedir. Bu açıdan baktığımızda maddi kültür ile sözlü gelenek arasındaki aynı millî kökene dayanan bağlar yadsınamaz; fakat bunların açığa çıkarılması için bir anahtar niteliği taşıyan kozmolojik ve mitolojik bilgiler gerekmektedir. Toplumun ilk çağlarında oluşan kozmolojik ve mitolojik düşünceler aynı toplumun gelecekte karşılaşacağı her türlü olayın yorumlanmasında belirleyici unsur olmakla birlikte, onun hem manevî, hem de maddi dünyasının temelini teşkil etmektedir.

Türk halk edebiyatının temel taşlarından olan Dede Korkut Destanları, Oğuz boylarının yaşamını her yönüyle yansıtmaktadır. Türk halkının tarihî ve edebî varlığından doğan bu eser, yüzyıllarca sözlü gelenekte yaşayarak şekillenmiş, nesilden nesle aktarılmıştır. Onun yazılı geleneğe geçmesi ise çok daha sonraki tarihlere dayanmaktadır. Dede Korkut Destanları, Türk yaşam tarzının aynası niteliğindedir.

Türk kozmolojisi ve mitolojisindeki hayvan sembolizmi, av ve at geleneği, hayat ağacı konusu, renk sembolizmi, kam geleneği gibi temalar eserde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, Türk kültürünün vazgeçilmez ana temaları olarak, ilk çağlardan itibaren maddi kültüre yansımış, onunla birlikte şekillenmişlerdir.

Bu bildiriye; giyim, kuşam ve süs eşyaları, ayrıca ağaç, keçe, deri, tunç, gümüş ve altından yapılmış bir grup el sanatları örnekleri ile sözlü ve yazılı gelenek arasındaki dâhilî bağlar açıklanmaya ve bu maddi zenginliğin

köklerine inilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk kozmolojisi, mitoloji, hayvan sembolizmi, hayvan üslubu, maddi kültür.

ABSTRACT

“Dede Korkut” Epic, “Animal Style” and our Material Culture

Material and immaterial values that have been formed by the public in a period beginning from past to present-day and the whole tools used for transferring them for the next generations are called as culture. From this point of view, the connections based on the same national origins between material culture and oral tradition cannot be contradicted; however, cosmologic and mythologic information having a key quality for describing them was required. The cosmologic and mythologic ideas formed in the first ages of the community have been a determining factor in interpreting all kinds of events which might be encountered by the same community in the future as well as forming the basis of both immaterial and material worlds.

Dede Korkut Epic which is one of the fundamental stones of Turkish folk literature reflects the lives of Oguz Clans from all respects. This work created by historical and literary presence of Turkish folk was shaped by living in oral tradition for centuries and was transferred from generation to generation. The transfer of it to written tradition, on the other hand, was done on later dates. Dede Korkut Epic was qualified as the mirror of Turkish life style. The themes such as animal symbolism, hunting and horse tradition, life tree subject, color symbolism, cam tradition in Turkish cosmology and mythology were frequently come across in the work. These were reflected to material culture beginning from the first ages as an indispensable main theme of Turkish culture and they all shaped with it.

In this study, it was tried to describe the connections between oral and written traditions with clothing and decoration goods as well as handicraft samples made of tree, felt, leather, bronze, silver and gold and to understand the origins of this wealth.

Key Words: Turkish cosmology, mythology, animal symbolism, animal style, material culture.

На Евро-Азиатском континенте, на огромной территории, простирающейся от Карпат на западе и до Алтайских, Памирских и Тянь-Шанских гор на востоке, в Передней Азии, в окрестностях озера Урмия, на берегах Каспийского и Черного морей начиная еще с полеолитического периода проживали народы, которые в научной литературе предстают перед нами под многочисленными именами, как то Скифы-Шкуфы, Савроматы, Иирики, Киммерийцы, Манны, Агрипеи, Аримаспы, Гунны, Булгары, Хазары, Печенеги, Кыпчаки, Огузы, Монголы, Татары, Саки, Массагеты, Исседоны, Албанцы и т.д. (Руденко, 1968; 12-3) Культуры, которые зародились на этих землях, тоже имеют много названий, Афанасьевы, Андроновы, Карасук, Тагар, Ташлык, Анав, Катакомб, Срубная, Саботиновка, Белозерская, Кобанская, Колхидская, Алтайская, Пермская, Сибирская и многие другие. (Çoruhlu, 1998; 32) Со временем Тюркские государства, которые были образованы на этих территориях, тоже носили различные имена, так как у Тюрков государство традиционно носило имя рода, который сумел объединить под своим правлением многочисленные племена (Ögel, 1988; 304). Предметы быта и культуры, обнаруженные на этих широких просторах содержат много общих или схожих черт, количество и значение которых трудно не заметить (Tarhan, 1969; 145-169, 1970; 19-32, 1979, 355-369). Народы, проживающие на этих землях, имели не только общий язык, но и общую культуру, образцы которой могут быть расшифрованы при помощи Тюркской мифологии и космологии, приобретая таким образом глубокий и более верный смысл (Çoruhlu, 2000; 12).

Мифологические и космологические представления возникают у народов на самых ранних этапах их истории. В результате развития логического мышления и естественных наук эти представления уступают свое место более реалистическому осмыслению действительности, но продолжают жить в области фантазии, в устном народном творчестве и искусстве.

Мифы и эпосы, такие как Деде Коркут, прежде, чем перейти в письменную форму, сотни лет продолжали существовать в устном пересказе, и, передаваясь из поколения в поколение, вбирали в себя духовные ценности и особенности языка, быта и образа жизни данного народа. Предметы материальной культуры и устного творчества народов содержат много образов, заимствованных из мифологии и космологии, можно сказать являются продуктами первобытных

представлений.

Главной особенностью раннего этапа Тюркского искусства является возникновение “звериного стиля”. Сформировавшись на Алтае между 3 и 2 тысячелетием до н.э. он быстро распространился на всю территории Евразии, приняв главенствующий и классический характер (Diyarbakırlı, 1972; 126). Являясь своеобразным смешением реализма и стилизации, изображения различных животных и сцен борьбы, несмотря на наличие некоторых местных особенностей, имеют общую стилистику и язык, которые сразу выделяют “звериного стиль” среди множества изображений животных в других культурах. Среди предметов быта, найденных при раскопках курганов Пазырык, Есик и Ноин-Ула, изображения животных в “зверином стиле” можно видеть практически на всех предметах быта. Конечно же это повсеместное изображение животных трудно изъяснить простой жаждой украшательства. В основе Тюркского “звериного стиля” лежит сформировавшийся параллельно ему, а может и зародившийся задолго до него звериный символизм (Çoğulu, 1995; 12). В системе этих символов за каждым животным было закреплено символическое значение, со временем принявшее каноническую форму.

Переход в Исламскую религию означал начало новой эры в жизни Тюркских народов. Но как утверждал В.Огел, Тюркие народы никогда не принимали Ислам таким, как он им предлагался, они всегда привносили в него элементы из своей предыдущей культуры, создавая своеобразный симбиоз культур (Ögel, 1988; 222). Здесь будет уместно отметить тот факт, что и само понятие “Исламская Культура” не является монохромным продуктом, а было образовано в результате смешения культур народов, вовлеченных в сферу влияния этой религии (Binouz, 2000; XV). При ближайшем рассмотрении Раннеисламского искусства, в нём можно выделить много элементов, позаимствованных из Доисламского искусства Тюрков, как то форма луковичного покрытия в архитектуре, иконография человеческих изображений, использование письма, как средства украшения, а также метод полного заполнения поверхности украшаемого объекта или предмета, который является самой яркой особенностью “звериного стиля” и был назван Фредериком Карре “наполнительной практикой” (Mülayim, 1989;91-103, Esin, 2006;122-123).

Со временем, в результате влияния Исламской идеологии, изображения живых существ отступили на второй план, уступив

свое место растительным и геометрическим мотивам. Но в отличие от изобразительных и прикладных искусств, в устном творчестве и литературе “звериный стиль” продолжал своё существование. И сегодня в Тюркском языке мы можем встретить фразы типа “aslanım benim”, “koçum benim”, корни которых уходят далеко в истории, во времена главенствования “звериного стиля” и звериного символизма. Похожие фразы можно встретить во всех мифах Тюркских народов, эпос Деде Коргут обладает в этом плане чрезвычайно богатым материалом (Engin, 2005, 6). В этом эпосе перед нами предстают реалистичные животные и птицы, как например орел, олень, лев, конь, волк, змея, рыбы, а также фантастические создания - сирена, грифон, дракон и ангел. У каждого из этих образов есть свой хрестоматийный смысл и каноническое место и значение как в устном народном творчестве, так и в прикладном искусстве. В этом докладе мы остановимся на образе коня и попытаемся через него проследить связи между материальным миром и устным народным творчеством.

Образ коня в эпосе Деде Коргут, в традиционной жизни древних Тюрков, а также в предметах прикладного искусства.

Образ коня занимает главенствующее место, среди всех других животных, встречающихся в эпосе Деде Коргут. Смысл и значение коня в жизни Огузов, свою любовь к этому животному прекрасно выразил герой Бейрек в знаменитом обращении к своему коню:

Açık açık meydana benzer senin alıncığın

İki gece ışık saçan taş a benzer senin gözceğizin

İbrişime benzer senin yeleciğin

İki çift kardeşe bezer senin kulacığın

Eri muradına yetiştirir senin arkacığın

At demem sana kardeş derim kardeşimden daha iyi

Başıma iş geldi arkadaş derim arkadaşlarımdan daha iyi; (Engin, 2005; 166)

Но конечно же обращения к коню, фразы о нём совершенно не ограничиваются этими строками;

At işler, er övünür, hüner atındır.

At işlemese er övünmez, hüner atındır.

..yayan erin ümidi olmaz.. (Engin, 2005; 69)

В Древнекитайских источниках так сказано о Тюрках: “Жизнь Тюрка связана с жизнью его коня” (Esin, 2004; 258) . В общественной системе государво-армия, где каждый мужчина, достигший совершеннолетия, являлся одновременно воином и защитником страны, конь был не просто ездовым животным, он являлся другом и соратником воина и со временем превратился в своеобразный символ данного образа жизни (Başer, 2007, WEB). Вполне логично, что это единение нашло своё отражение и в предметах материальной культуры Тюрков. У Евразийских народов конь один из любимейших изобразительных образов. Мы можем видеть его изображения на бронзовых ритуальных казанах и рукоятках зеркал Сарматов (Савроматов) (Smirnov, 1964; 26) , на предметах быта и культу народов Восточного Памира, Минусинской Котловины, Тувы и Монголии, среди образцов Тагарской культуры, выюленных из металла и кости или же вырезанных на камнях и скалах (Çlenova, 1967; 38, Vanşteyn, 1974; 18).

Знаменитый ворсовый ковер из 5 Пазырыкского Кургана послужил причиной долголетним спорам, не утихающим и по сей день (Rudenko, 1968; 54). Высокая техника исполнения, очень высокое количество узлов, приходящихся на один квадратный дециметр и многие другие качества, не позволяли исследователям причислить это произведение искусства к полукочевой культуре Тюрков. Но даже если отставить в сторону природу узелков ковра и просто приглядеться к изображениям на нём, мы увидим ритуал похорон вождя, существовавший у Тюрских народов ещё с глубокой древности (**Foto-1, 2, 3**). Конные и пешие воины, связав в узел хвосты своих коней в знак траура, сотни раз обходили могилу или курган своего предводителя, сопутствуя ему в долгой дороге перехода из этого мира в мир иной (Esin, 2001; 165).



Foto-1



Foto-2

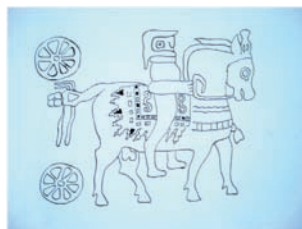


Foto-3

У Гок Тюрков конный ритуал был частью не только ритуала поклоления духам отцов, но и церемонии восхождению на престол (Esin, 2004; 263). Источники свидетельствуют о важном значении, придаваемом ритуалу восседения на седло при восхождении на трон Селджукидами (İbn-bibi, Esin, 2004; 263), Газневидами, Мемлюками, Илханидами (Esin, 2004; 264) , а также в Османской империи (Na'ima, 1281; 140-45).

Другой важной Пазырыкской находкой является войлочный ковёр с повторяющимися изображениями сидящей на стуле-троне женщины в парадной одежде с ветвью дерева в руках и фигурой воина на коне. (**Foto- 4, 5**) По мнению учёного Енгина Вексача эти изображения не являются простым отображением конного образа жизни, а скорее всего отражают древний обычай приветствия прихода весны, символом которой выступают в данном случае женщина-богиня плодородия и зелёная ветвь дерева (Veksaç, 2006; 63-98). Похожие изображения встречаются также на золотой пластине, найденной в Кубанской области и датированной концом 4 - началом 3 веков до н.э., золотой нашивке на головной убор из кургана Карагодос, а также на войлочном коврике выполненном в технике аппликации из кургана в районе реки Днепр, также относящимся ко времени, указанном выше. Фигура коня



Foto-4



Foto- 5

на всех этих изображениях символизирует мужское начало и является воплощением энергии Солнца.

Среди находок Пазырыкских курганов изображения коней можно увидеть также на поясной бляшке и на рукоятке плети, кроме того ручка одного половника выделана в форме конского копыта (Rudenko, 1953; 1-3). **(Foto- 6)**

У Тюрков связь воина со своим конем продолжалась и после смерти хозяина. Эта тема нашла своё выражение в эпосе Деде Коргут следующим образом:

...üç ayda varmasam, öldüğümü o vakit bilsin, aygır atımı boğazlayıp, aşımı versin (Engin, 2005;105)

...если и через 3 месяца не вернусь, знайте что убит, тогда и коня моего убейте, а затем справьте поминки.

В самые древние времена труп убитого коня возлагался на поминальный костёр вместе с трупом хозяина, а хвост его подвешивался к высокому столбу. Начиная со времён Гок Тюрков этот обычай находит своё распространение среди всех Тюркских народов (Esin, 2004; 262).

Конские останки, найденные практически во всех Тюркских курганах, свидетельствуют в защиту этого тезиса. Количество коней, следующих в мир иной вслед за своим хозяином, менялось в зависимости от возраста и места последнего в иерархической системе рода. Маленькие фигурки лошадей, найденные в детских могилах, играли по мнению учёных ту же роль, что возлагалась на трупы коней в погребениях взрослых (Kubarev, 1981; 84-95). **(Foto-7)**



Foto-6



Foto- 7

М.И. Артамонов, исследующий развитие Скифского искусства, отмечал факт частого использования фигур птиц и животных в предметах быта у народов Северного Кавказа начиная со 2 тысячелетия до н.э. (Artamonov, 1968; 36). К примеру Колхидскую и Кобанскую культуры, датируемые 1 тысячелетием до н.э., сближает не только частое использование звериных мотивов, но и повсеместная высокая техника литья и обработки бронзы (Крупнов, 1960; 54).. Общеизвестно, что культуре производства и обработки металлов в Тюркском мире всегда придавалось большое значение (Adji, 2006; 44-45). В этом деле Тюркские народы всегда опережали своих соседей, это являлось материальной основой их экономического преимущества, служило причиной национальной гордости, что нашло своё отражение и в мифологии (Başer, 2007, WEB).

Бронзовая бляшка в виде фигурки коня (Рис.?) из собрания Гос.Музея Эрмитаж принадлежит к Кобанской культуре и тоже представляет собой образец высокого мастерства в деле обработки бронзы. **Foto-8** Фигурку коня отличает динамизм и пластика, что несомненно является следствием хорошего знания анатомии и природы этих животных. Найдено много предметов быта и оружия, принадлежащих к данному периоду истории и украшенные в “зверином стиле”.

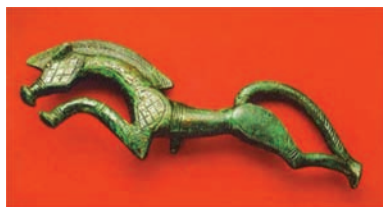


Foto-8

Такое повсеместное и частое использование животных мотивов должно было иметь и какое-то мистическое значение. Возможно эти изображения носили функцию своеобразных амулетов. По мнению М.И. Артамонова, в обществе была распространена вера в духов животных,

как служителей добрых и злых сил, способных влиять на судьбу человека и в загробном мире (Artamonov, 1968; 36). С другой стороны считалось, что ношение изображения определённого животного, могло способствовать заимствованию человеком некоторых его качеств, как то сила, ловкость, быстрота. Тема передачи мистических сил от одного живого существа другому проходит и среди находок Пазырыкских курганов. К примеру практика изготовления конских масок в форме оленя или волка (Diyarbakırlı, 1972; 72, 73, 75) подразумевает приобретение конём символических качеств животного, изображенного на маске. Похожий смысл имеют и следующие фразы из эпоса Деде Коркут, которые свидетельствует о распространении этого мировоззрения на всю территорию Евразии:

Ben kara koç atıma binmeden o binmeli...

Kara koç atını kişnetti... (Engin, 2005; ?).

Между 7 и 4 веками до н. э. на широких просторах от Чёрного моря на западе и до Алтайских гор на востоке проживали племена, которые в греческих источниках названы Саками, а в персидских Сарматами (Rudenko, 1968; 12-3). Занимающиеся скотоводством и земледелием эти отважные воины оставили о себе не только легенды, но и множество царских курганов, находки из которых составляют коллекцию Скифского золота в Гос.Музее Эрмитаж. **(Foto-9, 10)**



Образцы прикладного искусства Скифов (Рис-?) отличает не только высочайший реализм, умение компоновать фигуру животного на любой поверхности, стилизуя и деформируя объект таким образом, что он полностью заполняет собой этот поверхность предмета, но и высочайшая техника владения материалом. Представленные здесь образцы из золота выполнены в технике литья и затем обработаны вручную. Долгое время в научном мире эти произведения ювелирного

искусства приписывались греческим мастерам, якобы выполнившим их по заказам богатых соседей Скифов (Яценко, 2000). Но обнаруженная недавно на Алтае могила Скифского вождя, датируемая 7 веком до н.э., полностью опровергла все эти предположения. В результате археологических раскопок, проводимых Павлом Мусом совместно с группой ученых из ГМЭ, в могильнике, названном Аржан-2, было обнаружено более 5700 предметов из золота общим весом около 20 кг. Историк Карл Вудсон, осмотрев эти изделия, вынужден был признать, что Скифы, ещё задолго до встречи с Греками, умели обрабатывать золото и производить прекрасные украшения (Edwards, 2003, 44-57). Среди многочисленных изображений животных из кургана Аржан-2, внимание привлекают золотые фигурки коней, нашитые на ритуальные одежды вождя и его супруги, погребенных вместе в одном кургане. **(Foto-11,12)** Возникает вопрос, есть ли мистическая связь между этими фигурками животных и останками живых коней, погребённых в подобных могилах?



Foto-11



Foto-12

В Древне-Тюркских погребениях-курганах было обнаружено много предметов похожего назначения ещё задолго до Аржана. В горном Алтае, в могильнике, датируемом 4 веком до н.э. были найдены многочисленные парные деревянные фигурки лошадей и оленей, послужившие материалом для статьи В.Д.Кубарева (Kubarev, 1981; 84-95). Эти фигурки, служившие украшением ритуального головного убора погребённых, были обшиты тонким листовым золотом и украшены драгоценными камнями. Изготовленные из кожи, коры дерева или войлока, головные уборы мужчин имели коническую форму и их размер мог достигать 60-65 см в длину, а женские шарочки были небольшого размера и круглой формы. По мнению автора назначение этих нашитых на головной убор фигур не ограничивалось только

перевозом духа умершего на небеса, но исполненные в виде парных фигур самки и самца, они должны были размножаясь на небесных пастбищах, преумножать богатство своего хозяина и мире ином, то есть служили символами плодородия и изобилия. **(Foto- 14, 15)**



Foto-14

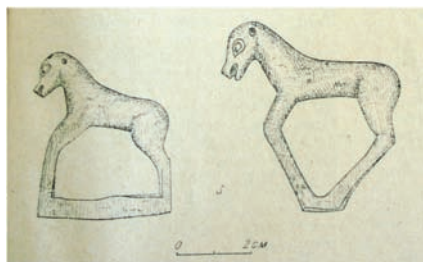


Foto-15

Эта традиция восприятия пары или близнецов, как символа богатства и изобилия, сформировалось у народов Сибири еще в Раннем Неолите, и имела место у многих Тюркских народов вплоть до недавнего времени (Okladnikov, 1955; 305-6).

Интересно, что и в Тюркском языке мы видим своеобразное отражение этого обычая. В эпосе Деде Коргут при желании подчеркнуть большое количество стадов или же богатство кого либо используется принцип двойного повторения одного слова или образа:

Tavla tavla kara koç atımı biner olsam...

Katar katar develeri sorar olsam ((Engin, 2005; .77)

Недалеко от озера Есик в Казахстане в 1969 году был обнаружен курган с захоронением молодого Скифского принца, названном впоследствии “Золотой Воин”. Погребенный был уложен на ковер в ритуальной одежде, сплошь покрытой золотыми пластинками, а голову принца украшал конический убор, на который были нашиты около 150 пластин выполненных в “зверином стиле” тоже из золота (Urakova, 2007; 18-21). Очевидно, что парные фигурки коней здесь имеют ту же функцию, о которой было сказано выше. **(Foto- 16, 17)**

Снова на территории Казахстана в 1999 и 2003 годах были обнаружены еще два захоронения с похожими воинами в ритуальной одежде, где мы так же можем видеть конический головной убор и парные фигуры коней. Один из этих курганов, обнаруженный в местности Шиливки, датируется 7 веком до н.э. и признаётся на



Foto-16

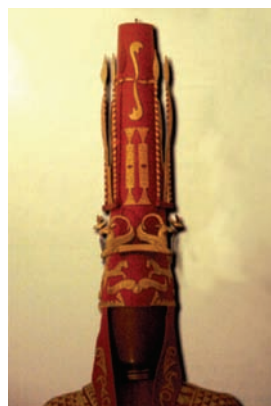


Foto-17

сегодняшний день самым ранним захоронением Скифов (Uraikova, 2007; 18-21).

В этом докладе в краткой форме была сделана попытка выявить связи между образом коня в устном народном творчестве и его изображениями на предметах материального мира в общем контексте “звериного стиля” и звериного символизма.

Так же, как каждый язык имеет свою мелодию звуков и законы грамматики, каждая культура, оставившая след в истории искусства человечества, имеет свой неповторимый характер и набор средств выражения. Именно неповторимость языка делает возможным его узнавание и мгновенное выделение среди множества других культур. В этом смысле Тюркское искусство, имеющее более чем 4 тысячелетнюю историю развития, занимает в ряду великих культур свое особое место. Несмотря на все перепетии истории, многовековые периоды забвения и непризнания, это искусство сумело донести до сегодняшнего дня свой дух и главные особенности. По нашему глубокому убеждению Тюркская мифология и космология являются не только ключами в деле изучения и расшифровки образов этого искусства, но и выступают своеобразным общим знаменателем среди всех разветвлений культур многочисленных Тюркских народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аджи, М., (2006) Дыхание Армагедона, Москва.
2. Артамонов, М.И., (1968) ‘‘Возникновение Скифского Искусства’’, Советская Археология, 4/36.
3. Başer, S., (2007), Medeniyetin Ordusu veya Ordunun Medeniyeti, www.haberakademi.net/default.asp?inc=makaleoku&hid=3753

4. Beksaç, E., (2006), ‘‘Atlı, Ağaç ve Kadın’’, Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk sanatı ve Kültürü, Ankara, 63-97.

5. Binous, J. vd., (2000), ‘‘Akdeniz’de İslam Sanatı’’, Erken Osmanlı Sanatı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

6. Членова, Н.Л., (1967), Происхождение и Ранняя История Племен Тагарской Культуры, Москва.

7. Çoruhlu, Y., (1998), Erken Devir Türk Sanatını ABC’si, Kabalcı, İstanbul.

8. Çoruhlu, Y., (2000), Türk Mitolojisinin Ana Hatları, İstanbul.

9. Çoruhlu, Y., (1995), Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul.

10. Diyarbakırlı, N., (1972), Hun Sanatı, İstanbul.

11. Edwards, M., (2003), ‘‘Sibiryа İskitleri Altın Ustaları’’, National Geographic, Türkiye, Haziran, 44-57.

12. Engin, M., (2005), Dede Korkut Kitabı, İstanbul.

13. Esin, E., (2004), Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul.

14. Esin, E., (2001), Türk Kosmolojisine Giriş, Kabalçı Yayınevi, İstanbul.

15. Esin, E., (2006), Türklerde Maddi Kültürün oluşumu, Kabalçı, İstanbul.

16. İbn-Bibi, el-evamiru’l-Alaiyye, Aya Sofya Kütüphanesi, no. 2985., Esin, E., (2004), Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul.

17. Крупнов, Я.И.,(1960), Древняя История Северного Кавказа, Москва

18. Кубарев, В.Д.,(1981), ‘‘Конь в Сакральной Атрибуции Ранних Кочевников Горного Алтая’’, Проблемы Западносибирской Археологии. Эпоха Железа, Наука, Новосибирск, 84-95.

19. Mülâyim, S., (1989), ‘‘Selçuklu sanatında insan figürünün ikonografik kaynağı’’, Antalya 3. Selçuklu Semineri, Bilgiler, 10-11 Şubat, İstanbul.

20. Na’ima, Tarih, İstanbul, N.1281, Cilt:III, s.140-45, Esin, E., (2004), Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul.

21. Ögel, B., (1988), Türk Kültürünün Gelişme Çağları, İstanbul.

22. Окладников, А.П.,(1955), ‘‘Неолит и Бронзовый Век Прибайкалья’’, Московский Институт Археологии, Москва, 43, 305-6

23. Руденко, С.И.,(1953), Культура Населения Горного Алтая, М., Л., Табл. XXI, 1, 3.

24. Руденко, С.И.,(1968), Древнейшие в Мире Художественные

Ковры и Ткани,

Москва, 54

25. Смирнов, К.Ф.,(1964), Савроматы, Москва

26. Tarhan, M.T., (1969),“İskitlerin Dini İnanç ve Adetleri”, Tarih Dergisi, 23, İstanbul, 145-169.

27. Tarhan, M.T., (1970) , “Bozkır Medeniyetinin Kısa Kronolojisi”, Tarih Dergisi, 24, İstanbul, 17-32;

28. Tarhan, M.T. , (1979),“Eskiçağ’da Kimmerler Problemi”, VIII. Türk Tarihi Kongresi, Cilt: I, Ankara, 355-369 .

29. Taş, İsmayıl, (2002), Türk Düşüncesinde Kozmogoni ve Kozmoloji, Kömen , Konya.

30. Ванштейн,С.И.,(1974), История Народного Искусства Тувы, Москва

31. Urakova, L., (2007), “Kazakistan’da bulunan üç “Altın Adam”, Türksoy, 23/18-21.

32. Яценко, И., <http://archaeology.kiev.ua/museum/scythians/> 2000, Лаборатория аналитических исследований НИИПОИ МКИ Украины 25.07.2007

HALK MİMARİSİ BAĞLAMINDA KİLİSTRA'DA (GÖKYURT) YERLEŞME VE MESKEN NİTELİKLERİ

AYDIN, Dicle
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Halk mimarisi, halkın ihtiyaçlarına göre şekillenen ve biçimlenen, kullanıcısının yaşam tarzını, toplumsal ilişkilerini, üretim ve tüketim biçimlerini, inanış ve geleneklerini yalın bir biçimde sergileyen somut yaşam ortamlarıdır. Bu ortamlar, bulunduğu coğrafyanın ve iklimin niteliklerinin akılcılıkla yorumlanmasıyla araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Farklı coğrafi niteliklere sahip Anadolu, iklime, topografyaya, bitki örtüsüne, doğa ile ilişkili olarak yapı malzemesine ve yine bunlarla ilişkili geçim kaynaklarına dayalı farklı mesken mimarilerini sergilemektedir. Çalışma alanı olarak belirlenen Kilistra yerleşimi tarihi, kültürel ve doğal nitelikleriyle dikkatimizi çekmekte, Antik yeraltı şehri üzerine kurulan barınma mekânlarının, mimari anlamda niteliklerini ortaya koymak, halk bilimi çerçevesinde coğrafi, toplumsal ve yapısal değerler başlıkları altında ele alarak, kendine özgü karakteristiklerini ortaya koymak çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk mimarisi, Kilistra (Gökyurt) yerleşimi, mesken.

ABSTRACT

Folk architecture is concrete life surroundings which is formed according to the public needs and exhibits the life style, communal relationships, production and consumption forms, belief and traditions of its user in a simple way. These surroundings draw attention of the researchers with the rationalist comment of the climate qualities and the geography where it is located. Anatolia having different geographical qualities exhibits different types of dwelling architecture depending on the climate, topography, flora, building materials related to the nature and the means of living related to these. Kilistra settlement where is determined as the study area draws attention with its history, cultural and natural qualities, displaying

the architectural qualities of the sheltering places built on the archaic underground city and betraying its special characteristics by taking them up under the headlines of geographical, communal and structural values in the frame of folk science form the aim of the study.

Key Words: Folk architecture, Kilistra settlement, dwelling.

1. Giriş

Halk mimarisi, halkın ihtiyaçlarına göre şekillenen ve biçimlenen, kullanıcısının yaşam tarzını, toplumsal ilişkilerini, üretim ve tüketim biçimlerini, inanış ve geleneklerini yalın bir biçimde sergileyen somut mekânlar ya da mekânların organizasyonu olarak karşımıza çıkan kültürel bir olgudur. Estetik ve lüksten çok işlevsel kaygıların ve rasyonel çözümlerin ağır bastığı halk mimarisi; ev, ambar, samanlık, köy odası, çeşme, kuyu, türbe, değirmen, cami, mescit gibi anıtsallıktan uzak; yapılaşları itibarıyla içerisinde yer aldığı iklim, coğrafya ve doğa ile uyumlu eserleri kapsamaktadır (Davulcu, 2005, web sayfası 1). Bir iz bırakmak amacıyla üretilmeyen halk mimarisi örnekleri, rahat ve kolay temin edilebilir yerel malzemelerin kullanımı ile biçimlenmektedir. Bu mimariyi ortaya koyan, yapının sahibi ya da yapı ustasıdır (Baran, 2006: 142). Mimaride önemli olan “bağlama uygunluk”, “kullanıcının gereksinimlerine, yaşam tarzına, üretim ve tüketim biçimine göre şekillenme” kavramlarını en yalın hâliyle okuduğumuz örnekler halk mimarisinde karşımıza çıkmaktadır. Literatürlerde geleneksel mimari, yöresel mimari, halk yapı sanatı, vernaküler mimari vb. gibi değişik isimlerle karşımıza çıkabilen halk mimarisi Tarım Çağında, çağın imkânları, gereksinimleri ve bilgi birikimi doğrultusunda “resmi” ya da “anıtsal” mimarinin dışında oluşturulan, Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan sosyal, kültürel ve teknolojik değişim sonucu yok olmaya başlayan bir olgudur (Davulcu, 2005, web sayfası 2). Bu mimarinin oluşumunda, tüm yaşam biçimlerini yönlendiren, nesilden nesile aktarılan bilgi, beceri, görgü ve edimler olarak tanımlanabilen geleneklerin önemli bir yeri bulunmaktadır. Gelenekler, sürekli yinelenme ve yayılma yolu ile değişmez olarak kabul görmektedir (Eyüce, 2005: 4). Erpi (1990, s. 73) halk mimarisinin oluşmasında başlıca üç etkenden söz etmekte ve bu oluşumları; (i) yöredeki yapı malzemesi ve bu malzemenin kullanımıyla gerçekleştirilen yapı teknolojisi, (ii) iklim koşulları ve (iii) toplumun sosyal yapısı ve kültürü olarak sıralamaktadır. Dolayısıyla halk mimarisi ya da yöreye ait yapı kültürü, yaşayanların sosyal yapısı ve kültürüyle, yaşama mekânlarını oluşturmada kullanılan malzemelerin yere özgü olmasıyla ve yapıldığı yerin coğrafi değerleriyle doğrudan ilgili olmaktadır. Bu anlamda çeşitlilik

içeren Anadolu topraklarında halk mimarisinin zengin örneklerini bulmak mümkündür. Farklı coğrafi özelliklerin, yaşam tarzlarının etkisiyle ortaya konulan mekânların üretim sürecinin arka planını oluşturan düşünsel yapı, bir yandan yere ait olan coğrafi değerlerin nasıl yorumlanıp somutlaştırıldığı hakkında bilgi verirken, diğer yandan yaşanan ortamların şekillenmesi ve kullanımının ardında yatan kültürel olgular hakkında da okumalar yapmamızı sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı Anadolu’da tarihi, kültürel ve doğal nitelikleriyle karakteristik özelliklere sahip olan Kilistra yerleşimini, halk mimarisi bağlamında incelemek ve Antik yeraltı kenti üzerine konumlanan meskenlerin oluşum mantığını gözlem ve görüşmelere dayalı olarak ortaya koymaktır. Çalışmada Kilistra yerleşimine ait karakteristikler (i) coğrafi ve tarihi değerler, (ii) toplumsal değerler ve (iii) yapısal değerler olmak üzere üç ana başlıkta gruplanmaya çalışılmış ve elde edilen veriler sistematik bir kurgu içinde aktarılmıştır. Meskenlere ilişkin çizimler şematik bir biçimde aktarılmış, röleve çalışmaları için ön hazırlık ile sınırlı tutulmuştur. Çalışmada yerleşmedeki birçok mesken incelenmiş, kullanıcılarıyla görüşülmüş ve dört meskenin şematik planları hazırlanmıştır.

2. Halk Bilimi Bağlamında Kilistra Yerleşimi ve Meskenleri

2. 1. Coğrafi ve Tarihî Değerler

Kilistra (eski Lystra), Konya¹ ilinin merkez ilçelerinden Meram’ın sınırları içinde bulunan şehir merkezinin 45 km. güney-batısında konumlanan bir yerleşim birimidir. Yerleşimin ismi bugün Gök yurt olarak geçmektedir. Kilistra kentinin üzerinde bulunduğu bölge Miosen-Alt Pliosen lav yığılmaları ile meydana gelmiş volkanik arazilerdir (Sür, 1984: 17; Mimiroğlu, 2005: 2) Yanardağ püskürtme külü olan tüf taşı tek parça kaya silsileleri oluşturmaktadır. Sarı ve kirli beyaz renkli, pomza çakıllı tabakaların hâkim olduğu kayalarda yapılan radyometrik çalışmalar yaşı üst-miyosen jeolojik devre tarihlemektedir (Özkan, 2001: 166). Şehir ve çevresi genel görünüm açısından Kapadokya’daki coğrafi özellikleri ve yerleşim türlerini çağrıştırmaktadır (**Şekil 1**). Bugün mevcut haliyle antik şehir yaklaşık 2 km² lik bir alanı kapsasa bile, peri bacası türünden oluşumlar dikkate alındığında 30 km² lik bir alana yayılmaktadır. Şehir ve çevresindeki yerleşmelerden günümüze kalanların çoğu Bizans dönemine aittir (Demirci, 2003: 28).

Lystra şehri, Roma İmparatoru Agustus devrinde (M. Ö. 6) Nykalonie bölgesi koloni şehirleri arasına katılmıştır (Anonim, 2005). Yerleşmenin

¹ Anadolu’nun tarihî ve coğrafi merkezi olan Konya kenti, 36°51’ - 39°29’ Kuzey enlemleri ve 31°36’ - 34°52’ Doğu boylamları arasında bulunmaktadır.



Şekil 1: Kilistra yerleşiminde tüflerden oluşmuş kaya silsileleri.

önemi Hıristiyanlık tarihindeki yerinden kaynaklanmaktadır. Anadolu'daki Hıristiyan hac güzergâhının üzerinde bulunan Lystra, İncil'de geçmekte, Aziz Paulus ve Barnabas'ın Hıristiyanlığı anlatmak için misyon olarak 1.yüzyılda yerleşime geldiği kaydedilmektedir (Demirci, 2003: 28; Blake and Edmonds, 1988: 77-78; Aydın, 2004: 256). Yerleşimde etrafı tüf kayadan oyulmuş mekânların yer aldığı, bugünde Paulus ölü olarak bilinen bir alan yer almakta, Aziz Paulus'un bu alanda insanlara seslendiği bilinmektedir (**Şekil 2**). Yerleşim yerinde antik kente ait belgeleme çalışmaları devam etmektedir. Birinci derece koruma altında bulunan yeraltı şehri üzerinde bulunan geleneksel konut dokusu kısmen devşirme taşlarla inşa edilmiş yamaç evler görünümüyle dikkat çekmektedir (**Şekil 3**).



Şekil 2: Aziz Paulus'un Lystra halkına seslendiği alan.



Şekil 3: Antik kent üzerine kurulduğu söylenen geleneksel yerleşim dokusu

Karasal iklimin hüküm sürdüğü bu yerleşim yerinde yazlar sıcak ve kurak, kışlar soğuk ve kar yağışlı geçmektedir. Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarında sıcaklık ortalaması 22,6 °C. Yıllık sıcaklık ortalaması ise 11,7 °C dir. En çok yağış Aralık ayında en az yağış ise Temmuz ve Ağustos aylarında yağmaktadır. Kar yağışı en fazla Ocak ve Şubat aylarında görülmektedir. Bölgede kuzeyden esen rüzgâr, birinci derecede etkili hâkim rüzgâr yönüdür. Son beş yılda kuzey rüzgârının en etkili olduğu ay ise

Ocak ayıdır (Anonim, 2006).

Yerleşim yerinde karasal iklimin özelliği olarak maki bitki örtüsü hâkimdir. Gılabba, yonuz eriği, kendir, diş budak, boz armut ve itburnu gibi maki gurubu bitkiler yetişmektedir. Yer yer kayalık olan bölgede yapı malzemesi olarak da taş kullanılmaktadır.

Yeraltı şehri üzerine yapılandırılan meskenler, Kilistra köyünün genel görünümünün belirleyicisi olmaktadır. Topografyayı eğimli kılan yeraltı şehri meskenlerin oluşumunda kademelenmeyi sağlamış, kademelenme aynı zamanda mekân organizasyonunda da etken olmuştur.

2. 2. Toplumsal Değerler

Yerleşim yerinde tarıma ve hayvancılığa dayalı bir yaşam tarzı hüküm sürmektedir. Hane halkı sayısının dört ya da beş olduğu söylenebilmektedir. Yerleşim yerinde çekirdek aile yapısı olduğu gibi, birleşik tip aile de bulunmaktadır. Yerleşim yerinin kent merkezine yakınlığı, çocukların eğitimi, gençlerin iş imkânı, evlenme gibi nedenlerle bireyler kent merkezinde yaşamakta, aile büyükleri ise Kilistra da kalmaktadır. Bazı meskenler sadece yazın kullanılmakta, yazın nüfus artmaktadır. Yerleşim yerinde sürekli kullanılan 141 mesken bulunmaktadır.

Evin reisi babadır ve eğer geniş/birleşik aile yapısına sahipse evin en yaşlı erkeğidir. Yerleşim yerinde çocuklar ilköğretim eğitimini tamamlamaktadır. Kız çocuklarının okuması yaygın olmamakla beraber erkek çocuklar lise eğitimi için kent merkezine gitmektedir. Yerleşim yerinden kent merkezine her sabah belediye otobüsü sefer yapmakta, akşam ise köye geri dönmektedir.

Kadın ailede geçime katkıda bulunan, çocukları yetiştiren önemli bir yere sahiptir. Çoğunlukla kız çocukları temel eğitimi aldıktan sonra evde anneye yardım etmekte, evlenme çağına geldiğinde ise evlendirilmektedir. Evde kadın kış için yiyecek hazırlığında bulunmaktadır. Yerleşim yerinde tarhana, kurutmalık, reçel, şurup vb. kışa yapılan hazırlıklar arasındadır. Ayrıca Ramazan ayında tüketilmek üzere erişte ve ekmek olarak yufka kadınlar tarafından hazırlanmaktadır. Bu hazırlıklarda komşuluklar önem kazanmakta, bir araya gelen kadınlar üretimi hızlandırmaktadır.

Evlilikler yerleşim içinde olabildiği gibi kent merkezine de olabilmektedir. Genç kızların sepet üretmesi gelinlik çağa gelmek ve gelin olmak için bir itibar unsuru olup, bir genç kızın çok sepetinin olması övünülecek bir durumdur. Evlendiği eve bu sepetleri götürmekte ve değişik amaçlar

için kullanılmaktadır. Sepetler evin çardak denilen mekânına asılmaktadır. Evlenecek genç kız düğünde ağır asbab denilen yöresel kıyafeti giymektedir. İki parçadan oluşan giysinin üzerine başlık olarak kırmızı bir örtü sarılmakta ve örtü baş üstünden bağlanmaktadır. Üzerine ise hünkâr denilen örtü örtülmektedir. Evli kadınlar akdon denilen bol pantolonu, bekâr kızlar ise kadife takımı düğünlerde giymektedir. Yöreye has diğer bir özellik kız evi tarafından yapılan ve kadınların sofralarında ikram edilen kabak yemeğidir. Balkabağı olarak bilinen yiyeceğin kalın kabukları tahra ile soyulmakta, sonra küçük parçalara bölünmekte, nohutla birlikte acı, şeker ve tuz ile hazırlanmaktadır. Kabak yemeği yerleşime has bir gelenek olarak devam etmektedir. Yöre mutfağında alıç, yaban eriği, ahlat ve gılabba da kullanılmaktadır. Bağların yoğun olduğu yerleşim biriminde pekmez üretimi de yapılmaktadır.

3. Yapısal Değerler

3. 1.Yerleşme ve Meskenler

Kilistra'da düz toprak dam meskenler ve onların yansıttığı topografya yerleşmenin ana özelliğinden birisidir (Şekil 4). Antik yeraltı yerleşiminin üzerine kurgulanmış olan meskenler iklimsel nedenlerden dolayı güney yönde yoğunlaşmıştır. Meskenler arası sirkülasyonu sağlayan toprak yollar ve patikalar topografyaya uygun bir şekilde organik olarak doğal çizgileri takip etmektedir.

Yerleşmede cami, ilköğretim okulu, posta acenteliği, sağlık evi ve misafirhane bulunmaktadır. Yerleşim birimine elektrik 1977-1978 yılında, su 1989 yılında, telefon ise 1991 yılında gelmiştir.

Yaşayanlardan alınan bilgiye göre meskenlerin yaklaşık 100-150 yıllık



bir geçmişi bulunmaktadır. Meskenlerde yaşama birimi ve ahır olmak üzere iki ana bölümden bahsetmek mümkündür. Ana şemayı yaşama katı oluşturmaktadır. Ahır ve samanlık alt kotta, yaşama birimiyle aynı büyüklükte olabildiği gibi, topografyadan yararlanılarak daha geniş de tutulabilmektedir. Meskenler yol cephesinden tek kat, diğer yönlerden iki kat olarak algılanmaktadır. Meskenlerin barınma bölümüne doğrudan girilmektedir. Eğime göre ahır ve samanlık bölümünde de aynı yönden girilebildiği örneklerde bulunmaktadır. Ahır ve samanlık meskenin konumuna göre başka bir yönden de doğrudan dışa açılmaktadır.

Her meskende yaşama birimine yol üzerinden birkaç basamakla yükseltilmiş ya da düzenlenmiş kapı önü düzlüğünden girilmektedir (**Şekil 5**). Giriş yörede “çardak” olarak tanımlanan mekâna açılmaktadır.



Şekil 5: Meskenlerde giriş düzeni

“Çardak” yaşama biriminin şekillenmesindeki temel unsur olarak tanımlanabilmektedir. Çardak, biçimleniş olarak odaların arasında kalan ve onların belirlediği mekândır. Dış mekân ile oda arasında sirkülasyonu da üstlenen bu mekân özellikle yaz aylarında yoğun kullanılan seki, çeşme alanı gibi alt mekânları bünyesinde bulunduran bir yaşam alanıdır (**Şekil 6**). Bu mekân bir ara mekân özelliği taşısa da kullanımı ve işlevselliği düşünüldüğünde öneminin fazla olduğu söylenebilmektedir. Çardakta kullanıcılar dış mekânda giydikleri ayakkabılarıyla dolaşmaktadır. Bu nedenle yöre halkından bazıları bu mekâna “sokak” denildiğini söylemektedir. Meskenlerde çardağın biçimsel olarak bir tipolojisi tanımlanamamaktadır. Mesken içinde oluşturulan oda sayısı çardağın biçimlenmesinde de belirleyici unsurdur. “Çardak” ta bulunan ve her meskende dikkatimizi çeken seki (yöre adıyla tahtaboş), yönünü güneşe/güneye çeviren, konut duvar



Şekil 6: Araştırma kapsamında incelenen meskenlerin plan şemaları.

yüzeyinden 1 m kadar dışa çıkarak cumbayı tanımlayan bir alt mekân olarak karakteristik özelliğe sahiptir. Seki yüzeyi camlı doğrama ile dış mekândan ayrılmaktadır. Seki bu özelliği ile yaşama mekânının dış mekân ile görsel bağlantısını sağlayan bir niteliğe sahip olmakta, ev halkının oturup dinlendiği, misafirleriyle sohbet ettiği, birkaç basamakla yükseltilmiş bir oturma alanı olarak biçimlenmektedir (**Şekil 7**).



Şekil 7: Yörede tahtaboş olarak isimlendirilen yükseltilmiş mekân.

“Çardak” ta yer alan bir diğer unsur çeşmedir. Çeşme, abdest almak için, çardağın temizlenmesi için ve gerekirse kapların yıkanması için kullanılmaktadır. Çeşmenin bu alanda varlığı altyapı olarak temiz suyun ve kanalizasyon altyapısının yerleşme birimine gelmesiyle ilişkilidir.

Çardağın düşeyde bağlantı kurduğu mekân alt kotta yer alan hayvan barınma mekânlarıdır. Ahşap tek kollu merdiven güvenlik nedeniyle korkulukla çevrilmekte ve korkuluk yüksekliğinde bir ahşap kanat ile çardaktan ayrılmaktadır. Çardağın duvarları kurutulmuş mısırların ve sepetlerin asılması için kullanılmaktadır (**Şekil 8**). Daha önce değinildiği gibi sepetlerin gelenekselleşen bir anlamı bulunmaktadır.



Şekil 8: Çardak duvarlarına asılan kurutulmuş mısır, sepet ve testileri.

Oda dış mekândan en fazla yalıtılmış mekân olarak çardağa doğrudan açılmaktadır. Oda sayısı ve donanımı ailedeki birey sayısı ve geniş aile olunmasıyla ilgilidir. Genelde her evde bir günlük oda ve bir yatak odası bulunmaktadır. Odaların işlevsel ayrımı biçimsel olarak bir fark oluşturmamakta, ancak evde çocukların evlenmesiyle oluşturulan yatak odaları varsa donanım (karyola, gardırop gibi) anlamında farklılaşmalar olmaktadır. Bu durum günümüz modern kullanımıyla ilişkilidir. Oda geleneksel Türk konutunda da olduğu gibi çok işlevlidir. Ev halkı yatma, yemek yeme, misafir ağırlama, dolap içlerinde bulunan gusülhanelerde yıkanma gibi yaşam eylemlerini odada karşılamaktadır. Odalarda bir giriş sekisi ve genellikle bunun devamı olan yüklük duvarı (varsa gusulhane bu duvarda yer almaktadır) ve pencerenin bulunduğu duvar odanın belirleyicisi olmaktadır. Odanın diğer yüzeylerinde de raflar yer almaktadır (**Şekil 9**). Bereketin sembolü olan boyalı tabaklar bu raflara dizilmektedir. Yörede kullanılan geleneksel kaplar bakır kalaylı kaplardır. Odalarda ısınma önceden hem yemek pişirmek hem de ısınmak amacıyla kullanılan ocak ile sağlanırken, günümüzde ocak kaldırılmış ve yerini sobalar almıştır. Ocak dış duvarda konumlanmıştır. Ocak bacaları bugün soba için kullanılmaktadır.



Şekil 9: Meskenlerde oda düzeninden örnekler

Çardak alanına açılan diğer bir mekân mutfaktır. Mutfakta ocak yer almaktadır. Günümüz mutfak ekipmanları (buzdolabı, ocak, fırın..) meskenlerde yaşanan değişikliklerin de bir göstergesidir. Mutfaklarda eşyaların koyulacağı raflar, dolaplar, nişler bulunmaktadır (Şekil 10).



Şekil 10: Mutfağın düzeni ve mutfak elemanları

Çardağa açılan bir diğer mekân erzak deposudur. Meskenlerin çoğunda erzak odası bulunmaktadır. Bu mekânda evin fazla eşyaları ve özellikle kuru yiyecekler muhafaza edilmektedir.

Meskenlerin yaşama birimiyle de ilişkili olan ikinci ana bölümü hayvanların barındığı ahır ve samanlıktır. Yaşama birimiyle ahırın mekânsal ilişkisi “çardak” ta yer alan tek kollu ahşap merdivenle sağlanmaktadır. Merdiven ahır katında “hayat” denilen kışlık yakacakların ve tarımda kullanılan küçük el aletlerinin bulunduğu mekâna inmektedir (**Şekil 11**). Hayat, ahırla, ahır ise samanlıkla ilişkilidir. Alt kotta bulunan bu mekânlar küçük tepe pencereleriyle havalandırılmaktadır. Bu katta eğime göre yoldan da doğrudan girilebilmektedir. Ahır ve samanlık bölümü, yaşama bölümünden daha geniş tutulabilmekte ve oluşan dam teras olarak kullanılabilir. Bu teraslar yiyeceklerin kurutulması için kullanılmaktadır. Yerleşmeye kanalizasyon ve su altyapısının gelmesiyle önceleri meskenlerden bağımsız dışarıda olan tuvalet mekânları ahırlarla oluşan terasların üstüne alınmıştır. Bazı meskenlerde tuvalet hacmi çardaktan doğrudan kullanılacak şekilde çözülmüştür. Bu mekânsal çözümler meskenlerde zamana bağlı değişimlerinde bir başka göstergesi olmaktadır.



Şekil 11: Meskenlerin altında yer alan hayat ve samanlıktan görüntüler

Meskenlerin karakteristik özelliklerinden biri giriş yönünde bulunan duvarda yer alan Arapça Allah yazılı taş ve boyalı tabaklardır. Her meskende yer alan bu öğeler, meskenin yapım tarihini gösterirken tabak da bereketi arttırdığı inancı ile kullanılmaktadır (**Şekil 12**).



Şekil 12: Meskenlerde duvar yüzeyine yerleştirilen boyalı tabakalar ve Arapça Allah yazılı taş.

3. 2. Yapı Tekniği ve Malzeme

Meskenlerin ana yapı malzemesi taştır. Yontulmuş büyük taşlar arası küçük moloz taşlarla doldurulmaktadır. Ahşap direkler hem döşemeyi hem de duvarları taşımakta, aynı zamanda yaşama biriminde mekânsal bir ayrımı da tanımlamaktadır. Duvarlar arasında ahşap hatıllar bağlayıcı malzeme olarak kullanılmakta, hatıllar aynı zamanda pencere boşluklarının da belirleyicisi olmaktadır. Çardakta yer alan ve mesken duvar yüzeyinden bir metre kadar dışa taşan cumba tümüyle ahşap malzemeden inşa edilmektedir. Duvarlara bağlanan ahşap hatıllar duvar yüzeyinden dışa uzatılarak cumba oluşturulmaktadır. Pencere boşlukları kayıtlarla bölünmüş bu mekân, yine ahşap malzemeyle ana duvara sabitlenmektedir. Konut kullanıcılarının bu ahşap yüzeyi, yağışın olumsuz etkisinden korumak amacıyla saç ile kapladığı görülmektedir. Konutların üst örtüsü düz dam şeklindedir. Ahşap tavan üzerine hasır serilmekte, üzerine toprak yayılarak silindir ile sıkıştırılmaktadır. İç mekânda kapılar, dolaplar ve döşeme ahşaptır. Duvarlar samanlı toprak ile sıvanmakta ve üzeri kireçle kaplanmaktadır. Çardak zemin kaplaması ahşap örtü üzerine sıkıştırılmış topraktır. Ancak gerek temizlik gerekse bakım yönünden zorluklar oluşturan bu uygulamaya müdahale edilmiş, çimento, kum ve suyun karışımıyla oluşturulan harcın zemine yayılmasıyla toprağa göre sert ve dayanımlı yüzey kaplaması uygulanmıştır. Odaların genişliğini ahşap direklerin boyutları belirlemektedir. Yaklaşık 3,00 m genişlikte olan odalarda kullanım alanı kare olarak tanımlanabilmektedir. Odalarda girişte oluşturulan eşik ahşaptır. Kapıların açılmasında kullanılan sistem çoğu meskende orijinalitesini korurken, önceden ahşap olan pencere doğramalarının bazı konutlarda değiştirilerek demir doğrama yapıldığı görülmektedir. Günümüzde meskenlere yapılan müdahalelerden biri de çatı örtüsünün değiştirilmesi, tuğla kullanılarak çatının yükseltilmesi ve düz damların beşik çatıya dönüştürülerek kiremit ile kaplanması olarak gözlemlenmektedir.

4. Sonuç

Kilistra yerleşimi ve meskenleri kendine özgü yapılanmasıyla günümüze kadar gelebilmiş halk mimarisi örneklerindedir. Yerleşimin milattan önceye uzanan arkeolojik değeri ve Hıristiyanlığın yayılmaya çalışıldığı bir yer olarak tanımlanmasından dolayı dinler tarihi yönünden değeri tartışılmazdır. Bugünkü geleneksel doku bu nitelikleriyle gerek yerli gerekse yabancı turistlerin ilgisini çekmektedir.

Kilistra'daki halk yapı sanatı örnekleri uzun yılların deneyimi ile oluş-

turulmuş, kültürel yapılanmanın bir ürünüdür. Bu sonuç ürünlerde coğrafi niteliklere uygun yapılaşma, günümüz mimarisinde bulamadığımız yere özgü olma değerini yansıtmaması bakımından da önemli olmaktadır. Meskenlerde içe kapalı mekân organizasyonu, kuzey yönden kaçan yönlendirme, çardağın merkezi mekân niteliği taşıması ile kışın soğuk, yazın sıcak etkisini azaltması, çardaktaki tahtaboşun yaz aylarında yoğun kullanımı, ahırın yaşam alanı altında konumlanmasıyla özellikle kışın ısısal konforu artırması doğal değerlerin analizinin yerel halk tarafından nasıl değerlendirildiğini göstermektedir. Toplumsal ve doğal değerlerin etkileşimi ile oluşmuş bu ürünler, günümüz tasarımlarına da ışık tutacak ipuçlarını ortaya koymaktadır.

Kilistra yerleşiminde geleneksel dokuyu oluşturan meskenler güncel yaşam biçimlerinden ötürü değişime uğramaktadır. Koruma altında olan bu alanda yeni yapılanmalar mevcut dokuya aykırı bir biçimsel oluşum içindedir. Meskenlerin belgelenecek koruma altına alınması, geleneksel dokuya ilişkin yerleşim planının oluşturularak yeni yapılanmalar da dokuya uygun yapılaşma ölçütlerinin belirlenmesi kültür mirasımızın korunması ve sürekliliğinin sağlanması anlamında önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Anonim, (2005), Konya Valiliği İl Çevre ve Orman Müdürlüğü Konya 2004 Yılı İl Çevre Durum Raporu, Konya.

Anonim, (2006), Konya Meteoroloji Bölge Müdürlüğü, Meteorolojik İstatistikler, 2005, Konya.

Aydın, M., (2004), “Antakya ve Tarsus Eksenli İlk Dönem Hıristiyanlığı’na Bir Bakış”, ADALYA, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yıllığı, No:VII / 2004, s. 251-261

Baran, M., (2006), “Halk Mimarisinin Halkbilimi Bağlamında Değerlendirilmesine Harran Evleri Örneği”, Millî Folklor, Yıl 18, Sayı: 72, s. 141-147.

Blake, Everett C., Edmonds, Anna G., (1988), Sites Bıblıques De Turque, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 77-78.

Davulcu, M., (2005), Bartın Halk Mimarisi, Folklor Araştırmacıları Vakfı, <http://www.folklor.org.tr/haber.detay.asp?kategori=mimari>

Davulcu, M., (2005), Halk Mimarisi, Folklor Araştırmacıları Vakfı, <http://www.folklor.org.tr/haber.detay.asp?kategori=mimari>

Demirci, K., (2003), “Bir Azizın Ayak İzlerinde Lystra”, Rail Life Aylık Kültür Dergisi, Sayı 2, s. 28-31

Eрпи, F., (1990), “Sosyo-Kültürel Yapının Yerel Konut Mimarisindeki Yansıması Üzerine Kıyaslamalı Üç Örnek: Anadolu’daki Türk, Rum ve Levanten Ko-

nut Mimarileri”, Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, Konya, s. 73-84.

Eyüce, A., (2005), Geleneksel Yapılar ve Mekânlar. Birsen Yayınevi. İstanbul

Mimiroğlu, İ.M., (2005), “Ortaçağda Konya Kilistra Kenti Yapıları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilimdalı, Türk İslam Sanatı Bilim Dalı, Konya

Özkan, N., (2001), “Konya-Meram-Gökyurt Köyü Kilistra Antik Kenti Kurtarma, Temizlik ve Onarım Çalışmaları”, (1998-1999), s.165-180

Sür, E., 1984, “Türkiye’nin Özellikle İç Anadolu’nun Genç Volkanik Alanlarının Jeomorfojisi”, Ankara

TÜRKLERİN GİYİM KUŞAMINDA KÜRK

AYHAN, Fatma
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Bir ulusun kültür kimliğinin belirlenmesindeki en önemli unsur sanatsal ve kültürel mirasıdır. Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde Orta Asya'dan Anadolu'ya ve çevresine kadar uzanan zengin bir giyim kuşam biçimine sahip olduğu bilinmektedir.

Bozkır geleneğinden başlayarak yaşadıkları Coğrafyanın, sahip oldukları kültürün etkisiyle zengin bir giyim tarzı ortaya koyan Türk'lerin giyiminde kültürün önemli bir giysi unsuru olduğu görülmüştür.

Tarihleri boyunca çeşitli ülkelere yerleşip devletler kuran, pek çok yabancı kavimle iç içe yaşayan, uzun yıllar göçebe hayat sürdüren Türklerin Orta Asya dönemindeki yaşayışlarını ayrıntılarıyla gösteren yazılı belgelere sahip değiliz. Bununla birlikte arkeolojik kazılardan elde edilen buluntular, özellikle Uygur sanatını yansıtan eserler ve minyatür eski Türk giyiminin özelliklerinin saptanmasına olanak vermektedir (Turan, 1990). Türk boylarının kıyafetleri, çakşır ve keçe çizme, kaftan, kepenek, kürk hem soğuktan hem de güneşten koruyarak borklerden oluşmaktadır (Esin, 1985).

Bu çalışmada; Türk giyim kuşam kültürü içerisinde önemli bir yeri olduğunu düşündüğüm kürk giyimi, kullanımını çeşitliliğini giysi özelliklerinin gerekliliğini sistematik ile inceleyip tespit ederek ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Giysi, kürk, Orta Asya, kaftan, giyim kuşam.

Bir ulusun kültür kimliğinin belirlenmesindeki en önemli unsur sanatsal ve kültürel mirasıdır. Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde Orta Asya'dan Anadolu'ya ve çevresine kadar uzanan zengin bir giyim kuşam kültürüne sahip olduğu bilinmektedir. Bu zenginlik, giyim biçimlerinde ol-

duğu kadar giyim malzemelerinde de kendini gösterir.

Bozkır geleneğinden başlayarak yaşadıkları coğrafyanın sahip oldukları kültürün etkisiyle zengin bir giyim tarzı ortaya koyan Türklerin giyiminde kültürün önemli bir giysi unsuru olduğu görülmüştür. Tarih boyunca çeşitli ülkelere yerleşip devlet kuran, pek çok yabancı kavimlerde iç içe yaşayan uzun yıllar göçebe hayat sürdüren Türklerin Orta Asya etkisi başka kültürlerle teması da çeşitliliği içinde ve zenginliğinde geniş rol oynamıştır.

Göçebe kültürüne sahip at üzerinde hayvan güden toplumlar daha hafif ama bir o kadar da dayanıklı giysileri ihtiyaç duyar. Hayvancılıkla geçimini sağlayan Türkler her türlü doğa koşullarına karşı dayanıklı elbiseler kullanırlardı. Bu nedenle atın sürtünme ve bacaklarda yara açma gibi tehlikelerden korunmak için kalın pantolon ve çizme giymeleri gerekmekteydi. Yine hayvancılıkla geçinen Türklerin yiyecek silahlarını asabilmek için kalın deri kemarlere ihtiyaçları vardı. Ayrıca sürekli olarak açık havada gezmeleri nedeniyle kalın palto ve kürklerin kullanılmasını da gerektiriyordu. Soğuğa ve rüzgara karşı kulaklıklı ve esneklikli içi kürklü şapkalar giymek işin ve iklimin gereğiydi (Ögel, 1991)

Kürk bazı hayvanların giyecek yapmak için işlenmiş postu (TDK, 2007). Kürklü hayvanlar daha çok kutuplarda uzun soğuk kışları olan bölgelerde yaşarlardı. Bu bölgenin hayvanlarının kürkleri daha uzun parlak ve canlıdır.

Kürk dokumacılığın icadından çok önce insanın giydiği ilk giysidir. Memeli hayvanlardan elde edilen postların işlenerek kullanılabilir hale getirilmesi sanatına genel olarak “kürkçülük” adı verilir. Bu sanat insanların bildiği en eski sanatlardan biridir.

Filadelfiya arkeoloji müzesinde bulunan Sümerler devrine ait bir tablet üzerindeki kaplan ve aslan postları satan bir kürkçü reklamı bunu doğrulayan delillerden biridir. Kürk Türklerin en eski giysi araçlarından biridir.

Bilge Kağan yazıtlarında sosyal hayatla ilgili bazı kelime ve ibareler vardır. Bu kelime ve ibareler sayesinde kök Türklerin sosyal hayatı hakkında bilgiler elde edilmektedir. Kök Türklerin hüküm sürdüğü bu bölgelerde bulunan ticari mallar ile ele geçirdikleri veya boyun eğdirdikleri milletlerin hediye veya vergi şeklindeki sundukları canlı veya cansız ticaret kaynaklarının neler olduğuna yazıtlarla az da olsa değinilmiştir. Bu ticari malların birisi de sincap kürküdür.

Türk runik metinlerinde yalnızca iki yerde Bilge kağan yazıtını kuzey

ve güney yüzünün 12. satırlarında geçmektedir. Bilge Kağan ülkesine ve milletine nasıl zengin hale getirdiğinden söz etmiş ve altın, gümüş, ipek atlar, aygırlar, kara samurlar ve kök teğenleri (gri sincapları) milletine kazandırdığını söylemiştir.

Ticaret aracı olan kök teğenler (gri sincap) Türk runik metinlerden edindiğimiz bilgilerin yanında hem Çin hem de Arap kaynaklarında sincap kürklerinden bahsedilmektedir. Çin kaynaklarından öğrendiğimize göre Çin İmparatoru bazı zamanlarda kök Türklere ticaret yapma imkânı veriyordu. Kök Türklere ticaret aracı olarak Çin ipeği, kara samur, özlük atlar ve nihayet gri sincap kürkü ticareti yapıyorlardı. Türklerin yaşadığı bölgeleri gezen Arap coğrafyacıları da ticaret araçlarını ve Türk ülkesindeki hayvan ve değerli eşyaları sayarken bir çok kez kara samur ve gri sincaptan söz ederler.

Hudud-al-alem adlı eser, ıssık-göl civarı ile kırgız kabileleri bahsinde, bölgede bol miktarda misk hayvanının hutüuu boynuzları gri sincap ve samur bulunduğundan söz eder. (Şesen, 1998: 58). Yine **Hudud-al-âlem** de Toğuzguz ülkesi bölümünde bu ülkenin misk, siyah, kırmızı ve çizgili tilki kürkleri, gri sincap, samur, kakul, fenek, saciba kürkleri, hutüuu boynuzları yak öküz derileri ile ünlü olduğunu söyler (Şesen, 1998: 62). Gerdizi, Zeyn-el Ahbar adlı eserinde Macarlardan söz ederken evlilik töreni bahsinde damadın babasına neler verdiğini şu şekilde anlatır. “Samurdan, kakumdan, sincaptan, sansardan, tilki derisinden ipek eşyadan varsa 10 elbise kadarlık kürkü toplar bir yaygıya sarar ve damadın babasının atına yükler, bunları onun evine gönderir” (Şesen, 1998-85).

Gerdizi, Bulgarlarla ilgili bölümde ise onların madeni paraları olmadığını altın ve gümüş yerine sincap derisine verdiklerini söyler (Şesen 1998-84). Bütün bunlar bize çeşitli hayvan kürklerini özellikle de sincap kürkünü para yerine değişik aracı olarak kullandığı anlatır. “Gri boz sincap” olarak tespit ettiğimiz bu sincap türünün Latince adı marmota bobak “Sibirca”dır. Bu türün marmota bobakın bir alt türünün daha çok Moğalistan ve Tuva steplerinde yaşadığı ifade edilmektedir. Moğolların “tarbağan” dediği bu türün Moğallar için önemi büyüktür. Bugün Moğalistan da hem etinden hem de derisinden yararlanılmaktadır. Bu sincap türünün kuyrukları kısa ve ilk baharda kürk rengi daha açıktır. Gri (boz-kül rengi) bu kürklerin çok değerli olduğu ve etiyle yağının da yenildiği bilinmektedir. Moğalistan ekonomisinin bu hayvan kürklerine bağlı olduğu ifade edilmektedir. Bu türün 3 metrelik tünellerde yaşadığı bilinmekte olup yılda 2 milyon kürk elde edildiği söylenmektedir (Kuru, 1999).

Bilge Kağan yazıtında, “Kök Teğen” olarak geçen bu sincap türünü “tarbağan” ile aynı hayvan olduğunu düşünmekteyiz. Yalnız tarbağanın tarifi konusunda bir sorun bulunmaktadır. Çünkü “tarbağan torvayan” kelimesi yayınlarda değişik şekillerde ifade edilmiştir. “Dağ sıçanı” (Lesing, 2003-1204). Bu türün ülkemizde ve Avrupa’da yaşamıyor olması hayvan adlandırmada sorun çıkarmaktadır. Burada önemli olan “tarbağan=kök” teğen “gri boz sincap” eşleştirmesi Türklerin kelime yapımını nasıl gerçekleştirdiği konusunda ip ucu vermektedir (Ramstedt, 1976: 381).

Arkeolojik kazılardan elde edilen buluntular özellikle de uygur sanatını yansıtan eserler ve minyatürler eski Türk giyiminin özelliklerinin saptanmasına olanak vermektedir (Turan, 1990). Türk boylarının kıyafetleri çakışır keçe çizme, kaftan uzun pantolon kepenek, kürk hem soğuk hem de güneşten koruyan börtülerden oluşmaktadır (Esin, 1985)

Türkler genelde, samur, sincap, rakun, vaşak, tilki gibi hayvanların kürkünü yapar ve giyerlerdi. Bozkır giysilerin malzemeleri ise koyun, keçi ve deve yünü kullanılırdı. Hakan çadırları da kürkle kaplanırdı. Miladi 551 yılında bir eser yazmış olan Jordanes, Doğu Asya’da Uygurlar’ın kürk ticareti ile uğraştıkların kaydetmektedir. Daha sonra Istahri de eserinde şu bilgiyi vermektedir: “Bulgarlar’ın (Volga Bulgar Türkleri) servetlerinin en büyük kısmı kürktür (bunlar kıymetli hayvan postlarıdır). Bir kürkün değeri yarım dirhem (gümüş akça)’dır. Bunların ülkesine yuvarlak gümüş dirhemler ancak İslam diyarından gelmektedir.” M. Ö. III. yüzyılda Uygurların batısında oturan ve Çin kaynaklarında adı “Ting-Ling” olan ulus, hayvan yetiştirmekle uğraşır ve beyaz, gök renkli kürkleri ihraç ederdi macar Profesörü G. Németh “Ting” kelimesinin Türkçedeki sincap anlamı olan “tin”, “tiyn” sözü ile bir olduğunu, kürk ticareti ile uğraştıkları içinde ulusun bu adı aldığını yazar.

Çok eski devirlerde para yerine değer olarak kürk kullanılırdı. Türkler kürke “ten/tın/tın” derlerdi. En değerli kürkleri güneş kızılığının (al) renginde olanlardı. Güneş kızılığı renginde olan en değerli kürkleri içinde yine güneşin rengi olan al “sözül ilaveli” “altın” “al kürk”, “kızıl kürk” diyorlardı ki kıymetin değer birimiydi. Bugün kıymet değeri olarak kullandığımız madene verilen altın (al-tın) adının anlamının kaynağı anılan eski Türk anlayış ve kavrayışına dayanır.

Türkistan Türklerinde küçük bir gümüş sikke olup genellikle sikkeye denilen asrımızın ilk çeyreğine kadar Türkistan’da para birimi olarak “tenge” sözü de aynı (al-kürk) “ten/tın” kökenlidir. Bugünkü Kazakistan

Cumhuriyeti'nin resmî para birimi adı da anılan kürk adından türemiş “tenge”dir. Rusçada para karşılığı olarak kullanılan “dengi sözü de Türkçede Rusça söyleniştir.

Bilindiği üzere Türkler Anadolu'ya göç etmeden önce ve Anadolu'ya yerleştikten sonra kürkü giyim ve kuşamda kullanmışlardır. Orta asya'da elbise eteğine kürk dikilirdi. Bazı Türk ağzlarında ise bu etek “kunduzlama sözü ile ifade edilirdi. Bu söz: Elbisenin kenarına kunduz kürkü dikmek” anlamına geliyordu.

Kaftanlar çeşitli renk ve biçimlerde hazırlanır önleri açık olup, diz kapaklarına veya topuklarına kadar inerler. Yakasız düz arkalı kaftan en basit kaftan tipidir. Eski Türklerde Göktürk heykellerinde ve Uygurlarda dize veya yere kadar uzanan beli kuşaklı dik veya devrik yakalı kaftanlar görülür. (Ayhan, 2000) Göktürk heykellerinin giyimi Anadolu Selçukluların giyimine kaynak olmuştur (Süslü, 1989). Türklerin İslamiyeti kabul etmeleri Batı'ya yönelip İran üzerinden Anadolu'ya yerleşmeleri ve çeşitli kültür çevreleri ile iç içe yaşama dönemine geçişleri ile birlikte bu durum giyim kuşamda da büyük değişimlere yol açmıştır (Turan, 1990)

Anadolu Selçuklu erkeklerinde dış giysi olarak kaftan kullanımı yaygındır. Kadınların giysileri ise kaftan ferace, cepken, hırka, şalvar, üç etek entariye benzer giysilerden oluşmaktadır (Önder, 1995). Anadolu Selçukluları döneminde kurt ve tilki postları şalvar, gömlek, hırka, sarık, çizme ve ayakkabı giyilirdi. Kadınlar kürklü giysiler kullanırlardı.

Türk giyim tarihinde kürkün ayrı bir önemi vardır. Kürk II. Mehmet döneminden sonra kullanılmaya başlamıştır. Rusya'dan getirilen kürkler, Osmanlı ülkelerinde pek çok alıcı bulunmuştur. II. Abdülhamit döneminde kadınlar çoğunlukla samur, vaşak ve zerdevce kürklerini kullanmışlardır. Toplumun alt kesimlerinde ise sansar, yaban kedisi ve nafi kürkü giymişlerdi. O dönemlerde kürkler bugünkü gibi giysinin dış yüzüne değil giysinin iç yüzeyine konulurdu.

Kürk, Türklerin Orta Asya'dan beri kullanılan geleneksel giyim tarzı olan kaftanla birleşmiş diğer milletlerin sahip olamayacağı mükemmel örnekler oluşturmuştur. Eskiden halkın giyim biçimden ve yaşayışından tamamen farklı durumda olan padişah, hanedan ile saray mensupları için özel hazırlanan kaftanlar, giysiler kürklerle zenginleştirilmiştir. Osmanlı saraylarında kürkler ve postların ayrı bir yeri ve önemi vardı. Devlet görevlerine atamalarda ve ödüllendirmelerde içine kürk kaplı hilat verme çok eski zamanlara giden bir Türk geleneğidir. Atanan mevkinin yüksek-

liğine yapılan işinin önemine göre kürkün kaplandığı kumaş ve kullanılan kürkün cinsi değişir (Tezcan, 2003).

Orta Asya Türk devletlerinde, Hindistan'daki, Türk İmparatorluğu'nda, Horasan (İran), Anadolu Selçuklular'ında, Mısır Sultanları'nda, Altınordu Devleti'nde bu arada Osmanlı Türklerinde kürkün pek makbul bir kaftan, yani bir üst elbisesi (Arapçası "hil'at"tır.) olduğunu ticaretinde büyük önem taşıdığını biliyoruz. Şu kısa tarihî bilgiler bize kürkün daha çok bir şark libası oluşunu göstermektedir.

Önemli bir kürk ticaret merkezi olan İstanbul Türkler tarafından alındıktan (1453) sonra da kürk ticaretindeki yerini muhafaza etmişti. 1591 yıllarında yani III. Murat zamanında İstanbul dahilinde 500 kürkçü dükkanı vardı. Büyük çarşının hâlâ "Kürkçüleriçi" adıyla ünlü olan kısmı bu arada kayda değer. Evliya Çelebi 17. yüzyılda İstanbul'daki kürkçü esnafını tanıtırken, beşyüz dükkân bin nefer olarak sayar. Buna karşın saraydan 1754 tarihinde hassa kürkçü başına verilen bir hükümde; samur ve Moskova tilkisi 11, Firenk samuru, vaşak 9, kakum 15, karsak 16, beyaz tilkinin 6 odada işleneceği, bunun dışında kesinlikle başka bir yerde işlenmeyeceği, kürk alımında hassa kürkçü başının muayene edilip, kürkçüler nizama uyarlırsa işlerine deva edebilecekleri bildirilmiştir. Aksi hâlde uygulanacak müeyyide çok ağır olup, nizama uymayanlar dükkânları önünde asılacaktır. Hükümde; kürkçüler için belirtilen toplam dükkân sayısı 57 olduğuna göre Evliya Çelebi'nin verdiği sayının da ne kadar abartılı olduğu görülür. (Tezcan, 2003).

Kürklerin en güzelleri, en makbulleri sert soğuk iklimli yabancı pazarlardan geldiği hâlde İstanbul dünyanın en pahalı kürklerinin alınıp satıldığı bir belde olmuş, İstanbul'da kürk dükkanlığı da ince bir sanat olarak gelişmiştir. Kürkçüler Büyük kapalı Çarşı'da uzun bir yolun iki tarafında muazzam bir serveti temsil ederek toplanmıştı.

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra osmanlı devletinde kürk yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı. Koyun, kuzu, kedi, sincap kürklerini giymeyen esnaf, köylü ve askerden kimse yoktu. Bazıları tilki ve tavşan kürkü de giyerdi. Bunlar orta halli ahalinin giydiği kürklerdi. Ermin, zerdeva, samur, beyaz tilki, sincap kürklerini ise ancak varlıklı kimseler giyerdi. Bu kürkler aynı zamanda ileri gelen devlet memurlarının merasim elbiseleriydi (Dedeoğlu, Doras ve Kocaman, 1984)

Sultan giysilerinden kullanılan kumaşlar malzeme çeşidi bakımından atlas, canfes, çatma, seraser, serenk, selimiye, kemha ve gezi gibi isimler

almıştır. İlk önce kaftanlar oldukça sadeyken kürklerle süslenerek zenginleştirilmiştir. Bu kürkler daha çok samur, kakum ve foyum (hermin) gibi türler olmuştur. Kapaniçe adını alan bu kaftanların içi kürk dışı seraser, atlas ve gezi gibi değerli kumaşlarla kaplı uzun kollu (yen), önden açık, kıymetli taşlarla süslü, düğmeli ve yanları yırtmaçlı bir giysidir. Kapaniçeler hanlıklara çok değerli hediye olarak verilmiştir.

“İlbas-ı Hil’at”; Osmanlı tarihlerinde, “İlbas-ı hil’at” diye sık geçen bir tabir vardır. Bu tabir: “Doğrudan doğruya ve bir törenle kürk kaftan giydirme demektir. Kürk giydirmek padişahların vezirlerin ve diğer devlet erkânının fevkaleda iltifat ve teveccühünün bir nişanesiydi Padişahlar tarafından vezir-i azama, seraser kaplı samur erkan kürkü, kubbe vezirleri ile diğer erkanı devletede nispeten daha sade bir hil’at giydirildi. Sarayın ayrıca hassa (özel) kürkçübaşısı da vardı.

Padişahlar gibi vezirler ve beylerbeyi de maiyetlerindeki kimselere bir memuriyet tevcihinde, fevkâlade hizmetler karşılığında değerli kumaşlardan yapılmış hil’at giydirirlerdi. Hil’at, padişahlar tarafından hemen ekseriyetle vezir-i azamlara başta olmak üzere sarayda Babussaadede, Vezir-i azamlara başta olmak üzere sarayda Babussaadede, Vezir-i âzâmlar tarafından Babiali’de giydirilirdi.

Babiali’de layık olanlara giydirilecek türlü kıymetli kürklerin Muhafaza edildiği bir “Kürk Odası” vardı. Padişah huzuruna kabul edilen yabancı devlet elçileri ve maiyetinde bulunanlara mevkiilerine göre çeşitlikürkler giydirilirdi. Önemli hizmet görenlere ya da bir imtiyaz verilen kumandanlara kaftanın yanısıra kılınc da armağan edilmiştir. Armağan edilecek kaftanın rengi, biçimi, şeritleri düğmeleri ve içine kaplanan kürkün çeşidi verilen kişilerin ya da kişinin rütbesine ve gördüğü hizmete göre değişmiş bunlar bayramlarda sadrazam huzurunda kaftancıbaşı tarafından dağıtılmıştır. Ağır kıymetli kumaşlardan kesilmiş kaftanların göğüs kısımları altın telli şeritlerle kordonlarla süslenmiş, elmas ve altın düğmelerle bezenmiştir (Koçu, 1967).

Osmanlı döneminde kürk, saray ve devlet erkânın giydiği bir Türk üniforma niteliğini kazanmıştır. Sadrazamlar, vezirler, yüksek rütbeli devlet görevlileri resmi giysi olarak kürk giyerledi. Kürkün niteliği, biçimi ve süslemeleri, sahibinin rütbe ve görevini yansıtır. Sarı çuhaya dikilmiş samur kürk, çuhaya dikilmiş parça samur, şaliye dikilmiş kubur kakum, kontoş, serhatlı ve benzerleri kürkler giyenin rütbe ve imtiyazını ifade ederdi (Anonim, 1994).

Kürk giymek bir statü belirtisi olduğundan herkes istediği zaman istediği kürkü giyemezdi. Kürk giyilmesi saray tarafından belirlenir, önce sultan giyer, sonra devlet erkânı ve halk giyebilirdi. Yukarıdaki durumdan anlaşılacağı üzere, muhtemelen kışın giyilen samur kürk yerine havaların ısınmasıyla daha hafif olan kakumun giyilmesi duyuruluyor (Tezcan, 2003).

– İmparatorluğun dinî işlerde en büyük memuru olan şeyhülislamlarda “Ferve-i beyda, beyaz kürk giyerlerdi.

– Vezir şeyhüislam yeniçeri ağası, kaptanpaşa ve nişancılara giydirilen kürklere “Hassü’l-has ba postıyn-ı samur” denirdi.

– Bu şekilleriyle kürk devlet memurlarının paye ve mensuplarına göre giydikleri bir üst libası idi.

– Erkan Kürkü: Saray ileri gelenlerinin, önde gelen devlet memurlarının ve sadrazamların giydiği yenli kürk. Birinci vezirliğe yükselen şimdiki başvekil.

– İpka Kürkü: Görev süresi uzatılan memurlara gönderilen kürk. Kürkün cinsi, memurun kıdemine ve görevinin niteliğine göre değişirdi.

– Kakum (Kaakum-Kakım) Kürk: Osmanlılar döneminde padişah ve devlet ileri gelenleri tarafından giyilirdi. Kakumun beyazlığı temizlik ve saflığı simgelerdi.

– Sadaret Kürkü: Sadrazamlık makamına getirilenlere padişah tarafından armağan edilen bir kürktür.

– Muvahhidi Kürk: Ulema sınıfından olanların özel günlerde giydikleri kürk (Âlim ve müderrisler)

– Yenli Kürk: Yenleri geniş ve uzun yapılmış kürk. Osmanlılarda üniforma yerine resmi bir üstlük olarak giyilmiştir.

– Kubur Kakum Kürk: Kolları dar yapılmış kürk (anonim, 1994)

Bir de padişahın alaylarda törenlerde giydikleri bir “Kapaniçe kürk” vardı. Buna da “ferve-i murabba” denirdi. II. Ahmet (1691-1695) başına büyük bir sorguç takar, arkasına şiybe kaplı samur kürk bazen de kapaniçe kürk giyerdi.

Padişah Huzurunda giydirilmesi gereken kürkler:

Sadrazama 1 adet kürk

Şeyhülislama 1 adet kürk

Kaptan paşaya 1 adet kürk

Darüssaade ağasına 1 adet kürk
 Nakibüleşrefe 1 adet kürk
 Sadreyn-i muhteremeyne 2 adet kürk
 İmam-ı evvel ve saniye 2 adet kürk
 Ayasofya şeyhine 1 adet kürk

Osmanlı Devleti'nde kaftanlar padişahın gücünü ve ihtişamını gösteren en önemli unsurlardan biri olmuş devlete önemli hizmeti geçenlere kaftan hediye etmek gelenek hâline gelmiştir (Önder, 1995)

Padişahlar tarafından ecnebi elçilere, elçilik erkânına da, derecelerine göre kürkler verilirdi. Şehri Es'ad Efendi'nin "teşrifat risalesi"nde bu suretle, muhtelif yıllarda ecnebi elçilere, elçilik erkanına verilmiş olan kürklerden bazılarının adları zikredilmektedir. Burada bunlardan birkaçını kaydededim: 1973'de nemçe (Avusturya) büyükelçisine "Sarı çuhaya kaplı erkan samur", 1974'de Fransa büyükelçisine "sarı çuhaya kaplı erkan sırf samur", elçilik başkatibine de "kontuş paça samur", 1796'da Rus orta elçisinde, "sarı çuhaya kaplı erkan sırf samur", elçilik tercümanıya, başkatibine "şaliye kaplı kubur kakum", 1799'da İngiltere Fevkalade elçisine "serase kaplı bol yenli ala sırf samur", "1801'de İspanya elçisine "sarı çuhaya kaplı erkan samur", 1807'de Saksonya maslahatgüzarına "turuncuya kaplı paça samur" başkatibine de "kubur kakum" kürkler verilmiştir.

Padişahın sonsuz yetkili vekili olan sadrazamlarda devlet adına kürk giydirme hakkına sahiptir.

Kürkleri yılın uygun mevsimlerinde giyip çıkarmak görgü işiydi. Bunların giyilip çıkarılacağı günler padişaha göre ayarlanır. Padişah kürkünü çıkardığı zaman bütün saraylılar ve halk kürklerini çıkarırlardı. Kürklerin en değerlisi siyah tilki kürküydü ve sadece padişah giyerdi. Padişah eğer bu kürkten başkasına da hediye etmişse o kişinin büyük hizmetler gördüğü ve padişahın iltifatına mazhar olduğu anlaşılırdı (Dedeoğlu, Doras ve Kocaman, 1984).

Halkta kürk merakı: Yine padişahlar, savaşa giderken "zırh-ı postiyn" denilen ince çelik zincirden yapılmış kürk kaplı bir nevi zırhlı üst elbisesi, savaş gömleği giyerlerdi. Osmanlı sarayında, devlet erkanı arasında kürke karşı gösterilen bu rağbet yanında halkın varlıklı kısmı bilhassa samur kürke büyük bir ilgi duymuştur. İmparatorluk devrinde kürkün, bilhassa samur kürkün en çok rağbet ve revaç bulunduğu zaman sultan İbrahim'in saltanat devrine (1640-1648) rastlar.

Samur kürküne düşkün olan Sultan İbrahim padişah olmadan önce ge-

çirdiği uzun hapis hayatı onu ruh sağlığını bozduğu ve bunu devlet yönetimindeyken hissettirdiği malumdur. Aşırıya gittiği konuların başında sarayda samur kürk tüketimi sebebiyle bitmeyen talepleri gelir. Anlaşıldığına göre saraya bir malacı kadın davet edilir ve her akşam Sultan İbrahim'e masallar anlatılırdı. Yine bu masallardan birinde; masalcı kadın bir padişah varmış, esvabı sarayın bütün eşyası, yastıkları, perdeleri samurdanmış diye anlattıkça sultanın merakı artmış ve sarayın bütün eşyası, yastıkları, perdeleri samurdanmış diye anlattıkça sultanın merakı artmış ve sarayın her tarafının samurla donatılmasını emretmiş. Kendisine derhal düğmeleri elmastan birkaç samur kaftan yaptırmış ki her biri 8.000 kuruşa çıkıyormuş. Bununla da yetinmeyip vezirlerden, ulemadan, hatta halktan samur toplatmış, gücü yetmeyenleri cezalandırmış. Kimi azil, kimi hapis, kimi işkenceyle perişan edilmiş. Sarayın samur israfı bütün İstanbul'un sarfiyatını geçmiş ve vaktiyle 100 kuruşa alınan bir samur şimdi 1000 samura güç bulunur olmuştu. Rusya'dan İstanbul'a samur ihracatı bir Mısır hazinesine denk geliyordu. Sarayın rezaleti halkın ıstırapı ve sefaleti günden güne artıyordu. Yukarıda anlatılan bu olaylar ünlü tarihçi Ahmet Refik'in kaleme aldığı ve samur devri adını verdiği yarı belgesel kitaptan derlendi (Tezcan, 2003).

İstanbul Kapalıçarşı'da bulunan Kürkçüler kapısı denilen çarşıda satılan en değerli kürkler samur, sarı samur, misk, vaşak, zeerdeva, sansar, sincap, kakum, ördek boğazı, kuğu boğazı, saka boğazı, porsuk, şinşila, sıçan, tavşan, kunduz, kuz, koyun, kedi, alaca geyik, aslan, kaplan, kurt, ayı, çakal vb. kürklerdi (Anonim, 1994)

Saray koleksiyonunda, Osmanlı sultanlarının değerli ipekli kumaşlardan yapılmış çok çeşitli giysileri bulunurken yetmişe yakının kürklu olmasına karşı, güderi kaftanların azlığı dört adet, deri kaftanların hiç bulunmaması dikkat çekicidir. Osmanlı sarayında kürk, ipekli dokumaların en ağır ve pahalısı olan seraser, çatma kadife, kadife, kemha, serank, atlas-, diba gibi kumaşlara kaplanır, kışlık ve günlük giyim için daha sade olan, tiftik yapağından yapılan sof ile koyun yapağından yapılan, çuhaya kaplanırdı. Özellikle sultanların merasimlerde, halka göründükleri zaman elçi kabullerinde kapaniçe dedikleri seraser kumaşa tilki kürkü kaplanmış etek boyu yere kadar kol boyu etek hizasında yakasız yaka yuvarlağı ve önleri kürk çevrilmiş kaftanlar, önleri altın üzerine elmas, yakut, zümrüt gibi çaprast edilen mücevherli bantlarla süslü kapaniçeler üst giyimleri olarak kaynaklara konu olmuştur. Padişahların kapaniçeleri günümüze kadar bütünüyle gelememiş, ancak minyatürlerde ve 18. yüzyılda yapılmış portrelerinde

görülebilmektedir. Çünkü kapaniçelerin değerli kürkleri yeni bir yapılmış portrelerinde görülebilmektedir. Çünkü kapaniçelerin değerli kürkleri yeni bir kaftana kaplanmak üzere sökülüştür. Nitekim koleksiyonda böyle çaprastları sökülmiş bir kapaniçe vardır. Kürk ve çaprastları sökülmiş birkaç kaftan da “kürk kabı” olarak kayıtlıdır.

Osmanlılarda kadın sultanların giydikleri kürkler aslanbaş, atlas, diba gibi kumaşlarla kaplı, samur, nafe, vaşak, kakum, feyyüm, çılğava gibi kürklerden (Cenkmen 1948). Kürk zarif kadınlar arasında dahi büyük rağbete mazhar olmuştu. Saraylarda konaklarda halktan varlıklı aile kadınları arasında güzel ve kıymetli kürk giyenler pek çoktu. Ördekbaşı denilen ve gözleri kamaştırarak kadar güzel, kıymetli olan kürkler ekseriya gelinler tarafından giyilirdi. Yabancı gezginlere göre XVII. yy’ın ikinci yarısında İstanbul’da Türk Kadınları, üst elbise olarak saten veya taftadan mevsime göre kürklü veya kürksüz ferace giyerlerdi. Ve bu elbise erkeklerinkinden pek farklı değildi. (Tuğlacı, 1984)

Giysilerde Kürk: Kürkler sarayda sadece padişahlar tarafından değil hanım sultanlar, çocuklar ve saray görevlileri tarafından da giyilirdi. Örneğin, Sultan II. Bayezid’in (1481-1512), kadınlarına her yıl 15 bin akçanın yanı sıra, dokuz parça Avrupa kumaşı ve iki samur kürk verdiğini kaynaklar yazmaktadır. Bedenin üst kısmını içten yakaya kadar kaplayan beden kürkleri, çocuk kıyafetlerinde dıştan sırtı örten ve bele kadar inen boyda kullanılırdı. Örneğin; Sultan III. Mustafa’nın kızı Fatma Sultan’ın böyle kürkü olan bir kaftanı vardı. Kadınların giydiği erken kürkler günümüze ulaşmamış olmasına rağmen 18. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’a gelen Lady Montegü’nün ülkesne dönerken aldığı kıyafetler ve bunlarla yaptırdığı bir dizi tablosu, kadın kürkleri konusunda bir fikir verecek niteliktedir.

Montegü, iç entarisinin üzerine içi kürk kaplı, kollarının ve ön açıklığının etrafını çeviren kürklü feracesiyle tasvir edilmiştir. Nitekim 19. yüzyılda üst giyimiyle takım olarak dikilen gelinliklerde de kürkün içe kaplandığı ve ön açıklığın etrafını dolaşarak eski geleneği devam ettirdiği görülür. 18. yüzyıl sonu 10. yüzyıl başında İstanbul’da bulunan D’Ohsson, kadın feracelerini anlatırken, varlıklı hanımların senede birkaç kez kürklerini değiştirdiğini yazar. Ona göre hanımlar, güz sonunda kakum, üç hafta sonra sibiryaya sincabı, kışın samur, ilbaharda tekrar sibiryaya sincabı giyerlerdi. D’Ohsson’un verdiği bilgileri 1972-98’de İstanbul’da bulunan Dr. Oliverde doğrular, kürklerin her mevsim değiştiğini, hanımların yazın içi sibiryaya sincabı kaplı softan feraceler giydiğini, çoğunun dolabında on,

oniki kürkü bulunduğunu ifade eder. (Tezcan, 2003)

Osmanlı sarayında şehzadeler sünnet edildiği vakit sadrazamlar da o güne uygun şekilde giyinirlerdi. Sadrazamın başında kallavi, arkasında kırmızı kaplı samur kürk bulunurdu. Bununla beraber sadrazamın padişaha verdiği hediyeler de kürklere de yer almıştır. (Cenkmen, 1948). Ayrıca sadrazamlar yürüyüşe çıkarken, sırtlarına kapaniçe denilen bir kürk giyerler ve kıymetli taşlarla süslü iki tüyden sorguçlu kallaviyi başlarında taşırlardı. (Dedeoğlu, Doras ve Kocaman, 1984)

Osmanlı Devleti'nin XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başında Batı'yla ilişkileri artıp giyim kuşamda Batı etkisi yoğunlaşınca kürk de resmi giyim olmaktan çıktı, seyrek olarak kullanılmaya başlandı. Pahalı bir giyecek olduğundan daha çok varlıklı kesimdeki kadınlarca kullanılan lüks bir giyim eşyası niteliğine büründü. Bu durum kürkçülüğün önemini yitirmesine ve kürkçü esnafının sayılarının azalmasına neden olmuştur (anonim, 1994). Osmanlı Devletinin gerileme döneminde giyim için gereksiz harcamalar artınca, hükümet soruna çözüm getirme gereğiyle zaman zaman yazılı buyruk ve tüzükler emirname ve nizamnameler yayımlamıştır.

II. Mustafa'nın hükümdarlık döneminden başlayarak sırasıyla 3. Mustafa, 1. Abdülhamit, 2. Mahmut ve son olarak 2. Abdülhamit dönemlerinde yayınlanan bu emirname ve nizamnameler gereğince Hristiyan halkın giyimleriyle, hizmetçi ve esnafın giyimlerine yapılan kısıtlanmış, kadınların "galata işi" diye adlandırılan sırma ve kılıptan işlemeler kullanımları yasaklanmıştır. Kürk, II. Mahmut'un 1828'deki Kıyafet İnkılabı'na kadar sıkça kullanılmış, Osmanlı Devleti'nin azametini, kudretini ve temsil eden bir üstünlük olarak kullanılmıştır. Osmanlı sultan kaftanları, bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenmektedir.

Sonuç

Altay kurganlarında rastlanan kürk bozkır toplum geleneğinden beri Orta Asya'dan Anadolu'ya selçuklular tarafından getirilmiştir. Osmanlılar bu temel giyim stiline sadık kalmakla birlikte ufak tefek bazı değişiklikler meydana getirmişlerdir. V yakalı Selçuklu kaftanı zamanla Osmanlılara kadar yüzyıllarca kullanılmıştır. Osmanlılarda kürk çok tercih edilen bir kaftan üst elbisesi olarak kullanılmış ve ticaretine de büyük önem verilmiştir. Türk toplumunda kişinin ekonomik durumunun bir göstergesi aynı zamanda statü belirleyici bir unsur olmuştur.

Osmanlı döneminde kadın ve erkek giyiminde oldukça zengin kültürü hakimdir. Bu kültür Orta Asya'dan itibaren, günümüze kadar geçerliliğini

devam ederek süre gelmiştir. Özellikle de Osmanlı döneminde her kıyafetin hemen her bölümünde kürke rastlamamız mümkündür. Osmanlının haşmeti, sanatın her dalında olduğu gibi giyimi de yansıtmış ve doruk noktasına ulaştırılmıştır.

Osmanlı döneminde ise kürk, sarayın ve devlet erkanının giydiği bir üniforma niteliği kazanmış, kürkün niteliği, biçimi ve süslemeleri sahibinin rütbe ve görevini yansıtmıştır. Kürkler, Türklerin geleneksel giyim tarzı olan kaftanla birleşerek II. Mahmut'un giyim düzenlemelerine değin sıkça kullanılmıştır. Osmanlılarda önemli hizmet görenlere yada ödünlendirilecek kimselere kaftan ya da kaftan ve kılıç armağan edilmiş, kaftanın rengi, biçimi, şeritleri, düğmeleri ve içine kaplanan kürkün çeşidi verilen kişilerin ya da kişinin rütbesine gördüğü hizmete göre değişiklik göstermiştir.

Bazı kürk çeşitleri yalnızca padişah tarafından kullanılmış ve başkaları tarafından kullanımı yasaklanmıştır. Kürkün giyilip çıkarılacağı günler de padişaha göre belirlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin XVIII. ve XIX. yüzyılı da batıyla ilişkileri artınca batının giyim tarzı daha çok tercih edilir olmuş ve kürk de eski kullanımını yitirmiştir. Buna bağlı olarak kürkçülük de önemini yitirmeye başlamıştır.

Sonuç olarak kürk, Osmanlı Devleti'nin azamet, kudret ve servetini temsil eden bir üstünlük olarak kullanılmıştır. Türklerin geleneksel giyim tarzı kaftanla birleşerek saraya özgü kumaşlarla ve işlemelerle Osmanlı sultanlarının gücünü yansıtmıştır. Yapılan araştırma sonucunda konu ile ilgili kaynaklar yetersiz ve sayıca az durumdadır. Saray giysilerini ve dönemleri tanıtan özgün giysilerden oluşan müzeler kurulması gereklidir. Ayrıca mutlaka kostüm atlası hazırlanmalı ve kostüm müzesi kurulmalıdır. Londra (mumya müzesi) modern tusso örneği yapılabilir. Her giysi hediyelik eşyalarla da belleklerde tutulmalıdır.

KAYNAKÇA

Anonim (1994). **Büyük Larousse**, İstanbul: Ana Yayıncılık.

Ayhan F., Moğalistan, **Ulanbatur Orhun Anıtları Araştırma Notları**, 2000.

Dedeoğlu, A., Doras, S., Kocaman, Ş. (1984). **Osmanlılar Albümü**, İstanbul.

Esin, E. (1985). **Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar**, S:3, Atatürk kültür, Dil ve Tarih yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi.

Kuru, Mustafa (1999). **Omurgalı Hayvanlar**, Ankara Palme Yayıncılık.

Koçu, R. E. (1967). **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara: Süberbank Kültür yayınları.

Lessing, Ferdinand D. (2003). **Moğolca Türkçe Sözlük**, Çeviren: Günay Karaağaç Ankara Türk Dil kurumu Yayınları).

Ögel, Bahattin (1991) **Türk Kültür Tarihine** Giriş 5, s.2

Önder, M. (1995). **Antika ve Eski eserler kılavuzu**, Ankara, Türkiye İş bankası yayınları.

Ramstedt, G. J. (1976) **Kalmackisches**, Helsinki: Lexica Societatis Fenno-Uyrica 4.

Süslü Ö.1989. **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yayını.

Şeşen, Ramazan 1998. **İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Ülkeleri**, 2. bs; Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü yayınları

Tuğlacı, P. 1984. **Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları**, İstanbul: Cem Yayınevi.

Turan, Ş. 1990. **Türk Kültür Tarihi**. Ankara, Bilge Yayınevi.

Tezcan, Hülya, **Antik Sanat dergisi Türkün Saltanatı**, s. 74, Yıl 2003, sayfa 63-70.

www.turkdilkurumu.org.tr (TDK, 2007).

TÜRK MEDENİYETİNDE DOKUMA KÜLTÜRÜ VE YABANCI RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ TARİHSEL YERİ

* **AYTAÇ, Ahmet**
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihi seyirde Türk üreticisinin sadece düğüm atarak dokuma oluşturmadığı, kültürü ve inanç sistemiyle beraber yüreğini de eklediği, desenlerinde ikonografik manalarla dolu mesajlar aktardığı bilinmektedir. Ancak, günümüz seri üretimlerinin hiç birisinde bu gizemli dili bulmak yada halen her üretimde var olduğunu iddia etmek oldukça ispatsız kalacaktır.

Pazırık'ten buyana Türk sanatçısı ticari kaygıyla ürettiği ezber ve taklit dokumalarının dışındaki tüm üretimlerine mutlak bir anlam, bir dil, bir söylem yüklemiştir. Pazırık'te ortadaki yıldızın 24 adet olmasından, Oğuzların 24 boya ayrılmalarından, Selçuklunun İslâm kültürüyle yeni oluşumlarına kadar bu sembolik anlatım görülebilir.

Türk medeniyetinin ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olan el dokumaları tarihsel süreç içerisinde, yabancılar tarafından gerek sahip olunması bir ayrıcalık olarak, gerekse tablolarla tasvirlenmesi bir moda haline gelmiş ürün şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle fonksiyonel kullanım amacı ibadet olan seccâdelerin, Lotto, Crivlli, Bellini vd. pek çok ressamın tablolarında da tasvirlenmiş olması durumu daha da ilginç hale getirmektedir. Dönemin aydın yabancı sanatçılarının bu seccâdeleri tablolarında tasvirlemeleri bir tesadüf olmasa gerektir.

Bildiride Türk dokumalarındaki sembol dili ile bu ürünlere yabancıların yaklaşımı arasındaki bağ ortaya konmaya çalışılacaktır. Bildiri dıialarla desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Halı, resim, yanış (motif)

ABSTRACT

Weaving Culture in Turkish Civilization And its Historical Place in Foreign art of Painting

It is widely known that throughout their historical journey from Central Asia to Anatolia, Turkish producers of woven products were not just tying knots. The designs ornamenting their weaving were filled with iconographic meanings reflecting their culture, belief systems as well as their emotions. One can hardly argue, however, that the same mysterious language exists in or informs the contemporary mass produced commodities.

Since Pazırık, excluding those produced for commercial aims, Turkish artists endowed all of their products with an absolute meaning, language and discourse. This symbolic discourse can be traced in Pazırık: For example, the fact that there are 24 stars at the center symbolizes the 24 tribes of Oğuzlar and the meeting of Selchuks with Islamic culture.

We see that, in time, for foreigners the hand-woven products that had been an indispensable part of Turkish civilization and culture became status objects to be acquired or fashionable objects to be represented in paintings. In particular, *seccades* (praying mats) were represented in paintings of many artists including Lotto, Crivelli, Bellini among others. The fact that many foreign artists of the time used representations of these *seccades* in their paintings indicates that this practice was more than a mere coincidence.

This presentation will try to bring out the common connection between the symbolic language used in Turkish hand-woven products and the foreign artists' approach to these products. The presentation will be supported by visual data.

Key Words: Carpet, paintings, *yanış* (motif).

Giriş

Halının ilk kez Türklerin Orta Asya'da bulunduğu bölgelerde ortaya çıktığını, ele geçen buluntulardan anlamaktayız. Gelişimini ve İslâm dünyasında yaygınlaşmasını da Türklerle sağladığını, yine Türklerin göç güzergâhında hep halı olmasından anlıyoruz. Türk halı sanatı yaklaşık 2500 yıllık bu sürekliliğini, sağlam düğüm tekniği ve yanışları ile sağlamıştır.

El dokumalarının özellikle de geçmişte yapılmış, ticari kaygı taşımadan üretilmiş olanlarında var olan ikonografik anlatımlar, sembol dilli, üreten millet için hayati önem arzeden millî, kültürel ve inançsal anlatım biçimle-

ridir. Oldukça basit, önemsiz görülen bir detay bile bazen çok özel anlamlar ifade edebilmektedir.

Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olan, Orta Asya kökenli dokumalar, günümüzde tüm dünyada; renkleri, yanırları ve sembol dili ile üstlendikleri özel önem bakımından, tanınan önemli el sanatlarındandır. Avrupa'da üretilen sanat eserlerinede tarih içerisinde zaman zaman, önemli bir görsel zenginlik kazandıran Türk el dokumaları bu yönüyle de sanat yapıtlarına önemli katkılar sağlamıştır. Hatta değerleri üzerinde doğrudan doğruya etkili olmuştur. Yabancı ressamların tablolarında tasvirlemeleri ve diğer sanat eserlerinde yer edinmeleri ve el dokumalarını gören aydınların, Türk sanatı üzerine eğilerek diğer yapıtları da incelemelerine yol açmıştır. Türk sanatını farklı yönleriyle de dünyaya tanıtmada etkili olmuştur. Dünyanın önemli sanat eserlerini üretmiş olan pek çok ünlü ressam, Türk dokuma sanatına kayıtsız kalamayarak, kendilerinden daha değişik ve sembol dili olan yanırlarla bezeli Türk halılarını eserlerine yansıtmayı bir alışkanlık hatta kural haline getirmişlerdir.

1. Türk Medeniyetinde Dokuma Sanatı

Gelenekli olarak günümüze ulaşan halı sanatındaki devamlılık, tarih içerisinde Orta Asya'dan başlayıp göçebelik ve sonrasında yerleşik hayatla kendine özel bir düzen içerisinde gelişerek zamanımıza kadar gelir. Bu tarihi seyirde Türk'ün gelenekli zengin sanatını görmek fevkalade mümkündür.

Gök kubbe fikri onların çadır medeniyetini kurmalarına vesile olur. İlk defa atı ehlileştirilmişler ve koyunun pek çok azasından faydalanmışlardır. Mardalaskaya teorisine göre özgü-atkı, yer-gök izlenimine yöneliktir. Dikey-yatay sağ ve sol çizimler güneşin doğuşu ve batışı prensibine göre ıstar tezgahlarında düzenini kurmuştur (Durul, 1987: 7).

Türk halı sanatına bakıldığında da oldukça büyük bir birikimle karşılaşmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar geçen zamanda Türk üreticisinin sadece düğüm atarak dokuma oluşturmadığı, üretimine kültürü ve inanç sistemiyle beraber yüreğini de eklediği, günümüz reklamcılarında bile daha ince, daha hassas, sanat kaygısı olan bir anlayışla ikonografik manâlarla dolu mesajlar aktardığı bilinmektedir.

Pazırık'ten buyana Türk dokuyucusu ticari kaygıyla ürettiği ezber ve taklit dokumalarının dışındaki tüm üretimlerine mutlak bir anlam, bir dil, bir söylem yüklemiştir. Pazırık halısında orta kompozisyon alanındaki yıldızın 24 adet olmasından (Aytaç, 2006: 3), Oğuzların 24 boya ayrılmalara

rına, Selçuklunun İslâm kültürüyle yeni oluşumlarına kadar bu sembolik anlatım görülebilir.

2. Yabancı Resim Sanatında Türk Halılarının Etkisi

Geçmiş dokuma kültürünü ancak buluntular sayesinde tanıyabiliyoruz. Ancak kimi yüzyıllara ait hemen hemen hiç bir eser günümüze kadar gelememiştir. Özellikle 15.-16. yüzyıllara ait Türk dokumalarından yok denecek kadar az eser mevcuttur. Bu dönemlere ait Türk halı sanatını ise dönemin ünlü ressamlarının tablolarından anlamaktayız. Çünkü o dönemlerde pek çok yabancı ressam tablolarının kompozisyonlarına Türk halılarını bir şekilde eklemektedir.

Kendi yapamadığını başkalarının yapmasına olanak tanımak günümüz uygar toplumlarının varmak istediği kültür düzeyi ile ilgili bir düşünce ölçüsüdür (Uğurlu, 1987). Bozkırın göçebe sanatçısı sanatkârane eğilimlerini, yerleşik uygarlığın sanatçısından değişik yönde yansıtılabiliyordu (Diyarbakırlı, 1969: 142). Bazı el sanatlarını kimi milletler kendileri üretirken, yapamayanlar ise hayranlık ve ilgilerini bu alandaki eserleri kendilerine ait başka ürünlere yansıtarak göstermişlerdir. Kendi yapamadığını yapan başkalarının eserlerine olan hayranlığın dışı vurumuna ise en güzel örnek olarak ilk Osmanlı halılarının Avrupalı ressamlar tarafından tablolarda tasvir edilmesi gösterilebilir.

XV. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupalı İtalyan, Flaman, Alman bazı ressamların tablolarında Selçuklu ve Osmanlı halılarının desenlerini hatırlatan halılar görülür (Yetkin, 1964: 206). Hans Holbein bu halıları tablolarında sık kullandığı için Holbein halıları adıyla anılmaya başlar. Holbein halısı olarak adlandırılan tablolarda tasvirlenen bu halılar, dönemin dokumaları hakkında da bilgi edinmemize yardımcı olmuştur. Holbein halısı, Memling halısı ya da buna benzer Bellini halısı gibi tüm bu isimlendirmeler, Avrupalı araştırmacılar tarafından verilmiş olup, daha sonrada Türk bilim-sanat insanları tarafından devam ettirilmiştir. Literatürde kimi araştırmacılar bu isimlerin yanlış olduğunu zikrederken, bir taraftan da bu isimlendirmeye halılar anılmaya devam edilmiştir. Hem bilim-sanat dünyasında bu dönemin halılardan bahsedilirken, hem alanla ilgili eğitim öğretim verilirken bu isimlendirmedeki çok seslilikten dolayı oldukça karmaşıkmiş gibi anlaşılabilmekte ve herkes tarafından farklı adlarla anılmaktadır. Oysa bu halıların İlk (erken devir) Osmanlı halıları ismiyle anılmaları daha doğrudur (Aytaç-Aksoy, 2006: 3).

Bahse konu olan tablolarda tasvirlenen halılar, kompozisyon içerisinde

farklı şekillerde kullanılmışlardır. Ayrıca rast gele de seçilmemiştir. Sanatçı tarafından tabloda işlenen konuya uygun nitelikte desen şemasına haiz bir halı seçilmiştir. Tabloya aktarılan halı herhangi bir yerde değil, bilinçli bir şekilde resimde en uygun yerde kullanılmıştır. Türk medeniyetinin ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olan el dokumaları tarihsel süreç içerisinde, yabancılar tarafından gerek sahip olunması bir ayrıcalık olarak, gerekse tablolarda tasvirlenmesi bir moda haline gelmiş ürün şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Avrupa’da o dönemde bir Türk halısına sahip olmak adeta soyluluk sembolü idi.

Macaristan’da Protestan, Lüteryan ve Kalvanist kiliselerinin boş olan duvarları, Türk halılarıyla süslenirdi. Cenaze törenlerinde katafalkın üzerine Türk halısı örtmek de adet haline gelmişti (Batari, 1975: 74-79). Balkanlarda ve Avrupa’da 15. yüz yıldan sonra Türk halısına aşırı bir rağbet vardı. Örneğin İtalya’da Türk halısı satın alamayanların, kiralama yoluyla da olsa bu ayrıcalığa ulaşma çabasına girdikleri bilinmektedir. Öyle ki balkondan sarkıtılan bir Türk halısı zenginliğin ve soyluluğun simgesi idi (Rosamond, 2005: 126-156).



Fotograf No:1. Alman Ressam Daniel Mytens, “Charles Howard Nottingham’ın İlk Kontu”, Londra National Maritime Müzesi



Fotograf No:2. İtalyan Ressam Andrea Previtali, “Meryeme Mütjde”, Venedik Santa Maria Annunciata del Meschioi Kilisesi

Avrupa prenslerinin zenginlik göstergeleri haline gelmiş ve sahip oldukları halıları ölümsüzleştirmek için zamanın ressamlarına halılarıyla

birlikte tablolarını yaptırmışlardır (Ateş, 19.,18) (Fotograf No: 1). Kutsal sahnelerin, törenlerin konu olarak işlendiği tablolarda da hep Türk halısı tasviri vardır (**Fotograf No: 2**). Simone Martini'nin 1316-19 tarihli “*Toulouse’lu Aziz Louis Napoli Kralı Robert d’Anjou’ya Taç Giydiriyor.*” konulu resminde bu tarz dokuma görülür (Rosamond, 2005:128). Yurt içi ve yurt dışı müzelerinde bu tip halı örneklerine rastlanabilir. Washington Tekstil Müzesi’ndeki eşsiz koleksiyonun içerisinde de bu halılar vardır (Delmar, 1975: 31).



Fotograf No:3. İtalyan Ressam Lippo Memmi, Berlin Staatliche Müzesi

Kûfi yazı karakterli bordürleri olan halılarda bu tablolarda sıkça işlenmiştir. Yazı süslemeleri, halı ve kilimlerin camiiler için hazırlananlarında öncelikle görülür (Durul,1975:13). Dönemin ressamlarının tablolarından anlaşıldığı kadarıyla 14. yüz yıldan itibaren kuvvetle üslûplaşarak bir süsleme karakteri almış olan hayvan figürlerinin de Anadolu halılarına girdiği belirgin bir durumdur (**Fotoğraf No: 3**).

Bu gruptaki halılar arasında, stilize hayat ağacının iki yanına yerleşmiş halde ya da Berlin Bergamon Müzesi’nde bulunan ejder ve simurgun mücadelesini aksettiren kompozisyonla süslü halıda olduğu gibi hayvanların birbiriyle mücadelesi gibi düzenlemeler vardır (Diyarbakirli, 1984:46). Bu tip halılar ise Carlo Crivelli (1435-1495) gibi Rönesans dönemi ressamların tablolarında işlenmiştir (Türkmen, 1997: 60). Bunlara ilaveten orta kompozisyon alanında “*hayvan içinde hayvan*” figürlerinin yer aldığı, Londra National Galerisi’ndeki XV. yüzyıl başlarından kalan “*Meryemin Evlenmesi*” gibi Siena ekolünden tablolarda vardır (Aslanapa, 1997: 10).

Bu devirde geometrik yanışlarla (=bezek=yangış=naaş=nakış=oyu=oygu) dolgulanmış bölümleri olan halıların da yapılmakta olduğu yine tab-

lolardaki tasvirlerden anlaşılmaktadır. Ressamların bu halıları tablolarında resmederken bir sanatkar davranışı ile bazı değişiklikler yapmış olmaları doğaldır. Ama yine de orijinal halılara sadık kalınarak tasvirlenmiş olanlar çoğunluktadır. Bu yüzden Türk halılarının erken örneklerinin benzerlerini tablolarda görerek tarihlendirmek mümkün olmaktadır.

Klasik devir halıları kapsamındaki yıldızlı, madalyonlu Uşak halıları da Jan Vermeer, Gerard Terboch gibi ressamın tablolarına yansımıştır (Aytaç, 2001: 511) **(Fotoğraf No:4)**.



Fotoğraf No:4. Alman Ressam Jan Vermeer, “Müzik Dersi”, Aziz James Sarayı



Fotoğraf No:5. İtalyan Ressam Lorenzo Lotto, “Sen Peter, Christine, Liberale ve Jerome ile Madonna ve Cocuğu” Treviso Santa Cristina Kilisesi

Bir başka adlandırmada “Bellini” anahtar delikli seccâdeler adıdır. Bellini, Lorenzo Lotto, Francesco Bassano, Pierro della Francesco gibi ressamın eserlerinde görülen, ana deseni anahtar deliğine benzetilme- siyle tanınan seccâdelerin bazı türleri, özellikle Bellini’nin tablolarında sık işlendiği için bu adı almışlardır. İkonografi ve sembol dili boyutuyla

da örnek olan bu halıların tasvirlerine genellikle kiliselerde bulunan tablolarla rastlamaktayız (**Fotoğraf No: 5**). İslâmi bir sembolizm içerikli olabileceği düşünülen bu kompozisyonların, Hıristiyanlıkla ilgili konular içeren tablolarla olması bir tesadüf olmasa gerektir. Orta kompozisyon alanını çevreleyen ve başlangıç kısmında ki girintiden dolayı anahtar delikli seccâdeler olarak da tanımlanan bu guruptaki halıların ikonografik boyutu Kur’ân’daki pek çok ayetle de örtüşmektedir (Aytaç-Aksoy, 2004: 44). Kamer Suresi 11’inci ayette “Bizde seller gibi akan bir su ile göğün kapılarını açtık” (Parlıyan, 2002: 528). Kâf Suresi 8’inci ayette “Bütün bunları meydana getirmemiz Allah’a dönüp Ona sığınan her kulun, gönül gözünü açmak ve ona ibret, öğüt vermek içindir” (Parlıyan, 2002: 517). Sâd Suresi 49-50.ci ayetlerde ise “İşte bu Allah’a inananlar için bir uyarıdır. Şüphe yok ki, yolunu yordamını Allah’ın kitabıyla bulanlara, dönüp varacağı güzel bir makam vardır. Kapıları sonuna kadar açık Adn cennetleri..” (Parlıyan, 2002: 455). Tüm bu ayetlerden anlaşılacağı üzere gönül gözü denilen manevi iman gözünün açılmasının, kapıları sonuna kadar açık olan Adn cennetlerinin, göğün kapılarının açılması gibi değişmece-li anlamda kapı açmayla ilgili ayetlerdeki manâyı, seccadelerin formuyla alakalandırmanın mümkün olabileceğini göstermektedir.

Türklerin inanç felsefelerine dayalı olarak yaptıkları halı ve kilimlerin süslemelerinde estetik kriterler kadar dini prensiplerde vardır (Karamağralı,1996:175). Ancak yukarıda bahsedilen ve pek çok literatürde de olduğu üzere tasniflenen bu halılar, bazı karışıklıklara da yol açmaktadır. Holbein halıları, Crivelli halısı, Bellini halısı, Memling halısı gibi dönemin dokumalarını sırf tablolarında işledikleri için ressam ismiyle anılan daha pek çok halılar vardır. Üretim zamanı olarak aşağı yukarı aynı ve birbirini takip eden yakın dönemleri kapsayan bu halıların gruplandırılması da, ressamların isimlerine göre yapıldığından doğal olarak çok farklı zamanların dokumalarıymış gibi algılanabilmekte ve birbiriyle alakalandırmakta güçlükler yaşanmaktadır. Tüm bu karmaşanın çözümlenmesi için o dönem halı ürünlerinin aşağıdaki gibi yeni bir tasniflenmeye ihtiyacı olduğu kesindir.

2.1. Tablolarda Tasvirlenen İlk Osmanlı Halılarının Tasniflenmesi

Bu dönemin halıları günümüze kadar hep dört gurupta incelenmiştir. Ancak bu dört gurubun dışında tutulan ve yine ressamların isimleriyle özleştirilmiş üç farklı halı tipi daha var ki bunlar hiç bir guruba dâhil edilmemiş ve ayrı anılmıştır. Oysaki; aynı dönemin halıları olması münasebetiyle bu dört guruba dâhil edilmelidirler.

2.1.1. Birinci Grup

Kûfiden gelişen bordürlerin de kullanıldığı bu grupta orta kompozisyon alanı küçük ölçekli madalyonlarla raport tekrar halinde bölünmüştür **(Fotoğraf No: 6-7)**.



Fotoğraf No:6-7. Ressamı tam olarak bilinmiyor. Londra Ulusal Portre Galerisi'nde bulunan Marc Gheeraeds'a atfedilen, "Somerset House'de Konferans" adlı tablo ve 16. yy. İlk Osmanlı Halısı 1. grup (T.İ.E.Mz.)

2.1.2. İkinci Grup

Birkaç örnek dışında bu gruptaki halılarda kûfi bordüre pek rastlanmaz. Orta kompozisyon alanı birinci grupta olduğu üzere yine küçük yanışlarla raport halde dolgulanmıştır. Ancak sekizgen ve çatalı rûmillerle oluşturulan dörtgenlerin yerini geometrik halde bitkisel yanışlar almıştır **(Fotoğraf No: 8-9)**.



Fotoğraf No:8-9. İtalyan Ressam Bartolomeo Betti ait Bergamo Akademia Carrara'da bulunan "Müzik Enstrümanları" adlı tablo ve 17. yy. Uşak halısı (T.İ.E.Mz.)

2.1.3. Üçüncü Grup

Orta kompozisyon alanı büyük şekilde kare yada dikdörtgenlere bölünmüştür. Genellikle boyuna iki ayrı bölüme ayrılmış olan tipler yoğunlukta olmakla beraber üst üste üç hatta dört bölüme ayrılanları da vardır. Çoğunluğunda kare yada dikdörtgen alanın içerisine oldukça büyük sekizgenler yerleştirilmiştir **(Fotoğraf No: 10-11)**.



Fotoğraf No:10-11. Hans Holbein'a ait ", Londra National Galeri'sinde bulunan "Jean de Dinteville ve Georges de Selve-Elçiler adlı tablo ve 16. yy. Bergama halısı (T.İ.E.Mz.)

2.1.4. Dördüncü Grup

Aslında üçüncü grupta anlatılanın değişik bir biçimlemesi olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Orta kompozisyon alanının merkezinde yer alan büyük bir kare yada dikdörtgenin başlangıç ve bitim istikametlerinde yan yana iki adet küçük kare bölüm yer almaktadır (**Fotoğraf No: 12**).

2.1.5.Beşinci Grup



Fotoğraf No:12. Bergama halısı, 17. yy. (T.İ.E.Mz.)

Dört grubun devamı olarak anılmasının daha doğru olduğu düşünülen ve beşinci grup olarak ele alabileceğimiz bu halılar, Flaman ressamların tablolarında görülen yada Memling halıları olarak tanımlanmaktadır. Orta kompozisyon alanı küçük karelere yada dikdörtgenlere bölünmüştür. İçlerine ise kademeli ve kancalı (çengelli) sekizgenler yerleştirilmiştir. Benzer kompozisyon düzenlemelerine özellikle Kafkas halılarında sık rastlanır (**Fotoğraf No: 13-14**).



Fotoğraf No:13-14. Flaman Ressam Hans Memling'e ait, Madrid Bornemisza Müzesi'nde bulunan Çiçekli Natürmort, ve 16. yy. Konya halısı (Konya Etn. Mz.)

2.1.6. Altıncı Grup

Altıncı grubu ise çift yada tek taraflı olarak, orta kompozisyon alanının kenarlarında tüm zemini dolanan, ince bordür şeklinde ve başlangıçta yada her iki tarafta da anahtar deliği şeklindeki girintili formundan dolayı dikkati çeken desenleriyle, genellikle seccâde tarzındaki halılar oluşturur (Aytaç-Aksoy, 2004: 43). Anahtar deliği şeklindeki bu formundan dolayı “anahtar delikli seccâdeler” ismiyle de anılmaktadır (**Fotoğraf No: 15-16**).



Fotoğraf No:15-16. İtalyan Ressam Lorenzo Lotto'ya ait, Petersburg Hermitage Müzesi'nde bulunan “Koca ve Karısı” adlı tablo ve 16.yy. Anahtar Delikli Seccâde (T.İ.E.Mz.)

2.1.7. Yedinci Grup

Yedinci grupta ise bölge insanının halıları Transilvanya kiliselerine taşıyacak kadar etkili olmaları ve halen pek çok literatürde de o zamanlara ait Milas yöresi üretimlerinin, Macaristan sınırları içerisinde olan Transilvanya bölgesinde rastlanmaları dolayısıyla Transilvanya halıları adıyla anılmıştır. Jan Verkolije, Jean Auguste, Thomas De Keyser, Cornelis de Vos gibi ressamların tablolarında da tasvir edilmiştir. Orta kompozisyon alanını çevreleyen iç küçük bordür köşelerine $\frac{1}{4}$ göbek kesiti şeklinde mihrap nişi tarzında yerleştirilen bölümlere ve orta alana geometrik halde bitkisel yanıfların yerleştirilmesiyle kompozisyonları tamamlanmıştır (**Fotoğraf No:17-18**).



Fotoğraf No:17-18. Flaman Ressam Cornelis de Vos'a ait, Musee des Beaux Arts'ta bulunan “Abraham Grapeheus” adlı tablo veyedinci gruba dahil İlk Osmanlı halısı (Afyon Mz.)

2.2. Tablolarda Tasvir Edilen Hahların Buldukları Yerlere Göre Tasniflenmesi



Fotograf No:19. Venedikli Ressam Sebastiano del Piombo, “Kardinal Bandinello Sualì, Onun Sekreteri ve İki Coğrafyacı”, Samuel H. Kress Koleksiyonu



Fotograf No:20. Flaman Ressam Gerard David, “Bakire ve Çocuk İsa, Bağış Veren, Onun Karısı ve Ailesiyle Müzisyen Meleklerin Arasında, Sedano Ailesi Triptiği”, Paris Louvre Müzesi



Fotograf No:21. Alman Ressam Hans Holbein, “VIII Henry”, Walker Sanat Galerisi



Fotograf No:22. İtalyan Ressam Lorenzo Lotto, “Aziz Anthony’nin Sadakaları”, Venedik Santi Giovanni e Pado Bazilikası



Fotograf No:23. Flaman Ressam Otto van Veen, “Son Akşam Yemeği”, Antwerp Vrouwe Katedrali



Fotograf No:24. Avusturyalı Ressam Rudolph Ernst-Weisse, “Bir Camiide Dua Ederken”



Fotoğraf No:25. Amerikalı Ressam Giulio Rosati, “Yeni Gelenlerin Teşrihi”



Fotoğraf No:26. Fransız Ressam Benjamin Constant, “Pazar”

Masa üzerinde (**Fotoğraf No: 19**), kutsal sahnelerde (**Fotoğraf No: 20**), devrin soylularının altına serili hâlde (**Fotoğraf No: 21**), balkondan sarkıtılmış olarak (**Fotoğraf No: 22**), sandalye üzerinde (**Fotoğraf No: 23**), yerde serili (**Fotoğraf No: 24**), yerde serili veya duvarda asılı (**Fotoğraf No: 25**) ve hem sandalye üzerinde hem duvarda asılı (**Fotoğraf No: 26**) olarak tasvirlenmişlerdir.

2.3. Tablolarda Tasvir Edilen Hahların Yörelere Göre Sınıflandırılması

Yabancı ressam tarafından tablolarda kullanılan Türk halılarının tasniflenmesin de oldukça karmaşık bir isimlendirme, gruplandırma vardır. Türk halısı olduğu halde, Türk topraklarında dokunmuş olduğu halde, tablolarında tasvirleyen ressamın adı ile anılmış ve literatüre de o şekilde geçmiştir. Tablolardaki halılar genellikle Uşak, Bergama, Konya gibi yörelere aittir.

2.3.1. Uşak Halıları

Dönemin Uşak ve civarında dokunmuş olan halıları bu grubu oluşturur. İlk Osmanlı halısı olarak tasniflenen gruptakilerin yanı sıra yıldızlı, madalyonlu (16-17. yy.) gibi tiplerde resimlenmiştir.

2.3.2. Bergama Halıları

O dönemde Bergama ve civarında dokunanlar ki, bir kısmı da İlk Osmanlı halıları başlığı altında gruplandırılmıştır. Batı Anadolu menşeli olarak bilinen pek çok halının Bergama ve civarı kökenli üretimler olduğu bilinmektedir.

Bergama halılarının en tipik özelliği, kare içine yerleştirilmiş sekizgenlerin oluşturduğu kompozisyonlardır (Bülent, 2000: 32).

2.3.3. Konya Halıları

O döneme ait Konya ve civarı ile Orta Anadolu bölgesinde dokunan halılardan bazıları da tablolarla tasvirlenmiştir. Sadece Batı Anadolu menşeli halıların tablolarla resimlenmesiyle yetinilmemiştir. Orta Anadolu kökenli olanlarda, tablolarla kullanılmıştır.

2.3.4. Kafkas Kökenli Halılar

Kafkas bölgesinde yapılan halılardan bazıları da Konya, Kars gibi Anadolu uzantılı yada direkt olarak Kafkas kökenli dokunanları olmak üzere tablolarla yer almıştır.

2.3.5. Yöresi Hakkında Net Bilgileri Bulunmayan Halılar

Kimi halıların ise dokunduğunun iddia edilebileceği yöreleri çok net olarak belli değildir. Boy ve oymaklar halinde Anadolu'ya gelen Oğuzlardan aynı boya ait olanlar o dönemin koşulları içerisinde farklı bölgelerde iskân olabilmışlerdir. Orta Asya kökenli aynı dokuma, desen kültürüne sahip bir boyun mensuplarının farklı bölgelerde benzer desenlere sahip üretimleri oluşturmaları da Anadolu Türk sanatında sık görülen bir durumdur. Örneğin Konya'nın Karapınar ilçesi Hotamış Kasabasında yaşayan Oğuzların Beğdili boyuna mensup Türkmenlerin dokudukları kilim kompozisyonlarının benzerlerini Malatya, Aydın, Hatay-Reyhanlı gibi farklı yörelerde görmek mümkündür (Aytaç, 2003: 28-30).

Sonuç

Türklerin İslâmiyet'e geçmeleriyle birlikte, yeni dinlerinin ön gördüğü "canlı gibi" çizmemek adına stilizasyona sığınmışlardır. Karahanlılar döneminde başlayan stilizasyon ile beraber, Selçukluda ve Osmanlıda padişahın iradesi, din adamlarının etkisi, sipariş verenin istekleri ile dokuyucu karşı karşıya kalmıştır. Dokuyucuya baktığımızda ise, ürettiğini görecekt olanları, güzelliğiyle hayatın muhteviyatına, sevgi gibi yüce değerlere, Allah'ın yarattığı alemin renklerine, iç dünyaya ve imana çağırarak doku-

malar yapmak kalıyordu.

Figüratif üretimler yapmayı yasak bilen dokuyucu, hayal gücünü, biçim ve yanlışları sanki onlarla oynarcasına kullanarak arabesk de denilen girift bezemeleri oluşturmuştur. Anadolu-Türk dokuyucusu, zekâsını, hayal gücünü ve üretme yeteneğini, bir yasaktan en verimli ve güzel sonucu alabilmek adına kullanmış, yasak bildiği kuralların önüne koyduğunu sandığı engelleri böylelikle aşmıştır.

Türk halı sanatı sağlam bir gelenek, desen ve yanlış karakteri ile bu gelişmesini 19. yüz yıla kadar sürdürmüştür. Tüm halı grupları kendi içlerinde kapalı üretim sistemi ile ancak kendisinden bir önceki dönemin halılarından beslenerek, zenginleşerek gelişimini sürdürmüştür.

Günümüzde ise pek çok sorunu olan Türk halı sanatı bilinçli yada bilinçsizce süren üretim ve dünya pazarında var olma savaşı vermektedir. Konya, Karaman, Sivas, Kayseri, Niğde, Şarkışla, Taşpınar, Ladik, Akşehir, Isparta, Mucur, Sivrihisar, Bünyan, Yahyalı, Karapınar, Aksaray, Kars, vd. gibi İç Anadolu şehirleri ile batıda ise Uşak, Kula, Demirci, Milas, Çanakkale, Ayvacık, Ezine, Gördes, Fethiye gibi pek çok merkezde üretim çabası sürmektedir. Ancak bu yörelerdeki üretim faaliyetlerinin Türk halı sanatının geçmişine uygun, geleneksel özelliklerini kaybetmeden devam etmesi, bilinçli bir şekilde icra edilmesi için daha hassas davranılması ve özen gösterilmesi gerekmektedir.

Türk dokuyucusu adeta, sanatı ölümden sonraki hayat olarak görmüş ve değerlendirmiştir. Kendi devrinin kalabalıkları arasında ve daha sonra gelecek kuşaklar içerisinde, kendi dehasını görecektir zamanı düşünerek dokumalarını oluşturmuştur. Sanki bu bilinçli düşüncenin ürünlerini anlayan yabancılar ise bunları tablolarında tasvir etmişlerdir. Dönemin aydınlılarının ilgi alanına giren bu tip eserlerde rast gele konulu resimlerin değer kazanamayacağı gerçeği ile bu tip Türk halılarının bilinçli olarak tablolarında tasvir edildiği de kolayca anlaşılabilir. Anadolu-Türk dokuyucusunun bu özelliğini 14-15 ve 16. yüzyıllarda gören Avrupalı ise hem döneminde bu ürünlere sahip olma çabasına girmiş, hem de kendisinin üretmediği bu derin anlamlı, tefekkürü, sevgiyi, olayları, inançları yanlışlarında barındıran şah eserleri kendi eserlerine taşımıştır. Dönemin Avrupalı ressamı tarafından **bilinçli** bir şekilde tablolara taşınarak tasvirlenen halılar günümüz ve gelecek zamanların üreticilerine de ışık olma özelliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ASLANAPA, Oktay, (1997), *Türk Sanatı*, İstanbul.
- ATEŞ, Mehmet, (19.), *Türk Halıları*, Nevşehir.
- AYTAÇ, Ahmet, (2001), “16-17. Yy. Klasik Devir Halıları Kapsamında Uşak Halılarının Değerlendirilmesi”, *21. Yy.ın Eşiğinde Uşak Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, s. 509-516.
- _____, (2003), *Hotamış Türkmen Kilimleri*, Konya.
- _____, (AKSOY, Aslı ile birlikte), (2004), “Bazı Yabancı Ressamların Tablolarına da Konu Olan Anahtar Delikli Seccâdelere Dair”, *Türkeli Dergisi*, Ankara, S: 107 s. 42-46.
- _____, (AKSOY, Aslı ile birlikte), (2006), *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen (15-20. Yy.) Türk Halıları*, Konya.
- _____, (2006), *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Konya, (3.Bsaki).
- BATARI, Frenc, (2004), ”Macaristan Uygulamalı Sanatlar Müzesi’ndeki Türk Halıları”, *Türkeli Dergisi*, Ankara, s. 74-79.
- BÜLENT, Eşref, (2000), “Ayvacık ve Diğer Yöre Halıları Arasındaki Motif ve Kompozisyon Benzerlikleri”, *S. Ü. M. E. F. III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, Konya, s. 26-34.
- DELMAR, L., Roberts, (1975), “Washington Tekstil Müzesi’nde Türk Halıları”, *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, S: 16, s. 28-32.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, (1969), “Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul, s. 112-177.
- _____, (1984), “Türk’lerde Halıcılık”, *Türk Edebiyat Dergisi*, ..., S: 132, s. 44-49.
- DURUL, Yusuf, (1975), Halı ve Seccadelerdeki Yazı Süslemeleri”, *Türkiyemiz Dergisi*, S: 17, s. 13.
- _____, (1987), *Türk Kilim Motifleri*, Atatürk Kültürünü Arşt. Yayınları No: 62, Ankara.
- KARAMAĞRALI, Beyhan, 1996, “Halı Sanatı Üzerine”, *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, Kayseri, s. 175-182.
- PARLIYAN, (2002), Abdullah, *Kur’ân-ı Kerim ve Özlü Tefsir*, Konya.
- ROSAMOND, E. Mack, (2005), *Doğu Malı Batı Sanatı*, İstanbul, (Çeviren:Ali Özdemir).
- TÜRKMEN, Nalan, (1997), “Orta Asya ve Anadolu Türkmen Dokumalarında Görülen Hayvan Figürlü Örnekler”, *Ariş Dergisi*, Ankara, S: 1, s. 58-65.

UĞURLU, Aydın, (1987) , “Orta Çağ Anadolu Dokuma Sanatı”, *İlgi Dergisi*, İstanbul, S: 48.

YETKİN, Şerare, (1964), “İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde Bulunan Bazı Halılar ve Rönesans Ressamlarının Eserleri”, *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, Ankara, S: 2, s. 206-222.

ETHNO-MEDICINAL BELIEFS AND PRACTICES AMONG TRIBALS OF JHARKHAND

BARLA, S. J. Emmanuel
HINDĪSTAN/INDIA/ИНДИЯ

Introduction

Jharkhand is having forest and is having plenty of ethno- medical plants and forest produce. Jharkhand comes under agro-climatic zone and it is best suited for the cultivation of ethno-medical plants. Since time immemorial people had been using ethno-medicine. Due to the side effects of chemical medicine, people are turning towards the ethno-medicine because such medicinal plants are found in ample amount in the state. More than 1500 ethno- medicine plants are found in Jharkhand.

Amazing are their therapeutic values as the plants which all look so simple and green carry wonderful results on the human health only after proper application.

The importance of traditional medicine is that which provides health service to 78-80 percent people of Jharkhand. Due to lack of communication and medical facilities ethno-medicine survives from generation to generation. The primitive man started the use of medicinal plants to overcome various ailments he suffered from. It is interesting that most of the primitive tribes do not accept any other medicine except the one prescribed by their ethno-doctors. It is observed that many of the districts of Jharkhand about 85 percent of the rural population depends on local traditional ethno- medicine for health care. Therefore, ethno-medicine plays important role in health service of Jharkhand districts. It has, in fact, become an integral part of the culture of the people. But unfortunately due to urbanization , rapid industrialization and acculturation of the tribal environment , their culture, faith and belief are Changing.

In Jharkhand, there are 47 tribes but there are only 5 main tribes namely Munda, Ho, Santhal, Oroan and Kharia. All tribes, primitive and advanced, consider disease as pernicious and detrimental to normal life. They do not consider any disease as the cause of neglect of body or its organs.

They believe disease causes both transient and intransient illness. They think that most of the diseases are caused by supernatural entities. They have also developed the indigenous method of preventing, diagnosing and curing of various diseases.

Objective

1. To find out the reasons why indigenous people are using ethno-medicines for centuries and curing the disease.
2. To find out the relevance of ethno – medicine in today’s scientific age.
3. Why in the scientific age, indigenous people use the ethno-medicine.
4. Why ethno- medicine is more effective for the indigenous people.
5. Why there is no side effect of the ethno- medicine while treating a sick person.

Methodology

Observational, survey, experimental, historical method is used for collecting the data.

In tribal society mostly treatment is sought from a native magico-medical practitioner. Among them, there are specialists such as diviner, ethno-medicine man, masseur and sorcerer. Ethno-medicinal beliefs and practices are influenced by various cultural factors. The relationship between human sickness, treatment, healing and medicine is intimate of a tribal society. In tribal system, there is deep relationship between culture, medicine and belief. The example could be given of the main tribes of Chotanagpur.

The Mundas specifically and tribals in general believe that disease and death is caused by certain evil spirit or Bonga. This belief has a great influence on their attitude and psychology about the ailments. They have to take steps to counter act the inimical influence of the hidden power, to pacify, propitiate or satisfy some and punish others like witches. This indicates the origin of sacred incarnations, invocations, recitations, offerings, sacrifices amulets or talisman which are regarded as efficacious in the tribal faith. The evil spirits are associated with the cause of diseases. Evil spirits (bongas) are ikir bongas (water spirit), Buru Bonga(Mountain

Spirit), Dubal Bonga (drowned in water-spirit), pasal Bonga(Killed by people and their spirit). They are attributed with various specific diseases such as Diarrhea, Pneumonia, Goiter, Dropsy, paralysis, Gout, leprosy, Epilepsy etc.

In their belief Supreme Being, Singbonga is the only and real doctor who provides medicine and cures all diseases. When child is cured of his disease and the family celebrates and has little drink then they say “--- we thank the doctor. But the real purpose of this gathering is to ask Singbonga that he preserves the skills of the doctor. Without Singbonga’s good pleasure medicines are of no avail, for it is he who cures us--?” They believe that in and around the earth the spiritual and material power exist. Some are intensively active while others are not.

They believe that some spirits are mischievous spirits who impose their authority upon the people like Bhuts (evil spirits), Churin (Soul of woman dying at child birth or during pregnancy), Dein Bhut (Spirit of witches), Jogni (Dreaded spirit who reside in cremation or burial grounds). They are closely related with the spirits of persons who die in an accident or in an unnatural death like snake bite, killed by wild animals, suicide, death during pregnancy or child birth. These spirits are unseen and travel through the air.

Most of them believe that complicated diseases and ailments such as typhoid, Pneumonia, Lucoderma, Piles goiter, rheumatism originate from the wrong spell and curse to the evil spirits or exorcise, the violation of some Spirits or the work of sorcerers, who are inimical. They also believe that diseases like epilepsy, carries in teeth, leprosy, scabies, ringworm, eczema, venereal diseases, paralysis, elephantiasis, jaundice, cancer and infectiousness of other skin diseases are caused by larva or worms which are invisible to the naked eyes are infinite in number.

The Tribal people have certain beliefs about medicinal plants

1. Plants with latex have medicinal value.
2. Green plants before flowing are more effective as curative agents than the dried plants.
3. Roots are considered more effective medicine than the aerial parts of the plants.
4. Plants for the uses of medicinal purpose in various diseases should be collected in different times as in the morning, midday or in the afternoon.
5. The barks for the medicinal use are taken from that side of the plants on which the rising sun shines.

6. The tribals have a belief that the violation of any taboo makes the medicine ineffective.

Mundas, Oraons and Santhals believe that in combination with the fruits of black pepper (*Piper nigrum*) the medicine shows more efficacies. The tribal groups like Santhals, Mundas, Oroans prepare medicine in combination with 5, 9, 11 or 21 fruits of black pepper. Tribal people believe that these numerical numbers have some significance and bear magical power on medicines.

In general the tribals give name to plants with bad or good properties. In this context, the Mundas have rich terminology in comparison with other tribal groups. It is common that most of the medicine men have their own secret names for many of the medicinal plants, which generally creates confusion to the actual plant species.

The tribal names of the plants are frequently accompanied by two or three words, which in general are of Mundari or Dravidian dialect origin. Prefixes and suffixes of syllables on plant names indicate the habit of the plant, colour of flowers, shape of leaves size of fruits and seeds . For example the term as prefixing word before the name of the tree indicates the tree having white latex in it and the plant has medical value. The term Rang-dare indicates the plants of medicinal value. The term Red as suffix on plant name means the plant is of medical importance.

Tribal professional doctors, in general select the time and seasons for collection of medicine plants depending on the parts used-

Plants parts	Time	Season
Leave and branch	After sunrise in the morning but before 9 a. m.	Rainy and Spring season
Root and tuber	Only at daytime but before 12 noon.	Winter and Summer season
Bark, latex, resin, gum and flower	At day time but between 12 noon to 4 p.m.	Autumn season from the Eastern part of the plant
Seed and fruit both tender and ripe	Only at daytime between 12 noon to afternoon.	As the seasons when available.
Whole plant	In the morning time	After flowering and fruiting
Heart wood	At day time but before noon	Early Winter

Selective application of medicine

According to the diagnosis of the ailments the tribal people select mouth, eye, skin, corner of the nails etc. Practically there is a lack of standardization both in the case of weighing in measure and preparation of drugs. The variation comes from one Tribal community to the other even from one herbal practitioner to the other of the same community.

Restrictions: There are wide range of animistic conception associated with vegetation, plants species and forest worship. The Unique vegetation, forest with specific plants is the dwelling places of ancestral spirits and place of supernatural power. It makes most of their religious beliefs in definite forms of totemism. The totem plants and clan plants are not destroyed by the tribals because at a wedding place or at domestic rites or in rituals, plants are venerated. Some selected plants whose different parts are used in worship of God or in propitiation of supernatural powers. Plants are protected by veneration and with other traditional practices. Plants are having cultural and religious aspects. The concept of totem or clan tree is working in the mind of the people, has not changed at all but it has largely been modified due to ecological and environmental changes. Even today the vegetation in Sasan (burial ground) is kept protected.

On the other hand some useful plants near or inside the tribal villages are protected for respective utility. They avoid harvesting the medical plants. (Ranu Daru). Some places such as three and five point crossing in the forests, the trees in the name of Bongas (Spirits) are protected by the tribal communities. In such places, there are good numbers of creepers, herbs, shrubs and tall trees are found.

In general, tribal people avoid peeling the bark from any single plant more than once in a year. They prefer peeling bark fiber from the branches for making rope and cord. They never cut the living branches of Karam (*Adina cordifolia*), living plant of salpa (*caryota urens*) for any musical instrument purposes. They try to save the mahua plant (*Madhuca longifolia*) as its flowers, fruits; seeds serve as food during lean months.

There is a belief among the tribal communities that before flowering and fruiting the annual herbs do not have any medical value. In general tribal medicine men pluck their medicinal herbs at daytime before noon and collect bark only from one side of the tree or the branch that faces direct sunrays in the morning. They never uproot the whole plant for gathering

the medicinal roots, tubers, and rhizome from single species.

The leaves of the plants like Asan (*Terminalia tomentosa*), Bhura (*Gardenia gummifera*), are commonly used as fodder. But the tribal people never cut the whole tree like Sal (*Shorea roseta*) or chop its branches for collecting the leaves to make plates and cups and nursing the larva of wild silk cocoon, collection of gum, resin, latex, sap is not being done from younger plants. At the time of collection of underground parts like tuber, rhizome fleshy root, bulb, corm of the plants, the tribal people leave some reproductive parts for regeneration of the species. Collection of all the fruits from a single plant is considered as sin. It is believed that violation of it causes incurable diseases. Plants like Sidh (*Legerstromeia parviflora*) Karam (*Adina Cordifolia*) Sal (*Shorea roseta*) Kendu (*Diospyros montana*) Amla (*Embllica officinalis*) are venerated and marriage pandals are created under shade of those plants. For such reasons the tribal people have the attitude to save the plants in or near the tribal villages. Deforestation and shifting cultivation practiced by the tribal people has created problems for the preservation of plants.

Here we have compiled a list of some of the ethno- medicinal plants which provide forest produce of both therapeutic and commercial values.

Tribal Pharmacology: The preparation of drug and medicine among the tribal communities is really an art. Most of the tribal medicines are prepared either from single drug occurred from single plant or plant parts. The combination with other plant rock, mineral etc. in tribal medicine is not uncommon.

Forms of Medicine

1. Infusion
2. Decoction
3. Mixture
4. Syrup
5. Paste
6. Powder
7. Pills and small cakes
8. Extract- both in water and in alcohol
9. Fresh juice by squeezing fresh materials
10. Fermentation
11. Medicated oil- both from plants and from animal fats.

In general, the dose prescribed for each medication is the adult dose.

It is proportionately reduced to the age of the patient. Pounding the plant or plant parts into paste or sleeping the pounded material in water to get the extract or squeezing them for juice and of fomentation are common practices among the tribal communities. Pounded products are generally administered directly or in the forms of pill and cake. For rheumatic swelling and boils, either boiled root, bark, leaf or the paste of the plant parts is applied as poultice. Dry plant parts are usually made into powder. In certain cases barks or roots of medical plants are chewed and sucked.

In general the tribal people take the medicine either with fresh cold drinking water or with country liquor, rice beer or with honey as advised by the medicine man. Most of the tribal medicines are prepared in combination with the fruits of either long pepper or black pepper. Sometime they also add ginger. The drugs are used in various forms. Few of the examples are illustrated how a particular plant is used as medicine.

1. Bael Tree

In English it is called Bael tree and in Hindi and Sadri it is called Bael and its botanical name is *Aegle Marmelos*, Roxb.

Tribal name-Bael

Aegle marmelos are popular and are popularly known as Bael in Jharkhand as well as in India. It is a tree that grows up to a height of 3 to 8 meters. The leaves of this tree are oval in shape and the flowers have a pleasant fragrance. The large round shaped fruit is greenish-white in colour with a hard but smooth outer surface. The inner content of the fruit is mucilaginous and faintly aromatic. It flowers in April-May and fruit comes in May-June.

Parts Used: The root, leaves and fruits are used for the medicine.

Medical Use

1. Medicine is used for diarrhoea, dysentery, catarrh and fever.
2. Root is used for fever.
3. Fruit is used for gastic disorders, palpitation, mad dog bite, used for fish poison.
4. Fruit is used for abscess, backache, diabetes, eye complaints, fever, heat in abdomen, jaundice, vomiting, wounds and cuts, stomach pain, breast pain, cholera, night fever, snake bite, for gastric trouble.

5. Bark is used for diarrhoea, dysentery and stomach disorder.
6. It is used as a mild laxative.
7. It is used to cure inflammation of the mucous membrane having a free discharge.
8. It is recommended for the cure of asthma.
9. It reduces or eliminates fever.
10. It is used for jaundice and constipation.
11. It is used for the combination of severe inflammation of the eye or conjunctiva, acute bronchitis and inflammation of the body.
12. It is used for intermittent fevers or a depressed unhappy emotional state and heart palpitation.
13. It is used for strengthening and giving tone to the stomach to prevent scurvy and aiding in digestion.
14. It is used for chronic diarrhoea or dysentery.
15. It is used for indigestion, discomfort or pain in the stomach.

How to Use

1. The leaves of the tree are used as a mild laxative, for fever or the inflammation of the mucous membrane having a free discharge and for asthma.
2. The decoction of the leaves are helpful in eliminating fever.
3. The leaf juice is given for jaundice and constipation.
4. A hot poultice of the leave is applied in severe inflammation of the eye, conjunctiva with acute bronchitis and inflammation of the body.
5. The root bark is used in decoction for intermittent fevers, or a depressed unhappy emotional state and heart palpitation.
6. The unripe fruit can be used as stomachic or strengthening and giving tone to the stomach. It is also used in case of chronic diarrhoea or dysentery.
7. The ripe fruit is aromatic, cooling and a laxative.
8. The extract of the ripe fruit with water is given for chronic constipation, indigestion, discomfort or pain.

Dose

1. Pill is a brain tonic dose one pill for 30 days.
2. Paste is used for fever for 3 days.
3. Fruit juice is used for stomach disorders, sunstroke for 3 days.
4. Dried fruit with pepper is taken for stomach pain for 3 days.

It has to be taken without any sweetening. Sugar should never be used. If necessary, a little honey may be used. It may be fermented overnight or it could be used fresh every morning but should not be taken together with food. It could be taken one hour before eating or two hours after eating. Liquid could be taken with the meal to improve the digestive process.

Religiously: Tree worshipped by Hindus as incarnation of Lord Shiva. Some Kharias also venerate this tree. Wood is used for the funeral pyre of the rich of much religious significance

2. Karanj Tree

– In English it is called Indian beech and in Hindi it is called Karanj and its Botanical name is *Pongamia pinnata*, Pierre. In mundari it is called ‘koronjo’ where as in sadri it is called ‘karanj’.

Brief Description

It is normally found growing along rivers and streams. The leaves of the tree are placed alternately and are imparipimately compound. The 5 to 9 leaflets are ovate-oblong, bilaterally compressed and woody. The single seed inside the pod is kidney-shaped. It is a medium sized tree spreading branches and forming dense canopy. It flowers in May and June but its fruit remains till December to February

Medicinal Use

1. Oil is used for burning lamp to drive away all kinds of insects and mosquitoes.
2. Oil is commercially important due to its medicinal value.
3. It is useful in expelling worms from the body, diseases of the eye, the skin, for tumours, piles, ulcer, itching.
4. It is useful for strengthening and giving tone to the stomach and it is an appetizer.
5. It is useful as an agent for digestion.
6. It is useful for purifying the blood, curing earache, chest complaints, chronic fever and hydrocele.
7. It is useful for itching, urinary disorders, headaches, chronic fevers and pain.
8. Karanj oil is used for burning, skin disease, rheumatism, sores, ulcer, bronchitis, chest pain, ear complaints, joint pain, whooping cough, cold, eczema, fever, itching and scabies. Flower is used for diabetes, and fruit is used for cough and leprosy. Bark is used for malaria, piles and tooth- brush.

How to Use

1. The decoction of the root and bark will take care of all the disorders, like expelling worms from the body, diseases of eye, diseases of skin, tumour, piles, ulcer itching.
2. The decoction of the tender shoots or sprouts will take care of giving strength and giving tone to the stomach.
3. The infusion of the flowers will take care of diabetes.
4. The decoction of the seeds will be used for digestion and purifying the blood.
5. The oil extracted from the seeds by pressure technique is useful to take care itching, urinary disorders, headache, cosmic fevers and various skins diseases.

Part Used

Roots tender shoots, leaves, flowers and seeds.

Pre-caution has to be taken that in case of bleeding from internal organs may result if used in excess. The tender branches are used as brush, which controls the blood pressure and all kinds of infections.

Dose

The decoction is used for stomach pain- and dose is given in 1 glass of water for 7 days. Bark decoction is used for menstrual problems. The dose would be 250 grams of bark put in 2 liters water and boil it half and give 100 ml for 21 days. The oil is used for skin diseases and other uses. The oil has to be applied on the body for 15 days.

3. Jamun Tree

It is called Java plum and in Hindi it is called Jamun and its Botanical name is *Syzygium Cumini* Linn. It is called in Mundari and Kharia 'Kuda'. In sadri it is called Jamun and Santhali it is called so-kod.

Brief description

Syzygium, is commonly known as Jamun in Chotanagpur as well as in India. It is a popular tree especially in the rural areas of the country. The tree may grow over 10 meters high with many branches and regular glossy and leathery leaves. The small white flowers are produced in large numbers which after a period of time rise to small green fruits which later grow into oval shaped, 1 to 3 c m. long bright Purple or black, flesh, sweet

and astringent one seeded fruit.

It flowers in April and gives fruit in May or June.

Medical Use

1. It is used for controlling excess sugar in the blood.
2. It is very effective in cases of diabetes.
3. It is used for dysentery; hemorrhages and leucorrhoea.

How to Use

1. The seed powder is used to control excess sugar in the blood.
2. In case of diabetes, one and half gram to one gram of the seed powder is taken twice or thrice a day. For the same effect, the juice of the seeds could be taken. The dose could be two drops in a glass of water and three times a day.
3. The bark of the tree (dose of 20 grams for 1 liter of water) can be taken for dysentery, hemorrhages and leucorrhoea, gastric disorders, diarrhea, digestive disorders and piles.
4. Fruit juice is used for the stomach pain, dysentery and tonic, edible, and diabetes. It is taken one tea spoon daily.

Parts Used

The bark, seed and fruit of a tree are used for the medicine.

Dose: The dose is prepared out of the seed powder, or the bark of the tree or the fruit juice, it has to abide by the specific dose as follows-

Adults - 4 or 5 cups a day.

Children age 10 to 15 – 3 to 4 cups a day.

Age 20 to 50 – 1 cup a day.

Age 60 to 90 – 2 cups a day.

Below 2 years – ½ cup a day.

Below 1 year – 4 or less cup a day.

4. Munga Tree

In Hindi it is called Sainjnad which is known in English as drumstick and its botanical name is *Moringa Oleifera* Lamk. It is called munga in Mundari, Santhali and Kharia and Sadri language.

Description

It is a deciduous tree with corky grayish or pale brown bark and soft white wide leaves generally trip innate, itself opposite, elliptic ovate, 10-15 m. m. long. Its flowers are white in large maxillary panicles. Its fruits are angular, cylindrical and three valved. The cap is up to 30 cm long and 10-15 mm thick. It is green outside and white and pitted inside.

It is cultivated in the month of September. It flowers in January and it gives fruit in May or June. The flower and fruit is used as vegetables. It is a very common tree which is found throughout India.

Medicinal use (Tribal medicine)

Lodhas give dried root powder with cow milk to women for treatment of hysteria. They boil root bark in brassica oil and use the medicated oil as massage for treatment of paralysis. They apply paste of stem bark as cure for Rangabad (a kind of skin diseases of children, men and women) and put leaf paste as poultice on swelling of legs. They boil gum in mustard oil and put that oil as cure for purulent discharge from ear. Santhals and Oraons prescribe stem bark decoction with common salt for treatment of cholera. Mundas give dried flower powder with lemon juice for treatment of madness. Oroans use fresh gum for same purpose. They chew stem bark as masticatory. Other ethnic communities apply bruised leaves as cure for wounds especially wounds created due to bite of wild animals. Seed oil is purgative and rheumatics. Tribals give stem bark decoction with common salt to cattle as cure for dyspepsia.

1. Oil is used for body and chest pain, cold and fever. The paste is applied on snake
2. the bite the same way bark juice and decoction also used for snake bite.
3. Oil is used for headache, skin discolouration, asthma, delivery problem, epilepsy, liver complaints, paralysis, rheumatism, scorpion bite, enlarge spleen dental problem, eczema, fever, dysentery, scabies, sores, urinary complaints, ear complaints and antifertility.
4. Its flower is used for cardiac stimulant.
5. Its fruit is used for anthelmintic, appetizer, tonic, edible.

Poison: Tribals use fresh root bark paste for poisoning fish and to kill snakes.

Religious belief: Eating of Drumstick fruit is said to be as antidote to pox.

5.Gular-Cluster fig- Ficus glomerat Roxb

It is known as “Dumar” or Pipal in Santhali. A tree is of 15-18 meter high with spreading branches. The stem and branches are of greyish brown colour. This tree is normally found growing along streams or rivers. The leaves are ovate-oblong and tapering to a bluntish point at the apex, with entire margins and shiny leaf surfaces when it is mature. The fruits which are really receptacles with short stalks are found in clusters on the trunk and branches of the tree. They are round in shape and pink or red in colour, when it is ripe between May to September.

Medical Use

1. It is used by lactating mothers to increase the secretion of milk.
2. It is used to give tone and vitality to the body.
3. It is used to check congestion of the liver, leucorrhoea and blood issues.
4. It is used to check leprosy exercise bleeding during menstruation, nose bleeding and for expelling intestinal worms.
5. It is used for curing asthma.
6. It is used for curing bronchitis.
7. It is used for curing dry cough and diseases of Kidney.
8. It is used for curing piles, diarrhoea and cancer.
9. It is used for checking glandular enlargements.

Parts Used: The bark unripe and ripe fruits, leaves, latex and sap of the root.

How to Use

1. Powder of tender flower bud is used with rice water for burning in the stomach. The dose would be the one tea spoon powder with one glass of rice water for 10 days on empty Stomach.
2. Fruit powder is used for diarrhoea for 3 days. Fruit is used for diabetes, leprosy, stomach pain, urinary complaints.
3. When you cut the root ends and you obtain water which is used for the burning in the stomach. Root is used for antifertility, venereal disease, menstrual complaints, muscle pain, scabies and small pox.
4. Leaf juice is used for application and for internal administration for dog bite. Leaf is used for bronchitis and pneumonia.

5. Bark of the tree is used for astringent, for cancer, leprosy and urinary complication. wood is used in symbolic rituals.

6. Kathal Tree: Jack Tree- *Artocarpus heterophyllus*, lam.

It is called Kathal in Hindi and Jack tree in English. Its botanical name is *artocarpus heterophyllus*, lam.

The jack fruit tree is well known for its very large fruit which sometimes weighs over 30 kilos. It grows in the tropical climate and its fruit is loved by most of the local inhabitants. The tree grows to a height of 10 meters or more with many branches and foliage which provide a beautiful shady picnic or resting spot. The edible pulp inside the fruit is fleshy and yellow, when it is ripe. When it is unripe fruit is eaten as vegetable. In fact, this plant grows well in Chotanagpur.

It flowers in November to January and fruit comes in February.

Parts Used: The whole plant, especially leave , seed and root is used for medical purposes.

How to Use

- a. The decoction of the root is a good remedy for diarrhoea, fever and asthma.
- b. The milky latex of the tree is applied externally for the cure of ulcers, wounds, glandular swelling and insect bites.
- c. Excessive consumption of ripe fruit works on the bowels as a laxative.
- d. The consumption of roasted or boiled seeds gives tone and vitality to the body and help in checking abdominal pain.

Medicinal Use

1. Mundas and Kharias make a special tonic with ripe fruit and jaggery for tuberculosis.
2. They take edible part of the fruit and put it in mud pot with jaggery in alternate layers.
3. It is tightly seal the pot and keep it in sun for 21 days. Then give to the patient 2 tea spoons for 21 days on empty stomach.
4. The milky latex of the tree is used for ulcers, wounds, glandular swellings and insect bites. In case of ulcer and wound, insect bites, it is given to the patient for seven days evening and morning. For the glandular swellings, it is given for 21 days.
5. Fruit edible is used for carbuncle, post natal complaints, small

pox, sores, sterility, stomach complaints, skin disease and for acute abdominal pain.

6. The wood is used for dye, for furniture and musical instruments.

7. Bail Tree

In English it is known as sweet basil and in Hindi it is known as Gulal tulsi and its botanical name is *Ocimum basilicum* linn. In Santhal and Mundari it is known as Dimbubuha but it is commonly known as sweet basil or tulsi. In lodhas, it known as Jatanri ba.

Description

The basil plant is erect having many, branches. It is slightly hairy and it's very aromatic. It reaches about one meter high. It grows in open waste high. It grows in open waste lands. The leaves are ovate to oblong- ovate. The flowers are purplish or pink, in racemes up to 15 cm long. The strong and pleasant odour is a typical character of the plant.

The flower and fruit comes between Septembers to March.

Parts used: The parts which is used for medicinal purposes are leaf, pulp, seed and roots.

How to Use

1. The roots of the plant can be used for bowel complaints for children the dose would be 1 to 3 tea spoon only for a day.
2. The decoction of the leaves or the crushed seeds can be applied as a compress on the nipple of the mammary gland while mother is breast feeding. This is to treat the affected gland. The dose would be once or twice a day only.
3. A syrup can be prepared from the root for the treatment of tuberculosis of the lungs as it is necessary.
4. For all other complaints listed the decoction of the leaves is to be used.

Medicinal Use

Lodhas prescribe root decoction with honey for three days, 2 times a day for treatment of sexual weakness. They give stem decoction with paste of long pippers and common salt for 3 days twice a day for treatment of black water fever and give leaf decoction as expectorant. They prescribe leaf paste with paste of long peppers for 3 days once a day for treatment

of neuralgia and apply leaf paste with common salt for 2 days once a day for ring worm.

- Mundas apply seed paste as poultice on boils and use the paste with sandal wood paste for 2 days once a day on forehead when there is severe headache. Munda apply seed paste against stings of wasps, bees and other venomous insects.
- Santhals give leaf decoction with paste of black peppers and common salt for 5 days for 3 times a day to children against errhine, discharge of mucous from nose.
- Oraon and other ethnic communities give leaf juice with honey to children for treatment of cough and cold and put fresh leaf juice as drop in ear as curative of earache. They put seeds in cold water for overnight duration and are taken in the morning as purgative.

Tribals and other ethnic communities used crushed leaves for collecting honey. They create smoke (by burning dried plants) and use the smoke as mosquito repellent. Leaf is a source of oil of sweet basil.

All the tribals use for coughs, ringworms, skin diseases, hepatic disorders, earache, malaria, chronic constipation and piles and sores.

8. Dawn Bush

In English it is fire-flame bush. In Hindi it is called Dawn and its botanical name is *Woodfordia fruticosa*, Kurtz. In mundari it is called Hitch, in Santhali it is called Hawaii and Chair Hither. In sadri, it is called Wilbur.

Description

The fire-flame is a very common shrub which grows to a height of 3.6 meters and is found in the hilly regions of India. The brown bark has fibers peeling off from the hairy stem. The stalkless, ovate-lanceolate leaves are placed opposite to each other and sometimes in whorls of three arising at the nodes. The small red bell-shaped flowers arise from the axils of the leaves and along the stems. The capsule is membranous and the seeds are known in colour.

It flowers between January to April and fruit comes in May.

Parts Used: The bark, flower and root are used to prepare the medicine.

How to Use

1. The decoction of the bark is used to cure the skin and blood diseases.
2. The infusion of the flowers is used to cure hemorrhagic and toothache.

3. The dry powdered flowers are mixed with honey and administered to check dysentery and diarrhea.

Medicinal Use

1. The root decoction is used for dysentery. The dose has to be given in 50 ml for 15 days.
2. Flower is used for heat in stomach and excess menstruation. The dose would be
3. Flower and root of *Smilax ovalifolia*, ingredients must be prepared of both and a pill has to be given every day for 15 days.
4. Flower yields dye and tannin and flower powder is used for diarrhea. The flower is also used for cancer, cough, diarrhea, dysentery, injuries, loss of appetite, in pregnancy and sprain. The root is used for rheumatism, burns, bleeding in pregnancy, bone fracture, carbuncle, cholera, dropsy, menorrhagia, spleen complaints, syphilis and ulcer.

9. Chokond Bush

In English it is called Fetid Cassia. In Hindi, it is called Shauna. The botanical name is *Cassia tora*, *limn*. In Sadri, it is called chokond even in Mundari it is called chokond. In Oldham, it is called Jamaican and in Santhali it is called Bheda-doren. The common name is sickle sienna.

The flower comes in September and fruit comes in October.

Description: The “chokond” is a very common annual herb. The leaves are obviating. The flowers are yellow, small in maxillary pairs. The pods are long, curved four-sided. It grows about 1 meter high. It is found in waste land roadsides and paddocks. Ecologists have found that this plant can inhibit the growth of pantheism or congress weed. Being a leguminous plant, it also provides nitrogen to soil.

How to Use

1. It is used as a mild, gentle laxative.
2. It prevents recurring diseases such as malaria.
3. It is used to reduce or eliminate fever.
4. It is used to kill or eliminate worms from the body.
5. It helps in digestion.
6. It is also administered for intestinal disorders.
7. It provides a valuable remedy for itching of the skin, ringworm, chronic inflammation of the skin and other skin diseases.

Medicinal Use

1. Root paste is applied for body pain.
2. Root is used for abnormal child birth. Dose would be once a day 1 Tea spoon and it would be continued 1 to3 months in a glass of rice water.
3. The leaf powder is used in worm rice water for blood pressure. Dose would be 1 tea spoon in a glass of rice water for 1to3 months.
4. Leaf is used for anthilmintic, antiseptic, vermicide, vegetable and for boils, bone fracture, cuts, indigestion, intestinal disorder, jaundice, night blindness, rheumatism, skin disease, stomachache , wounds, epilepsy and sores.
5. Flower is used as edible, tonic, increase of fat and is substituted for coffee.

Tribal Medicine

1. Lodhas (Tribe) apply root bark paste with albumen of hen's egg to heal bone fracture.
2. Lodhas prescribe dried seed powder with lime once a day for three days-to cure ringworm .
3. Mundas and Santhals and Hos use leaf decoction with paste of black peppers as laxative for twice a day for five days. They apply leaf paste against eczema.
4. Other ethnic communities apply fresh leaf juice like tincture of iodine.

In the understanding of Munda people, medicine and medicinal practitioner is a means but the real doctor who heals all diseases is the Supreme being, Singbonga himself. The thanksgiving sacrifice is offered to none but to Singbonga himself.

REFERENCES

1. Holfmann, J. B., Encyclopaedia Mundarica,. Delhi.. Gyan publishing house, 1998, vol.16, pp. 3978.
2. Kurian, J. C. Kurian, Plants that Heal, Oriental watchman Publishing House Pune, 1995.
3. Pal, D. C. & S. K. Jain, Tribal Medicine, Calcutta;..Naya Prokash, 1998.
4. Varghese, E, Applied Ethnobotany, Delhi,Deep Publications, 1996.
5. Choudhury Rai, H.N.D.C. Pal and C.R.Tarafdir 1975,Less known uses of some plants from the tribal area of Orissa,Bull.Bot. Survey India 17:132-136.

6. Das, P. K. and M. K. Mina 1988 a Some medicinal plants among kondhas around of Koraput district Orissa, *Ancient Science Life* 8:60-67.
7. Patnaik, N.F. Bara and A.Mall 1986 Herbal medicines of Dongrias, Adibasi 26/1-4.
8. Jharkhand: A trasure trove of Herbal plants and forest produce, April 2006,pp 22-40.

MEDICINAL PRACTIONER

Tirkey, Prakash, (Singpur)

Surin , Ignace (Mundagrha)

KONYA-EREĞLİ İLÇESİNDEKİ EL DOKUMASI HALILARIN DESEN ÖZELLİKLERİ

* BAŞARAN, Fatma Nur

** KAYABAŞI, Nuran

TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Anadolu toprakları yüzyıllardır, çok farklı dil, din, ırk, kültür ve medeniyet birliğini, çoğaltan ve zenginleştiren büyük bir coğrafya olmuştur. Göç yoluyla nakledilen kültürel değerlerin yanında, bu topraklarda yaşamış olan uygarlıkların mirasıyla bütünleşen el sanatları eşsiz boyutlara ulaşmıştır. Bu kültürel miras içinde geleneksel sanat kollarından biri olarak yer alan Türk halı sanatı, Anadolu insanının günlük yaşamında da vazgeçemediği bir yere sahip olmuştur.

Anadolu'da el dokuması halıcılık, motif, renk, kalite, boyut, kompozisyon vb. açısından büyük gelişmeler göstererek günümüze ulaşmıştır. Fonksiyon ve estetik açıdan görülen bu gelişmeler, toplumun değişen ihtiyaçları ve yaşam şartları doğrultusunda yönlendirilmiştir. Üretimlerinde kullanılan yünün kalitesi, renk ve boya özellikleri, düğüm tipleri, motifleri ve anlamlarıyla yöresel farklılıklar da kazanmışlardır. El dokuması halılar, teknik, motif, anlam ve renkleriyle, dokunduğu yerin ekolojik koşulları, toplumsal ve kişisel değer yargıları ile estetik anlayışı, kültürel ve ekonomik şartlarını yansıtmaktadır.

El dokuması halıcılık; işsizlik kaygısı ile şehirlere yönelik büyük beklentilerle gerçekleştirilen göçlerin ve bunun sonucunda yaşanan sosyal problemlerin bir ölçüde önlenmesi, yöresel hammadde ve işgücünü yerinde değerlendirerek bölgesel kalkınmanın yanında aile ve ülke ekonomisine katkı sağlaması açısından da önemlidir. Ayrıca sosyo-ekonomik değerinin yanında, kültürel zenginliklerimiz arasında büyük yeri olan bu sanatın, yozlaştırılmadan yaşatılabilmesi için, var olan örneklerinin bilimsel araştırmalarla belgelenmesi daha da önem kazanmaktadır. Bu bildiriye,

¹ Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, El Sanatları Eğt. Böl. nbasaran@gazi.edu.tr;nurbasaran@hotmail.com

² Ankara Üniversitesi Ev Ekonomisi Yüksekokulu Nuran.Kayabasi@agri.ankara.edu.tr

günümüzde halen el dokuması halı üretimi yapılan yörelerden biri olarak, Konya iline bağlı Ereğli ilçesi halıları desen, renk ve kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilecektir. Bildirinin amacını, Ereğli ilçesi halılarını Uluslararası 38. ICANAS Kongresi'nde tanıtmak, Türk el dokuması halıcılık literatürüne kazandırmak, desen ve kompozisyon özelliklerini ortaya koymak, bu konuda yapılacak bilimsel çalışmalara katkıda bulunmak oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: El dokuması halı, Ereğli, el sanatları, dokuma.

ABSTRACT

Pattern Features of the Hand-Woven Carpets at Konya-Ereğli District

The Anatolian land has been a big geography for centuries that increases and richens various languages, religions, races, culture and civilization unions. Besides the cultural values transferred via migration, the crafts that have been integrated with the heritage of the civilizations that have lived on these lands have attained unique dimensions. The Turkish carpet art taking place as one of the traditional art branches within this cultural heritage, has gained an indispensable place in the daily life of the Anatolian people.

Hand-woven carpet weaving in Anatolia has reached the current day by displaying significant improvement regarding motif, color, quality, dimension, composition, etc. These developments observed in terms of function and aesthetics have been oriented in line with the ever-changing needs and living conditions of the society. Regional differences can also be observed as per the quality of the wool used in the production, color and dye properties, knot types, motifs and meanings. The hand-woven carpets, with their technique, motif, meaning and colors, reflect the aesthetic understanding, cultural and economical conditions together with the ecological conditions, social and personal judgments valid at the place of weaving.

Hand-woven carpet weaving is also gaining importance in regards to preventing to a certain extent the social problems encountered as a result of migrations made to the big cities due to unemployment concern with great expectations, benefiting from the regional raw material and workforce at site and contributing to family and country's economy besides regional development. Moreover, to ensure that this art is perpetuated without being degenerated, in addition to its socio-economic value, it is becoming more

and more important to document the existing examples of this art having an essential place among our cultural wealth with scientific researches. In this proclamation, the carpets of Ereğli district of Konya province, being one of the regions where hand-woven carpet production is still being made, will be evaluated in terms of their pattern, color and composition features. The aim of the proclamation is to introduce the carpets of Ereğli district at the 38th International ICANAS Congress, introduce them to the Turkish hand-woven carpet literature, put forward the pattern and composition features and contribute to the future scientific studies in this regard.

Key Words: Hand-woven carpet, Ereğli, crafts, weaving.

Anadolu toprakları yüzyıllardır, çok farklı dil, din, ırk, kültür ve medeniyet birliğini, çoğaltan ve zenginleştiren büyük bir coğrafya olmuştur. Göç yoluyla nakledilen kültürel değerlerin yanında, bu topraklarda yaşamış olan uygarlıkların mirasıyla bütünleşen el sanatları eşsiz boyutlara ulaşmıştır. Bu kültürel miras içinde geleneksel sanat kollarından biri olarak yer alan Türk halı sanatı, Anadolu insanının günlük yaşamında da vazgeçemediği bir yere sahip olmuştur. Kelime etimolojisi açısından halı veya kalı; doğrudan doğruya çeyiz, kalıcı eşya, bir araya getirilmiş, sıklaştırılmış, sıkılaştırılmış, çoğaltılmış, birleştirilmiş, toplanmış anlamındadır (Açıkgöz, 1984). Halı aynı zamanda ince bir zekanın, usta ellerin, derin zevkin ve iç dünyanın yarattığı değerler bütünüdür. Sanat değeri taşıyan bu bütünün oluşturulmasında kadınlar önemli rol üstlenmiştir.

Anadolu kadını, sosyo ekonomik ve geleneksel yapıya uygun olarak, çok küçük yaşlardan itibaren, tüm duygu ve isteklerini, inançlarını, kendi zevk ve anlayışıyla değerlendirerek dokuduğu halılar üzerinde dile getirmektedir. Sanat boyutunda olduğu kadar ülke ekonomisinde de önemli bir yere sahip olan halıcılık, teknik açıdan küçük el sanatları olarak nitelendirilmekte ve bu sanatı yaşatan kuvvet genellikle aile temellerine dayanmaktadır.

Yöresel üretimde halıcılık, Türk geleneksel yaşamında her yaştan, tüm aile bireylerinin dayanışmasıyla yürütülen, köklü bir uğraştır. Koyunlar erkekler tarafından kırılmakta, genellikle ailede yaşça büyük olan kadınlar tarafından iplik yapılmakta, çözgüde komşu yardımı alınmakta, genç kız ve kadınlar ise dokuma işiyle uğraşmaktadır. Bu iş bölümü göz önüne alındığında, sosyal anlamda da önem kazanmaktadır. Dolayısıyla halıcılık sosyal güvence sağlayan bir meslek dalı olmamasına rağmen, Türk kültü-

rüne ve özellikle kırsal yaşamda aile yapısına uygun bir uğraşı alanı oluşturmakta, herhangi büyük bir sermaye gerektirmeden aileye katkı sağlama güncelliğini korumaktadır. Aynı zamanda kırsal bölgelerde eğitim fırsatı bulamayan insanlarımız için bir ata sanatı olarak gelir getirirken, boş iş gücünü de değerlendirmektedir. El dokuması halıcılığın yaşatılmasını sağlayan bu çalışmaların ve günümüzde halen var olan halı örneklerinin bölgesel özellikleriyle araştırılıp, belgelenmesi ayrı bir önem taşımaktadır. Bu amaçla bildiride, günümüzde halen el dokuması halı üretimini gerçekleştiren bölgelerden biri olarak Konya ili Ereğli ilçesi konu alınmıştır.

Anadolu'nun en eski örneklerinden Selçuklu halıları ile başlayan Konya yöresi halıları, Konya çevresinin değişik merkezlerinde üretilen, farklı kompozisyonlarla büyük çeşitlilik ve zenginlik gösteren halılardır. Anadolu Selçuklularına başkent olan Konya yöresi, pek çok geleneği yakın zamana kadar korumuştur. Ladik, Ereğli, Mucur, Karapınar, Karaman, Obruk, Kırşehir, İnlince gibi merkezlerde dokunan halılar, geniş bir bölgeye yayıldığı için Orta Anadolu Halıları olarak tanımlanabilmektedir. Ereğli ilçesinde el dokuması halıların mezarlıklı, Karapınar, keçimuhsine, sille, saray, kavak vb. olarak sınıflandırıldığı bilinmektedir (Dirik 1938: Önge, 1984). Bugün hala bazı halılara benzer nitelikte isimler verildiği tespit edilmiştir.

Ereğli merkez ve köylerinde, morkaraman ve akkaraman tipi koyunlardan elde edilen yünlerin halı dokumacılığında değerlendirildiği (Şekil 1) ve dokuma işlemlerinde çoğunlukla Hereke tipi metal germe tezgahların kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 1: Elde iplik eğ irme ve boyama işlemi (Belkaya, 2004)

Ereğli ilçesinde halı dokumacılığında kullanılacak ipliklerin renklendirilmesi genel olarak dokuyucuların kendisi tarafından yapılmaktadır. Boyama işleminde çoğunlukla bitkisel ve bazı renk tonları için kimyasal boyarmaddeler kullanılmaktadır. Halılarda görülen lacivert, mavi, siyah gibi renkler için, piyasada satılan toz boyalardan, doğal boya olarak da

çevrede yetişen çeşitli bitkilerin sürgün, çiçek, yaprak ve meyvelerinden yararlanılmaktadır (**Şekil 1**). Dokuyucular, bu konuda herhangi bir bilimsel eğitimleri olmamakla birlikte, yıllarca yapılan çalışmaların getirdiği tecrübeler doğrultusunda, ipliklerini çeşitli renklerde hazırlamaktadır.

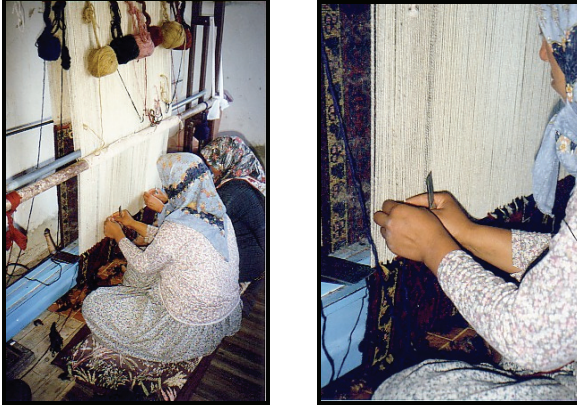
Boyama işlemlerinin bitiminde, ipliklerin üzerine odun külü serpilmekte, bir saat kadar bekletildikten sonra silkelenerek temizlenmektedir. Bu işlem renklerin parlaklığını arttırmak, solmasını önlemek için yapılmakta ve “avşarlama” adı verilmektedir.

Araştırma yöresinde halı dokumacılığı, hem tüccara (şirket) hem kendi adına yapılmaktadır. Şirkete dokuma yapanların sayısı az olmakla birlikte, günümüzde de hâlen devam etmektedir. Bu amaçla sipariş dokunan halıların diğer araç-gereçlerinde (tezgâh, atkı, çözgü ve desen iplikleri vb.) olduğu gibi, istenen kalite ve ölçülere göre hazırlanmış desenler veya fotoğraflar dokuyuculara verilmekte ve bu desenlere uygun dokuma yapılması beklenmektedir. İncelemeler esnasında bu desenlerin oldukça sade olduğu, yöresel özellikler taşımadığı gözlenmiştir. Yozlaşmış örneklere de rastlanmaktadır (**Şekil 2**). Kendi adına halı dokuyan bireyler ise ayrıca desen hazırlamamakta, çoğunlukla yörede dokunan ve yöresel desen özelliklerini yansıtan eski halılardan yararlanmaktadır.



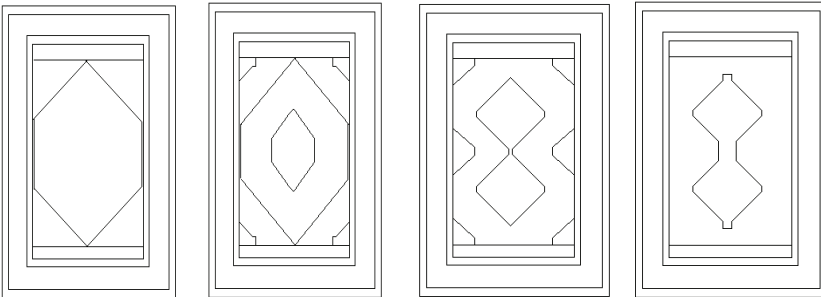
Şekil 2: Tüccar adına dokunmuş halı örnekleri (Ereğ li- Merkez, 2004)

Yöre halılarında Türk düğümü kullanılmaktadır. Bunun yanında Ereğ li merkezi ile Kuzukuyusu Köyü’nde üretilen ve “Selçuklu modeli veya Gicen-Gijen” adı verilen halının bordüründe, sadece dik bir vev çizgi elde edebilmek için özel bir uygulama yapılmaktadır. Bu kısımda çözgü çiftleri kaydırılmakta ve vev çizginin istenen şekilde elde edilmesi sağlanmaktadır. Dokuyuculardan elde edilen bilgiye göre, eğer bu uygulama yapılmazsa vev çizginin açısı dar olduğundan bordür deseni bozulmakta ve karakteristiğini kaybetmektedir. Bu işleme yörede “ten yargını” adı verilmektedir.



Şekil 3: Dokuma işlemi (Kuzukuyusu, 2004)

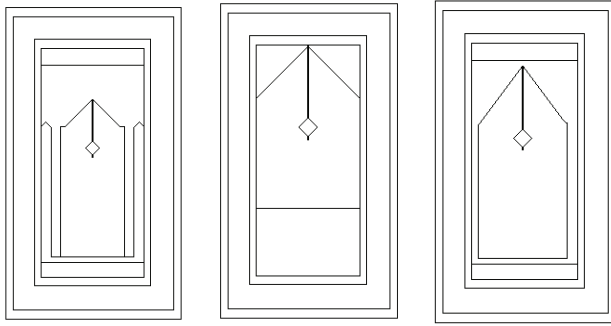
Ereğli yöresi halıları tiplerine göre farklı kompozisyon özellikleri göstermektedir. Buna göre; taban, somya, yastık ve çeyrek halıların, genellikle bitkisel ve geometrik hatlarla, madalyon göbekli olarak düzenlendiği dikkat çekmektedir. Madalyonlar, çift yönlü mihrapla bölünen kısma tek yerleştirildiği gibi, üst üste 2 veya 3 adet olabilmektedir. Taşpınar kompozisyon özelliği gösteren örneklerde köşelerde çeyrek köşe göbekler yer almaktadır (Şekil 4). Bazı halılarda bir geniş, iki dar bordür kullanılmakta, zemin çevresinde ayrıca sütunlara benzer bordür ve sütun başlıklarına da rastlanmaktadır. “Ayak” ya da “doğru” adı verilen geniş bordürlerde, bitkisel veya geometrik düzenleme, dar bordürlerde ise dalgalı tekrarlanan motifler yer almaktadır. Bordürler arasında ayrıca ince sular bulunmaktadır. Halıların dar kenarlarındaki “sandık” adı verilen dikdörtgen bölümlerinde, daha çok negatif-pozitif düzenlemesi hâkimdir. Genellikle çift yönlü mihrapla bölünen, kırmızı renkli orta zemine, iç içe oturtulmuş, “top” denen oval madalyonlar, basamaklı sınırlarla yerleştirilmekte; içlerinde geometrik, bitkisel veya anahtar, muska, çavuş arması, hayat ağacı, bereket gibi sembolik motifler bulunmaktadır. Bazı halılarda Yahyalı örneklerine ben-



Şekil 4: Taban, somya, yastık ve çeyrek halılarda kullanılan kompozisyon şemaları

zer şekilde, cami, türbe, bahçe tasvirleri de görülebilmektedir.

Seccadelerde zemin, mihrapla ikiye veya mihraplı geniş sandıklarla üç bölünmekte, bazılarında direk veya sütunlara rastlanmaktadır. Dar kenarlarda sandık düzenlemesi, hemen hemen her halı tipinde yer almaktadır (**Şekil 5**). Yörede “ayna” adı verilen bordür sayıları, büyük halılarda 5’e kadar çıksa da, çoğunlukla 3 veya 4 adettir. Geniş bordürlerin iki yanında bulunan iç ve dış bordürler, genellikle aynı genişliklerde ve aynı motiflerle uygulanmaktadır. Kompozisyon ve kullanılan desenler açısından yapılan karşılaştırmalarda, Ereğli halılarının yöreye has özelliklere sahip olması yanında; zemindeki direk uygulamalarıyla Ladik ve Gördes; uzun saplı lale ve geniş bordür düzenlemeleriyle Ladik; yine bordürlerdeki tasvirleriyle Yahyalı; orta zemindeki çift mihraplı bölünme ve renkleriyle Taşpınar, Niğde ve Aksaray yöresi halılarıyla etkileşim gösterdiği anlaşılmaktadır.



Şekil 5: Seccade halılarında kullanılan kompozisyon şemaları

Yörede tülü dokumalar, örnekleri az olmasına rağmen, günümüzde halen dokunan ve kullanılan yaygılar arasındadır. Tülüler, “filik” denilen bükümsüz ilmelerle, ilmelerin örteceği yükseklikte yapılan atkı sıraları arasına, düz renkte dokunabilmektedir. Desenli örneklerde ise ilmeler arasındaki atkı sıraları daha azdır. Bu dokumalar teknik özelliklerinden dolayı genellikle geometrik bezemelidir. Hayat ağacı, koçboynuzu gibi geometrik motiflerin, zemin ve bordür bölümlerinde, genellikle sınırlama yapılmadan, serbest uygulandığı görülmektedir. Bazı örnekler ise geometrik formu tek veya çift göbeğe sahiptir. Bu tülülerde zeminin kalan boşluklarına hançer yaprağı, bereket, çiçek ve köşe göbekler yerleştirilebilmektedir.

Bu genel açıklamalar doğrultusunda, Ereğli yöresine özgü kompozisyon özellikleri taşıyan halı örnekleri, taban, somya, çeyrek, seccade, yastık ve tülü olarak gruplandırılmış ve bilgi formlarında sunulmuştur.

BİLGİ FORMLARI

Örnek 1:



Şekil 6: Taban halısı

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Belkaya (Arısama), (Cemil Akyol)
İnceleme tarihi	: 19.08.2002
Halının cinsi	: Taban
Halının boyutları	
Eni	: 1,82 m
Boyu	: 2,82 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 4 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 4 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 12 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 5 cm
Etlük	: 1,5 cm
Hav boyu	: 0,9 cm
Kalite (en-boy)	: 23x30
Halının ağırlığı	: 18 kg
Halının yüzey alanı	: 5,13 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, lacivert, bordo, mavi, krem, gri, siyah, açık yeşil, koyu yeşil, deve tüyü

Desen özellikleri

: Zengin bir bezeme örneği gösteren halıda 3 bordür bulunmaktadır. Geometrik motifli iç ve dış bordür vardır. Geniş bordürün içerisinde birbirini izleyen büyük çiçek ve stilize lale motifleri yer almaktadır. Halının zemin kısmının dört köşesinde, simetrik olarak yerleştirilmiş geometrik, bitkisel ve ustaca işlenmiş geyik figürleri bulunmaktadır. Top şeklindeki orta göbekte, merkezde bulunan çavuş örneğini, çiçek, yıldız, pıtrak, tarak ve elibelinde motifleri çevrelemektedir. Halının orta bölümü oldukça farklı bir formda bölünmüş, farklı zemin renkleriyle birbirinden ayrılarak, ağırlıklı olarak geometrik motiflerle bezenmiştir. Kompozisyonun, bordürler dahil olmak üzere, boyuna ikiye bölündüğünde, tamamen simetrik dokunduğu dikkat çekmektedir.

Örnek 2:**İncelendiği yer ve kaynak kişi**

: Ereğli – Merkez (halı pazarı)

İnceleme tarihi

: 22.08.2002

**Şekil 7: Taban halısı**

Halının cinsi	: Taban
Halının boyutları	
Eni	: 1,75 m
Boyu	: 3,30 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 2 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 2 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 12 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 5 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 0,7 cm
Kalite (en-boy)	: 22 x 25
Halının ağırlığı	: 22 kg
Halının yüzey alanı	: 5,77 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Bordo, açık yeşil, koyu yeşil, kırmızı, lacivert, açık mavi, açık sarı, ceviz yeşili, siyah

Desen özellikleri

: Yörede “kazak modeli” adı verilen ve eski bir örnek

olan halının, 1. ve 3. bordüründe aynı renk düzenleme ile çengel motifleri, ortadaki geniş bordürde ise yıldız motifleriyle geometrik düzenleme yer almaktadır. Yine geometrik motiflerin hakim olduğu sandık bölümlerinde, çokgen şeklinde ayrılan motiflerin içine, çiçek motifleri işlenmiştir. Kırmızı zemin oldukça sade bırakılmış, ortada üst üste 3 top kullanılmıştır. Kapalı, çokgen formlar olarak belirlenen toplar içerisine geometrik baklava, çengel ve çiçek motifleri, topların arasına ise yan yana 5'er tane yıldız motifleri uygulanmıştır. Çengelli, basamaklı çok köşe motif, Gülgönen (1997)'e göre, Türkmen gültü, Memling gültü veya Göl adlarıyla da anılan, en az 15. yüzyıldan beri örnekleri Orta Asya, Kafkasya ve tüm Anadolu'da kullanılan bir şekildir. Göltün zeminde farklı renkte bir sekizgen içinde olması “kapalı tip” olarak kabul edilmektedir.

Örnek 3:**Şekil 8: Somya halısı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Kutören, Köy Camii
İnceleme tarihi	: 24.08.2002
Halının cinsi	: Somyalık
Halının boyutları	
Eni	: 1,21 m
Boyu	: 1,80 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 4 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 8 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 6 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: -
Etlik	: 1,5 cm
Hav boyu	: 0,5 cm
Kalite (en-boy)	: 36 x 38
Halının ağırlığı	: 6 kg
Halının yüzey alanı	: 2,17 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, fıstık yeşili, krem, lacivert, siyah, turuncu

Desen özellikleri : Halının 1. ve 3. bordüründe suyolu, geniş olan 2. bordüründe ise çiçek motifleri yer almaktadır. Basamaklı şekilde çift yönde uygulanan mihrabın dış kısmına, çiçek motifleri serpiştirilmiştir. Göbek formunun ve içindeki motiflerin tam simetrik olmadığı dikkat çekmektedir. Madalyonun uçlarına geometrik form içinde koçboynuzu motifleri, madalyon ortasına ise hayat ağacına benzer bir düzenleme ve serpmeye çiçekler uygulanmıştır. Madalyonun etrafına uzun saplı çiçekler bağlanmıştır.

Örnek 4:**Şekil 9: Somya halısı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ankara – Merkez (Ayşe Tığlı)
İnceleme tarihi	: 31.09.2003
Halının cinsi	: Somyalık
Halının boyutları	
Eni	: 1,38 m
Boyu	: 1,85 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 5 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 4 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 14 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 4,5 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 0,7 cm
Kalite (en-boy)	: 27 x 34
Halının ağırlığı	: 5,5 kg
Halının yüzey alanı	: 2,55 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, eflatun, turuncu, fıstık yeşili, krem, tavşan tüyü, sarı, bordo, açık mavi, mavi, siyah

Desen özellikleri : Oldukça eski bir örnek olan halının, geniş bordüründe farklı bir düzenleme ile Ladik gülü, 1. ve 3. bordüründe dalgalı tekrarlanan çiçek motifleri yer almaktadır. Zeminde köşe göbeklerin oldukça büyük uygulandığı ve içlerine bitkisel bezeme yapıldığı görülmektedir. Ortadaki büyük madalyonun merkezi yıldız formunda düzenlenmiş, içine, uçlarına ve etrafına birbirine bağlantılı çiçek, yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Halıda ayrıca kırmızı zeminde, dokuyan kişiyi yansıtan “Ümmü”, “Maşallah”, “Bögecik”, “İtğli”, “1948” yazılarının uygulandığı dikkat çekmektedir.

Örnek 5:**Şekil 10: Çeyrek halı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Merkez (Tezcan Yılmaz)
İnceleme tarihi	: 15.08.2002
Halının cinsi	: Çeyrek
Halının boyutları	
Eni	: 1,16 m
Boyu	: 1,90 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 2 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 10 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 3 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 1 cm
Kalite (en-boy)	: 29 x 29
Halının ağırlığı	: 5 kg
Halının yüzey alanı	: 2,20 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Bordo, lacivert, krem, turuncu, açık kahve, yeşil, kırmızı, siyah, deve tüyü

Desen özellikleri : Halının 1. ve 4. bordüründe ard arda kuşa benzer motifler, 2. bordüründe birbirine bağlantılı yıldız motifleri, 3. bordüründe sarmaşık şeklinde devam eden çiçek ve yaprak motifleri bulunmaktadır. Halının zemini açık renkli ince su ile tek yönlü mihrap şeklinde bölümlenmiş, mihrabın dışında ve iç kısmın altında karşılıklı ibrik ve yıldız motifleri uygulanmıştır. Kenar suyunda, halının iç kısmına doğru çiçek motifleri eklenmiştir. Ortada ise üst üste, hayat ağacı ile başlayan bezeme, iki büyük kanat oluşturmakta ve bu kompozisyona yörede “Kavaklı” veya “Kartal Kanadı” adı verilmektedir.

Örnek 6:**Şekil 11: Çeyrek halı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Belkaya (Arısama), (Cemil Akyol)
İnceleme tarihi	: 19.08.2002
Halının cinsi	: Çeyrek
Halının boyutları	
Eni	: 1,12 m
Boyu	: 1,90 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 3 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 17 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 3 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 1 cm
Kalite (en-boy)	: 29 x 33
Halının ağırlığı	: 6,5 kg
Halının yüzey alanı	: 2,12 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözüğü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, siyah, lacivert, bordo, sütlü kahve, beyaz, yeşil, sarı, deve tüyü, krem

Desen özellikleri : Yahyalı modeli adı verilen halının iki dar, bir geniş olmak üzere 3 bordürü bulunmaktadır. İç ve dış bordürde geometrik, ortadaki geniş bordürde ise, “Yahyalı” (Ölmez 1999) halı bordürlerine benzer şekilde, bitki, cami, türbe ve ev tasvirleri yer almaktadır. Zeminde geometrik formlu olan tek göbek, iç ve dış kısmında bitkisel motiflerle süslenmiştir. Orta zemini stilize çiçek ve geometrik bezemeli dört köşe bölümü çevrelemektedir. Merkezdeki büyük motif dışında, diğer çiçek motiflerinin, hatai motifi gibi dikey kesit olarak uygulandığı dikkat çekmektedir. Halının alt ve üst uçlarında, stilize motiflerle bezenmiş iki sandık bulunmaktadır.

Örnek 7:**Şekil 12: Seccade halısı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli - Belkaya (Arısama), (Cemil Akyol)
İnceleme tarihi	: 19.08.2002
Halının cinsi	: Seccade
Halının boyutları	
Eni	: 0,85 m
Boyu	: 1,25 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 3 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 9,5 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 4,5 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 1 cm
Kalite (en-boy)	: 26 x 38
Halının ağırlığı	: 3 kg
Halının yüzey alanı	: 1,06 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, bordo, mavi, açık yeşil, koyu yeşil, siyah, turuncu, deve tüyü, lacivert

Desen özellikleri : Yahyalı tipindeki halının cami ve kubbe tasvirli geniş bordürü, bitkisel motifli olan iki bordürle çerçevelenmiştir. Mihrabın alt ve üstünde bulunan sandıklar içerisine simetrik olarak çiçek ve yaprak motifleri uygulanmıştır. Basamaklı mihrabın dışını üst kısımda yine çiçek dalları süslemektedir. Kırmızı renkli orta zeminin alt bölümünde vazo içinde çiçek düzenlemesi ve mihraba zincirlerle asılmış üç kandil motifli bulunmaktadır. Kandillerin etrafına küçük çiçekler serpiştirilmiştir.

Örnek 8:**Şekil 13: Seccade halısı**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Kutören, Köy Camii
İnceleme tarihi	: 24.08.2002
Halının cinsi	: Seccade
Halının boyutları	
Eni	: 1,10 m
Boyu	: 1,67 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 4,5 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 1 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 5,5 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: 3 cm
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 0,6 cm
Kalite (en-boy)	: 29 x 37
Halının ağırlığı	: 5 kg
Halının yüzey alanı	: 1,83 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Gül kurusu, lacivert, açık yeşil, koyu yeşil, açık kahve, krem, ördek yeşili, siyah, açık mavi

Desen özellikleri : Halının 1. ve 3. bordüründe geometrik düzenleme yapılmış, 2. bordüründe büyük çiçek motifleri dalgalı tekrarlarla uygulanmıştır. Aynı dalgalı forma, sandık süslemeleri ve sandıklar üzerinde kalan, küçük çiçekli 4. ince bordürde de rastlanmaktadır. Zemin bölümü oldukça zengindir. Mihrap bu kez geometrik yerine, yumuşak çizgilerle oluşturulmuştur. İç mihrabın üzerine çeşitli büyüklüklerde çiçek ve yaprak motifleri yerleştirilmiş, ikinci bir mihrapla sınırlandırılmıştır. İkinci mihrabın uçlarında simetrik olarak ağaç ve bereket motifleri bulunmaktadır. İç mihraptan ortaya doğru bitkisel bezemeli kandil sarkıtılmış, ucuna çiçek ve yıldız motifleri eklenmiştir. Kandilin altında ise Kabe tasviri yer almaktadır. Kabe'nin iki yanında, koçboy-nuzu motifleriyle süslenmiş iki yüksek minare ve iç mihrabın oturtulduğu sütunlar görülmektedir.

Örnek 9:

Şekil 14: Yastık halısı

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Belkaya (Arısama), (Cemil Akyol)
İnceleme tarihi	: 19.08.2002
Halının cinsi	: Yastık
Halının boyutları	
Eni	: 0,50 m
Boyu	: 1,02 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: -
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: 3 cm
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: -
Etlik	: 1 cm
Hav boyu	: 0,5 cm
Kalite (en-boy)	: 29 x 31
Halının ağırlığı	: 1,5 kg
Halının yüzey alanı	: 0,51 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, bordo, siyah, lacivert, açık yeşil, koyu yeşil, açık mavi, pembe, krem
Desen özellikleri	: Bitkisel ve sembolik motifler taşıyan yastık halısının orta merkezinde büyük çiçek motifi bulunmakta, çiçeğin alt ve üstünde ise çiçek dalları yer almaktadır. Çiçeğin iki yanında bereket motiflerinden sonra, simetrik olarak anahtar motifleri yerleştirilmiştir. Baklava şeklindeki göbeğin her iki ucunda yan görünümlü çiçek motifleri sıralanmıştır. Zincir şeklindeki ince suyun dışındaki bordür ve dar sandıklarda, bitkisel motifler sürekli dalgalı tekrar oluşturmaktadır.

Örnek 10:

Şekil 15: Yastık halısı

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Beyören Köyü (Sultan Ateş)
İnceleme tarihi	: 24.08.2002
Halının cinsi	: Yastık
Halının boyutları	
Eni	: 0,53 m
Boyu	: 1,01 m
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3,5 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 3,5 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: -
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: -
Etlük	: 1 cm
Hav boyu	: 0,5 cm
Kalite (en-boy)	: 26 x 33
Halının ağırlığı	: 1,5 kg
Halının yüzey alanı	: 0,53 m ²
Atkı sayısı	: 2
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Yün ipliği
Kullanılan renkler	: Kırmızı, lacivert, açık mavi, koyu mavi, açık yeşil, yeşil, tarçın, bordo, siyah, turuncu
Desen özellikleri	: Silvan adı verilen yastık halının genelinde geometrik, sembolik ve bitkisel bezemeler hakimdir. Dört kenar, “tırnak” (Durul 1969) motifleri içeren ince sularla çevrilmiş, dar kenarlardaki sandık bölümlerinde yıldız ve muska motifleri işlenmiştir. Halının zemininde, üst üste birbirine bitişik tekrarlanan kare form içinde, verev şekilde kullanılan iki büyük motif bulunmaktadır. Sembolik olarak anahtar deliğine benzeyen bu motifin her iki yanına, gövdesine çiçek bağlanan anahtar motifleri yerleştirilmiş, diğer kısımlar bereket ve çiçek motifleriyle süslenmiştir.

Örnek 11:**Şekil 16: Tülü**

İncelendiği yer ve kaynak kişi	: Ereğli – Merkez (Tezcan Yılmaz)
İnceleme tarihi	: 15.08.2002
Halının cinsi	: Tülü
Halının boyutları	
Eni	: 1,30 m
Boyu	: 1,93 m.
Kilim örgü eni (üst kenar)	: 3 cm
Kilim örgü eni (alt kenar)	: 8 cm
Saçak uzunluğu (üst kenar)	: -
Saçak uzunluğu (alt kenar)	: -
Etlük	: 0,5 cm
Hav boyu	: 14 cm
Kalite (en-boy)	: 10 x 2
Halının ağırlığı	: 3,5 kg
Halının yüzey alanı	: 2,50 m ²
Atkı sayısı	: 8 cm
Düğüm şekli	: Gördes
Kullanılan malzeme	
Atkı	: Yün ipliği
Çözü	: Yün ipliği
İlme	: Filik (tiftik)
Kullanılan renkler	: Kırmızı, krem
Desen özellikleri	: Tülünün tek renk ile motifsiz dokunduğu

görülmektedir. Her ilme sırası arasında 8 cm. atkı kullanılmıştır. İlmeler ise bükümsüzdür ve yörede “filik”, yapılan dokumaya da “filikli” adı verilmektedir. Filik, uzun tüylü halı (Yozgat, Kırşehir, Konya Türkmenleri) olarak da tanımlanabilmektedir (Açıkgöz, 1984).

KAYNAKÇA

- Açıköz, H. (1984). Türkçe’de halı ve halıcılık terimleri. Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı. Afşin Matbaası. İstanbul.
- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). Türk süsleme sanatlarında desen ve motif. Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları II. İstanbul.
- Anonim. (1992). Tekstil yer döşemeleri-El dokuması halılar-Türk halıları. TSE Yayın No: 43. Ankara.
- Anonim. (2001). VIII. beş yıllık kalkınma planı. Tekstil ve Giyim Sanayii Özel İhtisas Komisyonu Raporu. Yayın No DPT:2549. ÖİK:565. 289 s., Ankara.
- Anonim. (2003). Halı dokumacı. TSE Yayın No: 13020. Ankara.
- Arlı, M., Kayabaşı, N. ve Ilgaz, F. (1993). El dokuması halıcılıkta bitkisel boya kullanımı. Tekstil ve Mühendis 7 (38). Bursa.
- Aslanapa, O. (1987). Türk halı sanatının bin yılı. Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd.Şti., 235 s., İstanbul.
- Deniz, B. (1984). Aksaray Müzesi halıları. III. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını:20. 93-127, İzmir.
- Deniz, B. (1987). Arısama halıları. Lale Dergisi. Sayı:5, 9-15.
- Deniz, B. (1994). Geçmişten günümüze Aksaray halıları. Aksaray Cemaleddin’i Aksarayı Sempozyumu Bildirileri. Aksaray Vakfı Yayınları No:3. Aksaray.
- Deniz, B. (1998). Geçmişten günümüze Aksaray halıları. Arış Dergisi. Yıl:1, Sayı:4. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 90-103, Ankara.
- Deniz, B. (2000). Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları:215. 284 s., Ankara.
- Dirik, K. (1938). Eski ve yeni Türk halıcılığı Cihan halı tipleri ve panoraması. Alaeddin Kırıl Basımevi. İstanbul.
- Durul, Y. (1969). Baraj gölü çevresi dokuma sanatları. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Keban Projesi Yayınları. Seri:II. Etnografya Araştırmaları Yayın: I. Türk Tarih Kurumu, 64 s., Ankara.
- Güngör, H. (1984). Türk halıları I. Cilt. Keskin Color Basımevi, 112 s., İstanbul.
- Kayabaşı, N.(2000). Bitkisel boyacılıkta mordanlamanın önemi ve mordanlama yöntemleri. Selçuk Üniversitesi, III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım Ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri. Selçuk Üniversitesi. Konya.
- Önge, Y. (1984). Eğer örtüsü olarak dokunmuş Konya halıları. Türk Dünyası Araştırmaları. Türk Halıları Özel Sayısı. Afşin Matbaası. İstanbul.

Yayan, G. (1987). Türk halılarının kompozisyon özellikleri. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uygulamalı Sanatlar Anasanat, Tekstil Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış). İstanbul.

Yazıcıoğlu, Y. (1982). Kayseri ilinde üretilen el dokusu halıların bazı teknolojik özellikleri üzerinde bir araştırma. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Tarım Ekonomisi Bölümü. Doktora Tezi (Basılmamış), 156 sayfa. Ankara.

Yazıcıoğlu, Y. (1992). El dokusu halıcılık. Menekşe Yayıncılık. Ankara.

Yazıcıoğlu, Y. (1993). El dokusu yün halıların bazı teknolojik özellikleri ile dokuma hatası miktarları üzerinde bir araştırma. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar

Eğitim Fakültesi Yayınları:1, Bilimsel Araştırma ve İncelemeler:1. Ankara.

Yetkin, Ş. (1982). Türk halı sanatında bir teknik özellik. Vakıflar Dergisi 16. 119-123, Ankara.

Yetkin, Ş. (1991). Türk halı sanatı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tisimat Basım Sanayii, 225 s., Ankara.

NEDİM DİVANI'NDAKİ GİYİM KUŞAM VE SÜSLENMEYLE İLGİLİ UNSURLAR

* **BATISLAM, H. Dilek**
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Edebî eserlerde eski kültürümüzde ve sosyal hayatta özel bir önem verilen giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlardan çeşitli amaçlarla söz edilmiştir. Divan şairleri de şiirlerinde yaşadıkları döneme ait giyim ve süslenme alışkanlıklarını belli ölçüde yansıtmışlardır. Divan şiirinde kullanılan benzetmeler arasında kültürel bir değer, zenginlik olarak kabul edilen giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlarla kumaşlar da bulunur. Söz konusu unsurlar, şiirde özellikle mazmun ve benzetmelerin meydana getirilmesinde kullanılmış olmakla birlikte, bazı örneklerde de doğrudan dönemin giyim kuşam ve süslenme anlayışına dair bilgi verir. Bu nedenle divan şiiri örneklerindeki elbise ve kumaşların çeşitleri, isimleri, nerede dokundukları vb. özellikleri içeren beyitler, Osmanlı dönemi giyim ve kumaş çeşitlerini tanıtmaları nedeniyle kültür tarihi açısından önemlidir.

Bildirimizde giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurların divan şiirindeki yeri ve kullanım biçimi hakkında bilgi verdikten sonra, 18. yüzyıl Divan şairi Nedim'in şiirlerinde sık kullandığını tespit ettiğimiz söz konusu unsurlara hangi amaçla ve nasıl yer verdiğini örnek beyitler aracılığıyla göstereceğiz.

Anahtar kelimeler: Nedim, Divan şiiri, giyim kuşam, süslenme.

ABSTRACT

The Elements of Make-Up And Clothing in Nedim's Divan

In literary works, the elements related to make-up and clothing that are of special importance in our ancient culture and social life have been dealt with various purposes. Divan poets reflect the habits of make-up and clothing belonging to the period in which they lived to a certain extent in

* Doç. Dr. Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Adana batislam@cu.edu.tr

their poems. Among the metaphorical elements in divan poetry are the elements that have cultural value, fabrics, clothing and make-up that are accepted as richness. Especially, the so-called elements have been used to form images and metaphors but some samples give direct information about the understanding related to clothing and make-up of the period. Therefore, the couplets that include the types of fabrics and dresses, their names and woven places in divan poetry are very important in cultural history since they introduce the types of clothes and fabrics of Ottoman Period.

In our presentation, after giving information about the use and the place of elements related to clothing and make-up in divan poetry, we are going to show the mentioned elements that we have witnessed how and on what purpose Nedim used in his poetry in 18th century.

Key Words: Nedim, Divan poetry, clothing, make-up.

Nedim, Divan şiirinde kendine özgü üslup geliştirmiş XVIII. yüzyıl Divan şiirinin önde gelen şairlerindendir. Neşeli yaratılışı ve yaşama sevinci sayesinde yaşadığı hayatı ve gerçek tabiatı şiirlerinde yansıtmıştır. Şiirlerinde yaşadığı dönemle ilgili bilgiler, tasvirler, İstanbul'un eğlence ve gezinti mekanlarının yanı sıra eğlence anlayışı hakkında ipuçları vardır.

III. Ahmed, Şehid Ali Paşa ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa için şiirler yazan ve özellikle Paşanın kütüphane memurluğu sırasında devrin önde gelen kişileriyle tanışma imkânı bularak onalara düğün, bayram, zafer, barış, doğum, helva sohbeti vb. sebeplerle şiirler sunan Nedim, XVIII. yüzyılda şiirleriyle yeni bir çığır açıp kendinden sonraki şairlerde etkisini güçlü bir şekilde hissettirmiştir. En güzel şiirleri Sadâbâd ve Çırağan eğlencelerini anlattığı, âşıkâne, rindâne gazelleri ve şarkılarıdır.

Lale Devri olarak adlandırılan dönemin İstanbul hayatı, binaları, eğlence yerleri, âdetleri, kıyafetleri bütün etkileyiciliği ve güzellikleriyle Nedim'in şiirlerinde yer alır. Onun şiirlerinde hemen her yönüyle yaşadığı dönemin hayatından çeşitli kesitlerin varlığı dikkati çeker. Bu nedenle şiirleri kültür tarihi için de önemli kaynaklardandır. Halk dilinde kullanılan kelime ve deyimleri, gelenek ve görenekleri şiirlerinde kullanan şair, mahallileşme akımının da önemli temsilcilerindendir (Şentürk-Kartal, 2004; 415-416; Macit, 1997: XV-XXXVII).

Nedim'in şiirlerinde soyut kavramları somut nesnelere ifade etme özelliği önemlidir. Şair geleneksel benzetme ve kurguların ötesinde bilinçli olarak dilin bu imkânını kullanmıştır. Nedim'in şiirini farklı yapan sadece somutlaştırmaya olan meyli değildir. Onun şiirine özgünlük getiren şiirlerinde yer verdiği alışılmamış bağdaştırmalardır. Bu tür bağdaştırmalara sık baş vuran şair, okuyanı ve dinleyeni etkilemeyi amaçlamaktadır (Yıldırım, 2002: 211-218-Çavuşoğlu, 1987: 331-344).

Şiirlerinde günlük hayatı çeşitli yönleriyle ele alan Nedim'in giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlara da yer verdiği görülür. Başka Divan şairlerinin şiirlerinde de giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlar bulunur. Nedim'i diğerlerinden ayıran bu unsurların kullanım sıklığı, şairin yaşadığı döneme özgü özellikleri, şehir insanının giyim alışkanlıklarını, şehir hayatının ve kültürünü de şiirlerinde canlı bir şekilde başarıyla yansıttığıdır (Kaplan, 1976: 246-250).

Osmanlı döneminde kadın kıyafetlerine özel bir önem verilmiştir. Kadın giyiminin zaman içinde geçirdiği değişimle birlikte bazı dönemlerde padişahların da kadın giyimleri konusunda kimi düzenlemeler yaptıkları görülür. Bu tür düzenlemeler özellikle Nedim'in yaşadığı Lale Devri ve sonrasında daha dikkat çekici ve belirgin hale gelmiştir. III. Ahmet döneminde 1726 tarihli bir kararla kadınların giyimlerinde bir kısıtlamaya gidilmiştir. Kadınlar, Müslüman olmayan kadınların giyimlerine özenmekle, onlar gibi giyinmekle suçlanmışlar; süs ve giyim merakının aile huzurunun bozulmasına neden olacağı düşüncesiyle kadın kıyafetleriyle ilgili düzenlemeler yapılmıştır (Güneş-Yağcı, Genç, 2007: 230).

Kıyafetlerle ilgili düzenlemeler giyim kuşam anlayışında meydana gelen değişimi de ortaya koymaktadır. Lale Devrine kadar yapılan düzenlemeler daha çok kıyafetlerin kalite ve fiyatına yönelikken bu dönemden sonraki düzenlemeler ciddi anlamda kısıtlamalar içerir. Bu durum Osmanlı toplumunun Lale Devriyle birlikte çok çeşitli eğilimler ortaya koyan bir değişim yaşamaya başladığının işaretidir. Çünkü süs ön plana çıkmaya başlamış hatta sokağa da yansımıştır. Kadınlar sokakta aşırı süslü kıyafetler giymekten çekinmez olmuşlardır. Daha sonraki yüzyılda ise çok daha fazla değişim yaşanmıştır. Düzenlemelerden değişimi en çok yaşayan şehir olması nedeniyle İstanbul daha fazla etkilenmiştir (Güneş-Yağcı, Genç, 2007: 231).

Tarih kaynaklarından öğrendiğimiz giyim kuşam anlayışı ve bu anlayışta görülen değişimler, çağının, yaşadığı dönemin tanığı olması nedeniyle belli ölçüde Nedim'in şiirlerinde yer alan giyim kuşamla ilgili unsurlardan

da anlaşılmaktadır. Şairin bazı şiirlerinde olduğu gibi Divan şiirinde görülen çeşitli benzetmeler arasında estetik, kültürel değer, zenginlik olarak kabul edilen, dönemin anlayışını yansıtan giyim, kuşam, kumaşlar ve renk unsurları da bulunmaktadır (Çapan, 2000: 169-189). Şairler yaşadıkları dönemde ilgi gören kumaş ve elbiselerden yeri geldiğinde şiirlerinde söz etmişlerdir. Örneğin; Divan şairlerinin şiirlerinde çetârî, kotuzî, turalı, hâre, sûf, fermâyîş, pastav, zer-nigâr, mülûkî, âsumânî, perniyan, biniş, yeldarî, sâde vb. kumaş ve giysi adlarına rastlanmaktadır. Ayrıca eskiden hükümdarların kırmızı ya da kırmızıya yakın renkte elbise giydiklerinden, kırmızı rengin Osmanlı hanedanına mahsus olup bu rengi başkalarının kullanamadığı gibi dönemin giyim anlayışını yansıtan bazı özellikler de şiirlerde çeşitli vesilelerle söz konusu edilmiştir (Onay, 1992: 141-142).

Türklerde çok eskiden beri var olduğu bilinen, dokumacılığın gelişmesinde kumaş ve kaftan armağanı, önemli bir etkidir. XVI. yüzyılda Osmanlı toprakları içinde Bursa, Bergama, Soma, Ankara, Amasya, Mardin, Şam, Halep, Bağdat, Humus, Selanik gibi merkezlerde kumaş ve bez üretilmiştir (Apak, Gündüz, Eray, 1997: 16). XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Üsküdar'da III. Selim'in emriyle yeni kumaş tezgahları açılmıştır. Bu tezgahlarda Selimî adlı çözgüsü ve atkısı ipek, boyuna yollu, çubuklu, küçük çiçeklerle süslü iki kumaş çeşidi çok dokunmuştur (Önder, 1995: 118).

Sadece bir nesne ya da ticaret metası olmayan kumaş ve dokumalar dönemin toplum hayatında çeşitli ortamlarda farklı amaçlarla kullanılmıştır. Örneğin düğün ve şenliklerde padişaha, sünnet olan şehzadelere ve padişahın yakınlarına getirilen hediyeler arasında kumaşlar, giyecekler, mefruşat ve kürkler önemli bir yer tutar (Arslan, 1999: 169). Ayrıca eski gelenekler arasında padişah sefere ya da şehirleri gezmeye gittiğinde o şehir halkının esnaf ve tacirlerinin padişahın geçeceği, atının ayak basacağı yerlere değerli kumaşlar sermesi geleneği de vardır. Yere serilen değerli kumaş ve halılara pây-endâz dendiği ve bunların solakbaşılar, silahdar ve ibrikdara ait olduğu sonradan aralarında paylaşıldığı kaynaklarda bildirilmektedir (Şentürk, 1999: 425).

Osmanlı döneminde giyim ve kumaşlar sadece kişisel zevki yansıtmamıştır. Giyim ve kumaşlar aynı zamanda toplum kurallarının ve toplumsal hiyerarşinin korunmasını sağlayan temel unsurlardan biri olduğundan kıyafetlerin hazırlanmasına, modellerin zenginliğine, kumaşın cinsine ve süslemesine önem verilmiştir. Dokumalarda kullanılan, desenler, nakışlar ve motifler, sosyal statünün, yaratıcılığın ve hayata bakışın anlamlandırıl-

masını sağlayan dikkate değer ayrıntılar olarak değerlendirilmiştir (Tunç, 2001: 11-14; Gürtuna, 2002: C. 11, 909-920: www.osmanlimedeniyeti.com)¹.

Eski kültürde farklı amaçlarla kullanılan kumaş çeşitlerinin sosyal hayatta statü ve konum belirlemede önemli bir yeri vardır. Bu nedenle divan şiiri örneklerindeki elbise ve kumaşlardan söz eden beyitler dönemin giysi ve kumaşlarını tanıtmaları nedeniyle kültür tarihi açısından da önem taşırlar. Divan şiirinde sıklıkla karşılaştığımız kumaşlarla ilgili beyitlerde kumaşların isimleri, şekilleri, nerede dokundukları hakkında sınırlı da olsa bazı bilgiler verilmektedir. Hangi yüzyıllarda hangi bölgelerde hangi kumaşların dokunduğu, günümüze bunlardan hangilerinin kaldığı, renkleri ve desenleri verilen bu bilgiler ışığında belli ölçüde tespit edilebilecektir (Arslan, 1999: 169).

Nedim Divanı'nda bulunan giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurları ve kullanım sıklıklarını alfabetik olarak şu şekilde sıralayabiliriz: **Anber**: 11 b + 2 diğer: 13 ; **Atlas**: 4 b.; **Âyîne**: 54 b. + 4 diğer: 58; **Câme**: 17 b. + 1 diğer: 18; **Ceyb**: 9 b.; **Çember**: 1 b.; **Dâmen**: 39 b. + 7 diğer: 46; **Destâr**: 6 b. + 1 diğer: 7; **Dest-mâl**: 1b.; **Dîbâ**: 12 b. + 1 diğer: 13; **Düğme**: 4 b.; **Fes**: 4 b. ; **Gâze**: 2 b.; **Girîbân**: 18 b. + 1diğer: 19 ; **Gül-âb**: 7 b.; **Hırka**: 3 b.; **Hıtâyî**: 1 b. ; **Hâre**: 2 b. + 5 diğer: 7; **Itr-ı şâhî**: 2 b. **Kabâ**: 8 b.; **Kakum**: diğer: 1; **Kâlâ**: 6 b.; **Kemer**: 16 b. + 1 diğer: 17.; **Kerrâke**: 6 diğer; **Kına**: 3 b.; **Kuhl**: 3 b. ; **Kumaş**: 2 b.; **Küle** : 2 b. + 1 diğer: 3 ; **Mir'ât**: 8 b. + 2 diğer: 10; **Misk**: 1b. + 1 diğer: 2; **Müşk**: 11 b. + 2 diğer: 13.; **Nikâb**: 6 b.; **Nîm-ten**: 1 b. + 1 diğer: 2 ; **Pîrâhen**: 8 b. + 1 diğer: 9; **Pîre**hen: 4 b. + 6 diğer: 10; **Ridâ**: 1 b.; **Semmûr**: 5 b. + 4 diğer: 9; **Sürme**: 9 b. + 3 diğer: 12; **Şâl**: 5 b. + 2 diğer: 7; **Şâlî**: 1diğer; **Şâne** (tarak): 11 b. **Vesme**: 3 b.

Nedim Divanı'nda giyim kuşam, süslenme ve bunlarla ilgili unsurların yer aldığı gazel beyitleri ve diğer nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerde bulunan örneklerin sayısı oldukça fazladır. Şair Divanı'nda toplam 354 yerde giyim, kuşam ve süslenmeyle ilgili (eş anlamlılar dikkate alınmadığında) 38 farklı unsura yer verir. Bunlardan 302'si beyitlerle yazılmış nazım şekillerinde, geriye kalan 52'si ise diğer şiirlerde geçmektedir. Giyimle ilgili unsurlar arasında dâmen (etek), câme (elbise), pîrâhen (gömlek), kabâ, nîm-ten, semmûr (samur), kakum, şal, nikâb (örtü), hırka, ridâ, ceyb, girîbân,

¹ Osmanlı dönemi giyimi konusunda ayrıca: Suraiya Faroqhi-Cristoph K. Neuman, *Otoman Costumes From Textile to Identity*, Eren Yayınevi, İst. 2004 ve Reşad Ekrem Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ank. 1969 adlı çalışmalara bakılabilir.

destâr, fes, külâh, çember, destmâl (mendil) bulunmaktadır. Kullanım sıklığı açısından en fazla dâmen (etek) (46), en az ridâ ve çembere (1) yer verilmiştir. Giysileri tamamlayıcı unsur olarak kabul edebileceğimiz kemer (17) ve düğmeden (4) de söz edilmiştir. Süslenme malzemelerinden âyine (mir'at), şâne (tarak), sürme (kuhl), vesme (rastık), gâze (allık) ve kına bulunur. Bunlar arasında en fazla âyine (58) mir'at (9), en az ise kına ve vesme (3) kullanılmıştır. Süslenmeyle ilgili güzel kokulardan misk-müşk (15) en fazla, itr-ı şâhî ise (2) en az yer verilenidir. Gül-âb ve anber diğer güzel kokulardandır. Kumaş, kumaş anlamına gelen Farsça kâlâ kelimesiyle kumaş çeşitleri kerrâke, atlas, dîba, hıtâyî, şâlî ve hâre'den söz eden şair şiirlerinde en çok dîbâ (13) ya en az ise Hıtayî ve hâre (1) ye yer vermiştir. Sıraladığımız unsurlarla ilgili beyitlerden seçtiğimiz örnekleri aşağıda veriyoruz:

Giyim ve Giyimle İlgili Unsurlar

Câme (F.i.): Çamaşır, elbise, sırtta giyilen her şey anlamında olmakla birlikte, yenleri bol, rahat ev kıyafetine denir. Kelime gerçek veya mecazî anlamda tamlamalar kurar (Pala, 1989: 95-96).

İydıyye câmelerle çıkup seyre dilberân

Uşşâkın etdiler yeniden hâlini yaman (ND. 24/13-90)²

“Dilberler bayramlık elbiselerle gezmeye çıkıp âşıkların halini yeniden yaman ettiler.”

Câme-i fasl-ı bahârânı alup âriyeti

Dest-bûsuna o şekil ile zemistan geldi (ND. 34/5-107)

“Bahar mevsiminin elbisesini ödünç alıp o şekil ile kış el öpmeye geldi.”

Kabâ (A.i.): Elbise, cübbe, kaftan. Önce savaşa “zırh üzerine giyilen pamuklu elbise”, sonra “astarsız uzun kumaş, entari ve hil'at gibi ipekli kumaştan yapılan elbise” anlamlarını kazanmıştır. Meydânî denilen kırmızı, beyaz çizgili bir ipekli dokumadan yapılan yan etekleri çift yırtmaçlı, göğüs kısmı açık ve yakası topuğa kadar kesik ve bütün yakası sırma ve ipek kaytanla işlenmiş entari şeklinde olanları da vardır. Bele kadar kısa olanlarının alt tarafı kuşak altına getirilir ve adı nîm-ten yani mintandır. Eskiden uzun entariye kabâ, mintana kabâçe denirdi (Onay, 1992: 223-224).

Divan şiirinde âşığın yaralı bedeni gül işlemeli bir “kabâ”ya benzetilir. Bu bakımdan kabâ, insanın maddî varlığı yerinde kullanılır. Bazen gökyü-

² Örnek beyitler Nedim Divanı'nın kaynakçadaki baskısından alınmış olup beyitlerden sonra sırayla verilen şiir, bent, beyit ve sayfa numaraları bu baskıya aittir.

zû çini bir kabâ olur. Sevgilinin güzelliği ve nazı ile âşığın kanlı gözyaşları da kabâyâ benzer. Şairin methiyesi övülen kişiye hediye edilen bir kabâ sayılır.

Tasavvufta dervişin hırkasına kabâ denir ve “varlık, dünya süsü” yerine kullanılır. Kabânın önü açık olup düğmesi yoktur. Bedeni uyluklara kadar örter (Pala, 1989: 269).

Seyret beyaz fesde o zülfi mu'anberi

Şeb-bûyu gör ki berk-i semenden kabâsı var (ND. 25/3-286)

“Beyaz fesde o anber kokulu saçı seyr et. Şebboyu gör ki yasemin yaprağından elbisesi var.”

Şöyle mest olmuş ki açılmış girîbân-ı kabâ

Nâfdan tâ bendgâh-ı hançer-i fûlâda dek (ND. 60/2-305)

“Öylesine sarhoş olmuş ki elbisenin yakası göbekten ta çelik hançerin bağlı olduğu yere kadar açılmış.”

İçinde bir gümüş âyîne cilve etmeyecek

Nedir safâsı Nedimâ kabâ-yı zer-bâfın (ND. 65/5-308)

“Ey Nedim, içinde bir gümüş aynaya benzeyen sevgili görünmediği zaman sırmalı kumaştan yapılmış elbisenin vereceği mutluluk nedir?”

Pîrâhen (F.i.) : Gömlek. Eskiden öldürülmek istenen kişiye ya da idam mahkumlarına zehirli gömlek giydirilirmiş (Onay, 1992: 444). Divan şiirinde aşığın bağrındaki ve bedenindeki yaralarla teni pîrâhen olarak düşünülür. Âşık sevgilinin pîrâhenini sevgiliyi sarıp kucakladığı için kıskanır (Pala, 1989: 404).

Sensiz ey Yûsuf-ı gül-pîrehenim câme-i feth

Zahm urur cismime pîrâhen-i mesmûm gibi (ND. 151/3-353)

“Ey gülden gömleklî Yusuf (gibi) güzelim sensiz can elbisesi zehirli gömlek gibi vücudumda yara açıyor.”

Saba ki dest ura ol zülfe müşk-i nâb kokar

Açarsa 'ukde-i pîrâhenin gül-âb kokar (ND. 16/ 1-281)

“Saba o zülfe (sevgilinin zülfüne) el vurursa saf misk, gömleğinin düğümünü açarsa gül suyu kokar.”

İşitdim dîr sadef pîrâhenin çâk eyleyüp çıkmış

Meğer ol dil-ber-i sîmin-beden deryâyâ girmişdir (ND. 30/2-288)

“İncinin sedeften gömleğini yırtıp çıktığını duydum. Meğer o gümüş bedenli dilber (sevgili) denize girmiştir.”

Ben kimseye açılmaz idim dâmenin olsam

Kim görür idi sîneni pîrâhenin olsam (ND. 83/1-317)

“(Ey sevgili) ben senin eteğın olsam kimseye açılmaz idim. Gömleğın

olsam sineni kim görürdü? (Kim görebilirdi?).”

Hırka (A.i.): Kalın kumaştan yapılmış veya içi pamukla beslenmiş ceket uzunluğunda bir giyecek. Sûfî, zâhid ve dervişlerin yaz kış giydiği yakasız, kollu cübbe. Dervişler bazen bez parçalarından diktikleri hırkaları giymişlerdir. Şeyh tarafından mürîde dua ile giydirilen hırka o şeyhe bağlılık ifadesi taşır. Dervişlerin hırka giydikten sonra dünya nimetlerinden el çekmeleri dolayısıyla bu hırkalara hırka-i tecrit denir (Pala, 1989: 225).

Zâhidâ âlâyiş dâmânın eyle şüst ü şû

Yalnız hâlet bulunmaz hırka-i peşmîne (ND. 140/ 4-347)

“Ey zahit, eteğinin gösterişini yıka, Sûfî’nin giydiği hırkada sadece görünüş, gösteriş bulunmaz.”

Semmûr (samur) (A.i.): Samur, çok değerli olan ve kürkü için avlanan küçük memeli hayvan, bu hayvanın derisinden yapılan siyah renkteki kürk (Devellioğlu, 1998: 936).

Mû-be-mû dikkatler etdim kıl kadar fark etmedim

Kaşların bi’llah begim düşünündeki semmûrdan (ND. 107/5-329)

“İnceden inceye dikkat ettim beyim kaşlarını omzundaki samurdan kıl kadar fark etmedim.”

Gerden-i sâfi beyâz öyle ki kâfûr gibi

Çeşm ü ebrûsu siyâh öyle ki semmûr gibi (ND. 150/1-352)

“Saf gerdanı öyle beyaz ki kâfur gibi; gözü ve kaşı öyle siyah ki samur gibi.”

Gülzâra salın mevsimidir geşt ü güzârın

Ver hükmünü ey serv-i revân köhne bahârın

Dök zülfünü semmûr giyinsin ko ‘izârın

Ver hükmünü ey serv-i revân köhne bahârın (ND. 28/I-254)

“Gül bahçesinde salın, gezip dolaşmanın zamanıdır, ey salınan servi (sevgili) sonbaharın gereğini yap. Saçını dök, bırak yanağın samur giyinsin, ey salınan servi (sevgili) sonbaharın gereğini yap.”

Kakum (A.i.): Kuzey bölgelerde yaşayan, sansara benzer, siyah kuyruklu derisi çok değerli bir hayvan, bu hayvanın postundan yapılan kürk (Devellioğlu, 1998: 483).

Ol muğ-beçe-i ferve-fürûş-ı dil-cû

Âşıklarının etmede zahmına rufû

Kakum dilesem sîne-i billûrun açar

Semmûr *desem cünbişe başlar ebrû* (ND.10-370)

“O gönül çeken, kürk dağıtan meyhaneci çırağı, âşıkların yaralarına rufû etmede kakum istesem billur sinisini açar, samur istesem kaşı hareket etmeye, oynamaya başlar.”

Dâmen (F.i.): Etek. Özellikle bazı kelimelerle gerçek ve mecazî anlamda tamlamalar kurar. Divan edebiyatında âşığın gözü, inci gibi yaşlarla dolu bir etektir ki, bu inciler, sevgili için yollara saçılır. Ayrıca ufuklarda yer ile gök birleşir ki bu da göğün dâmeni imajını uyandırır. Kelimenin dâmân şekli de kullanılır (Pala, 1989: 120-121 - Onay, 1992: 424-425).

O düzd-i gamze tutdu işte sad çâk etdi dâmânım

Âmân ey çeşm-i gîrâ bâri sen koyver girîbânım (ND.85/1-318)

“O gamze hırsız işte tutup eteğimi yüz parça etti. Aman ey esir edici göz bari sen yakamı bırak.”

Olsam üftâde gubârâsâ yine pest olmazam

Çünkü ey serv-i bülend üftâde-i dâmânınam (ND. 90/4-320)

“Toz gibi düşsem yine de alçalmam. Ey servi boylu (sevgili) çünkü senin eteğine düşerim, eteğinin düşkünüyüm.”

Girîbân (F.i.) : Elbise yakası (Devellioğlu, 1998; 291).

Açılıp tâb-ı temûz ile o gül pirâhen

Gelmiş âgûş-ı girîbâne şikâf-ı dâmen (ND. 2/14-8)

“Temmuz sıcağıyla o gül gömlek açılıp eteğin yırtığı yakanın kucağına gelmiş.”

Çâk çâk olmazsa destinde girîbân-ı seher

Rûz-ı haşr ey âh iki destim girîbânındadır (ND. 20/2-283)

“Elinde seherin yakası parça parça olmazsa ey ah, kıyamet günü iki elim yakandadır.”

Ceyb (A.i.): Cep, gömleğin açıklığı, yarığı (Devellioğlu, 1998: 138).

Lebin vasfında bir mazmun demişdim reng ü bû sanma

Anı ceybinde güller bülbülü ilzâm için saklar (ND. 19/8-283)

“Dudağının özelliklerini anlatan bir mazmun söylemişim renk ve koku sanma. Güller onu bülbülü susturmak için cebinde saklar.”

Nakd-i ümmîd ile pürdür ceyb-i subh ey dil hemân

Vâm-hâh-ı âhın elden koyma sen dâmânını (ND.160/5-358)

“Ey gönül sabahın cebi çabucak umut parasıyla doludur. Sen âhın ala-

caklı eteğini elden bırakma.”

Nikâb (A.i) : Yüz örtüsü, peçe. Divan şiirinde sevgilinin saçı yüzünün nikâbıdır. Âşık bu nikâbın açılmasını ister. Kelime sözlük anlamıyla da şiirde kullanılır (Pala, 1989; 391- Devellioğlu, 1998; 836).

Nice nişanlayabilsin gözüm o mekkârı

Nikâbını açıcak ‘akldan nişan mı kodı (ND. 148/3-351)

“Gözüm o çok hilekârı nasıl hedef alsın ki, peçesini açınca akıldan iz mi bıraktı ? (aklımı başımdan aldı).”

Nikâb ile göremezken biz anı vâ-hayfâ

Rakîb o gerden-i simîni bî-nikâb kokar (ND. 16/4-281)

“Biz onu peçeliyken göremezken eyvah, ne yazık ki rakip o gümüş gerdanı örtüsüz koklar.”

Ridâ’ (A.i): Belden yukarıya örtülen örtü, hırka, dervişlerin omuzlarına attıkları post (Devellioğlu 1998: 893).

Şevk ile vâiz-i şehîr atdı ridâsın çarha

Böyle şâl oynuna çıkmadı dahi şeyh olalı (ND. 162/3-359)

“Şehrîni vaizi coşkuyla örtüsünü çıkarıp attı. Şeyh olduğundan beri daha böyle şâl oyununa çıkmadı.”

Şâl (F.i) : Genellikle Hindistan’da dokunan, özel motifleri olan değerli bir yün kumaş. Kadınların omuzlarını örtmek için kullandıkları geniş atkı (Türkçe Sözlük, 2005; 1845).

Şâlî (F.i): Şalın ince ve zarif bir çeşidi (Devellioğlu, 1998: 977).

Çenber (F.i): Başa bağlanan yemeni (Devellioğlu, 1998: 154).

Nîm-ten (F.b.i): Mintan (Devellioğlu, 1998: 839).

Yiğit mi oldun a canım nedir bu kırmızı şâl

Başında dün dahi bağlıydı kırmızı çenber (ND. K.13/22-55)

“A canım yiğit mi oldun bu kırmızı şâl nedir? Başında daha dün kırmızı yemeni bağlıydı.”

Lâlenin reşk ile hûn olduğu ser-tâ-be-kadem

O miyâne sarılan kırmızı şâlindendir (ND. 21/2-284)

“(Ey sevgili) Lâlenin kıskançlıktan baştan ayağa kadar kan rengi olma-

sının nedeni o bele (senin beline) sarılan kırmızı şalındandır”

Ey şeh-i hûbânım eyle ol kad-i mevzûna sen

Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen

Servsin sana yeşil şâlî gerekir nîm-ten

Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen

Bağa gel ey gül-beden açıl gül ey gonce-dehen (ND. 11/I-238)

“Ey güzeller padişahım (sevgili) sen o güzel boyuna gül rengi elbise, yasemin kokusundan gömlek yaptır. Sen servisin sana yeşil şâlîden min-tan gül rengi elbise, yasemin kokusundan gömlek gerekir. Ey gül bedenli, gonca ağızlı bağa gel açıl, gül.”

Destâr (F.i.): Sarık, tülbent. Eski giyim eşyaları arasında destârın önemli bir yeri vardır. Özellikle kenarına çiçek takma alışkanlığı ile ilgili olarak şiirde kullanılmıştır. Mutasavvıfların destârları çeşitlidir. Pâyelî, hüseyinî, örfî, dolama vb. isimlerle bilinen sarıkların her biri, üzerindeki tülbendin sarılış şekline göre değişik şekillerde görünür. Sarıkların sarılış biçiminden bir kişinin tarîkattaki konumu anlaşılır (Pala, 1989: 127- Devellioğlu, 1998: 178).

Keç edüp gûşe-i destârımı rindâne geçüp

Oturup eyliyeyim bir iki sâ'at ârâm (ND. K.10/22-44)

“Sarığımın köşesini eğerek rintlere yakıştır şekilde geçip oturup bir iki saat dinleneyim.”

Mû-miyânım pek güzel yakışdı buldârî sana

Hem muvafık düşdü bu destâr-ı hünkârî sana

Goncesin söyle sabâya eylesin bârî sana

Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen

Bağa gel ey gül-beden açıl gül ey gonce-dehen (ND. 11/III-239)

“Kıl bellim (sevgilim) buldârî sana çok güzel yakıştı bu hünkârî sarık (da) sana uygun düştü. Sen goncasın sabâya söyle de bari sana gül rengi elbise, yasemin kokusundan gömlek yapsın. Ey gül bedenli, gonca ağızlı bağa gel açıl, gül.”

Fes (Fas şehrinin adından) (i.): Eskiden şapka yerine kullanılan kırmızı ve kalın çuhadan yapılmış tepesinde püskülü olan silindir biçimindeki başlık, şapka (Türkçe Sözlük, 2005: 692).

Bir nezâketle açup fes gûşesinden perçemin

Şöyle göstermiş ki kim gördüyse hayrân oldu hep (ND. 9/ 6-278)

“Bir nezaketle açıp fes köşesinden perçemini öyle bir gösterdi ki kim

gördüyse hep hayran oldu.”

*Çâk etmesin mi câme-i sebzın görünce gül
Bak şu yeşil mukaddeme şol kırmızı fese* (ND. 131/3-342)

“Yeşil elbiseni görünce gül yakasını yırtmasın mı? Şu yeşil elbiseye ve kırmızı fese bak.”

*Deryâ-yı aşka dün beni baştarda eyledi
Bir dâne al fesli Cezâyirli âfeti* (ND. 153/4-354)

“Bir tane kırmızı fesli Cezayirli âfeti aşk denizine dün beni baştarda (savaş gemisi) eyledi.”

Küleh (Külâh) (F.i.): Eskiden giyilen, ucu sivri veya yüksek başlık (Devellioğlu, 1998; 533).

*Zülf ü külâhı verdi haleb Mağrib u Fese
Çeşm-i kebûdu saldı akın mülk-i Çerkese* (ND. 131/1-342)

“Saçı ve külahı Mağrip ve Fas’ı bozdu, sarstı. Mavi gözü Çerkez ülkesine akın saldı.”

Dest-mâl(F.b.i.): Elbezi, mendil Eskiden sevgililerin birbirlerine kenarlarına âşikâne dizeler yazılmış destmâlleri, yağlıkları bergüzâr verme âdeti vardır. Divan edebiyatında mendil genellikle iki ucuna nakış yapılması özelliğiyle anılır. Sevgilinin gül suyu kokusunu taşır. Âşığın kanlı göz yaşlarını izleri destmâlde bir nakış oluşturur (Devellioğlu, 1998; 179-Onay, 1992: 121-122 - Pala, 1989: 127).

*Bûy-ı gül taktir olunmuş nâzın işlenmiş ucu
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana* (ND. 2/2-273)

“(Ey sevgili) Gül kokusu damıtılmış, nazın ucu işlenmiş, biri sana ter biri de mendil olmuş”

Kemer (F.i.): Bele takılan kuşak, kayış; don, pantolon, şalvar gibi giyeceklerin bele rastlayan kısmı(Devellioğlu, 1998: 506).

*Sürîn üstündedir dik dik gibi şimdi kemerler hep
Miyân-ı dil-berânda bir yeni çıkdı kıyafet var* (ND. 66/1-194)

“Göbeğin üstündedir şimdi hep dik dik kemerler gibi, dilberler arasında yeni çıktı bir kıyafet var.”

*Değilmiş kasdı hançer çekmek ol ser-mest-i tannâzın
Hemân âgûş açup zerrîn kemer göstermek istermiş* (ND. 81/1-198)

“O alaycı sarhoşun niyeti hançer çekmek değilmiş. Hemen kucak açıp

altın kemer göstermek istermiş.”

Tügme (Düğme): Giyeceklerin bazı yerlerine ilikleyici veya süs olarak dikilen kemik, metal, sedef gibi maddelerden yapılmış küçük tutturma aracı (Türkçe Sözlük, 2005: 583). Eskiden şimdiki sedef ve madenî düğmeler yerine ipekle işlenmiş olanları kullanılmış. Günümüzde bazen de elbiselerin kendi kumaşından ördürülmüş şekilleri kullanılmaktadır (Onay, 1992: 224).

Güşâd et tügmemi pirâhenim aç sînemi yokla
Hele gör neylemişdir bana şemşîr-i nigâhın gel (ND. 77/2-314)

“Düğmemi, gömleğimi aç göğsümü yokla, gör bak hele bakışının kılıcı bana ne yapmıştır?”

Kuşağın tügmesin çözmekde hayfım yokdur ammâ kim
Yüreğ titrer kemer-bendindeki hançer husûsunda (ND.119/3-335)

“Kuşağının düğmesini çözmekte korkum yok ama kemer bağındaki hançer konusunda yüreğim titrer, korkarım.”

Açıldı bunca muhkem kal'alar ey şûh-ı meh-pâre
Kemer bendin senin feth etmeğe olmaz mı bir çâre
Güşâd eyle aman ol tügme-i zerrîni bir pâre
Meserret vaktidir rûh-ı revânım gül açıl şâd ol (ND. 22/IV-248)

“Ey ay parçası şuh sevgili bunca sağlam kaleler açıldı. Senin kemer bağını açmaya bir çare olmaz mı? Aman o altın düğmeyi bir parça aç. Sevinç vaktidir gül, açıl, mutlu ol sevgilim.”

Kumaş ve Kumaş Çeşitleri

Hıtâyî (Hatâî) (A.i.): Hatay kumaşı, ipek ve klaptanla dokunmuş sert bir nevi kumaş. Çözüğü ham ipekten olup kumaşa istenilen sertlik bununla verilmiştir. Atkısı ise bükümlü iki ipek telli ve bir klaptanlıdır. Klaptan eğirme çarkı ile eski ifadeyle dolapla sarılan sırma veya tel ile karışık pamuk ipliktir. On altıncı yüzyılın ikinci yarısından sonra rastlanan bu kumaştan genellikle padişahların dış kaftanı yapılmıştır (Devellioğlu, 1998; 533; www.osmanlimedeniyeti.com).

Hâre (F.i.): Üzeri menevişli kumaş, sûf gibi mevclî ve ülkerli olur (Devellioğlu, 1998: 329 – Onay, 1992: 141).

Ele girmez metâ'ı gavgâsız
Akçe etmez kumaşı tamgâsız (ND. 2/1-214)

“Malı kavgasız ele geçmez, kumaşı damgasız para etmez.”

Ne hutâyî var anda ne hâre

Söz satarlar varan harîdâre (ND. 2/-2-214)

“Orda ne hatayî ne hâre var giden alıcıya söz satarlar.”

Dil nakdini bir dilberi mümtâze düşürdüm

Kâlâ-yi visâlin hele pek aza düşürdüm (ND. 86/1-318)

“Dil nakdini seçkin bir dilbere düşürdüm. Hele kavuşma kumaşını pek aza düşürdüm.”

Atlas (A.i.): Üstü ipek altı, pamuk kumaş (Devellioğlu, 1998: 52). İnce ipekten sık dokulu düz renkte sert ve parlak bir kumaştır. Atlas kaftanlar en çok kırmızı, mor, mavi ve yeşil renklidir. Atlas tel adedine ve doku özelliğine göre değerlendirilen bir kumaştır. Düz dokulu atlasların yanı sıra uzunlamasına yollu olan ve “taraklı” denilen atlas kumaşlar da kullanılmıştır. Kaliteli atlas türüne de dîbâ denilmektedir. Sade kumaş olarak vasıflandırılan atlas, nakışsız oluşu sebebiyle, âşığın saf ve temiz gönlüdür. Ancak değerli bir kumaş olan atlasın fakirlik kilimini omzuna alan âşik için katırın çulu kadar bile kıymeti yoktur. Aynı zamanda üzerinde hiç bir yıldızın bulunmaması sebebiyle, sâde bir kumaşa benzetilen dokuzuncu gök atlas taştır. Atlas ve diba üst görevlerde bulunanların kullandıkları bir kumaştır ve bu sebeple vazife olarak düşünülür (Apak, Gündüz, Eray, 1997: www.osmanlimedeniyeti.com).

Unutturdu bana serv-i revanı dün gülistanda

Efendim bir uzun boylu yeşil atlaslı âfet var (ND. 66/3-194)

“Efendim uzun boylu yeşil atlaslı bir âfet (sevgili) var; dün gülistanda bana salınan serviyi unutturdu”

Ne ma'nî gösterir düşündeki ol âteşin atlas

Ki ya'ni şu'le-i can-sûz-ı hüsn ü ân mısın kâfir (ND. 41/3-294)

“Kâfir (sevgili) omzundaki o ateş renkli atlas ne anlama gelir? Yani güzelliği can yakıcı alev misin?”

Gelmiş hat-ı siyah ruhuna âh ey gönül

Semmûr hoş yakışmış o gül-pembe atlese (ND.131/2-342)

“Ah ey gönül (sevgilinin) yüzüne siyah hatı gelmiş. O gül pembe atlası samur hoş yakışmış”.

Dîbâ (F.i.): Renkli dokuma motiflerle süslü lüks bir çeşit ipek kumaş, canfes kumaş (Devellioğlu, 1998; 184).

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder

Nazeninin sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (ND. 154/3-355)

“Nazeninim (nazik sevgilim) gül desenli ipek elbise giydin ama korkarım ki gül desenli ipek elbisedeki gülün dikeninin gölgesi seni incitir.”

Gümüş renginde bir dîbâ biçinmiş cedvel-i sîmîn

Velîkin hâre gibi mevci var şeffaf u nûrânî (ND. 11/59-50)

“Gümüştten yapılmış su kanalı gümüş rengi dîbâdan biçilmiş. Ancak hâre gibi şeffaf ve nurlu, aydınlık dalgası var.”

Süslenmeyle İlgili Unsurlar

Sürme (F.i.)-Kuhl (A.i.): Kadınların süs için gözkapaklarının içine çektikleri siyahımsı veya lacivert toz. İsfahan sürmesi çok ünlü olduğu için edebiyatta Kuhl-ı İsfahanî sık kullanılır. Sürmenin sıcak iklimlerde gözleri güneş ışınlarından koruduğu, gözün parlaklığını arttırdığı rivayet edilir. Divan şiirinde sevgilinin ayağının, yolunun ve eşığının toprağı âşık için kuhl ve tûtiyâdır. Bazen sevgilinin atının veya itinın ayak toprağı da sürme olabilir. Ayrıca meyhane toprağında ve sabâ rüzgarında da sürme özelliği vardır (Onay, 1992; 381-382 - Pala, 1989; 303).

Vesme (A.i.): Çivit yaprağı, çivit yaprağı ve rastık ile vücudun çeşitli yerlerini boyama. Rastık, saç ve kaş boyamakta kullanılan siyah boya, sürme (Onay, 1992; 430 - Türkçe Sözlük, 2005; 1645).

Gâze (F.i.): Kadınların yüzlerine sürdükleri düzgün, allık (Devellioğlu, 1998; 283).

Geh sürme gâh vesme vü gâhî piyâle çek

Ey serv-i nâz çekme yeter gayri kâmeti (ND.153/3-354)

“Bazen sürme bazen vesme bazen de kadeh çek. Ey nazlı servi (sevgili) yeter artık boy çekme (boy atma, kibirlenme).”

Sürmeli gözlü güzel yüzlü gazâlân anda

Zer kemerli beli hançerli cüvânân anda

Bâ-husûs aradığım servi hîrâmân anda

Nice akmaya gönül su gibi Sa'd-âbâda (ND.36/2-261)

“Sürmeli gözlü güzel yüzlü ceylanlar orda. Altın kemerli beli hançerli civanlar orda özellikle aradığım salınan servi orda. Gönül Sadabad’a nasıl su gibi akmasın?”

İzâr u çeşmine sorsan henüz bilmezler

Ki reng-i vesme siyeh-rûy gâze âl midir (ND. 34/4-290)

“Yanağına ve gözüne sorsan allığın renginin kırmızı rastığın renginin de siyah olup olmadığını henüz bilmezler”

Hına, Hinnâ (Kına) (A.i.): Kadınların süslenme amacıyla kullandıkları ellerine ve saçlarına sürdükleri boya. En bilinen kullanım şekli bu olmakla birlikte kına çeşitli hastalıkları tedavî için halk hekimliğinde ve Anadolu halk kültüründe farklı amaçlarla günümüzde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Divan şiirinde genellikle âşığın kanı sevgilinin eli için kına olur (Pala, 1989: 225 - Durdu B. - Durdu A., 2006: 235-253).

*Bu gün gördüm Nedîmâ geçdi bin nahvetle dil-dârın
Kirişme dâmenin destin hunâ-yı hüsn ü ân tutmuş* (ND. 53/8-301)

“Ey Nedim bu gün gördüm gönül alan (sevgilin) bin gururla, kibirle geçti; eteğini naz, cilve, işve, elini ise güzellik kınası tutmuş.”

*Gâh engüşt-i muhannâsın gehî la'lin emüp
Dâne-i 'unnâb ile nûş-ı şarâb etmez misin* (ND.73/4-312)

“Bazen kınalı parmaklısın bazen dudağını emip hünnap tanesiyle şarap içmez misin?”

Şâne (F.i.): Tarak. Divan şiirinde daha çok gelin, koku, meşşâta ve ayna ile birlikte kullanılır. Sevgilinin saçı için mutlaka şâneye ihtiyaç vardır. Tarak sevgilinin saçlarını bazen toplayıp tutar bazen de dağıtır. Sevgilinin saçına tutunan gönüllerin dökülmesine neden olur. Saçla bir arada olduğunda misk kokar. Kimi zaman âşığın kirpikleri de tarağa döner (Pala, 1989; 458).

*Girîbân çâk olup hayretle sundum destine nâ-gâh
Dil-i sad-pâreyi ben şâne zannettim telâşımdan* (ND.106/2-328)

“Yaka yırtıp ansızın hayretle sundum yüz parça olmuş gönlü telaşımdan ben tarak zannettim”

*Cûy gösterdi yine âyîneveş rûy-ı güli
Pençe-i mihr açdı hem-çün şâne zülfi sünbülü* (ND.165/1-360)

“İrmak yine ayna gibi gülün yüzünü gösterdi. Güneşin eli tarak gibi sümbülün saçını açtı.”

Âyîne (F.i.)-Mir'ât (A.i.): Ayna. Edebî metinlerde daha çok bir süs malzemesi olarak kullanılır. Güzeller aynaya bakarak süslenir ve kendi güzelliklerinin farkına varırlar. Aynanın yansıtma özelliğinin tam olarak gerçekleşmesi için aydınlık, parlak, lekesiz ve pas tutmamış olması gerekir. Sevgilinin yüzü de ayna gibidir. Ayna bir yüzü siyah olduğu için

iki yüzlüdür. Sevgili ayna karşısında uzun süre durur. Kendini seyretmeye doyamaz. Ayna, cepte taşınması nedeniyle de ele alınır. Eski kültürümüzde ayna ile ilgili çeşitli inanış ve uygulamalar bulunmaktadır. Şiirlerde bu inanış ve uygulamalardan da söz edilir. Tasavvuf düşüncesinde de aynaya çeşitli anlamlar yüklenir (Pala, 1989: 61-62 – Onay, 1992: 54-59 – Çetindağ, 2005).

*İstemez mi kendi hüsnün görmeği söylen o şûh
Sîne-i safım gibi mir'âtı tekdîr etmesin* (ND. 112/4-331)

“O şuh (sevgili) kendi güzelliğini görmeyi istemez mi? Saf sinem gibi aynayı bulandırmasın.”

*Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâmveş
Ol ki bir kez yâri ser-tâ-pâ der-âgûş eylemez* (ND. 48/3-298)

“O (âşık) ki yâri (sevgiliyi) bir kez baştan ayağa kadar kucaklayamaz, boy aynası gibi mutluluk kazanamaz..”

Anber (A.s.): Hind denizlerinde yaşayan bir çeşit ada balığından elde edilen yumuşak, yapışkan ve siyah renkli, güzel kokulu maddedir. Divan şiirinde anber kokusu ve rengi nedeniyle söz konusu edilir. Sevgilinin saçını misk ve anber kokar. Sevgilideki hat ve ben anberdir. Eski tıpta başka maddelerle karıştırılarak tedavi amacıyla kullanılır. Anber bazen sevgilinin ayak toprağı olur. Şairin şiiri ya da baharın kokusu olabilir. Siyah renkli olması nedeniyle geceye benzetilir (Pala, 1989: 36).

*Sanır idim ki 'anberi attârlar satar
Cânım şemîm-i zülf-i siyeh-fâmın almadan* (ND. 104/3-327)

“Canım (sevgilim) siyah renkli saçının kokusunu almadan önce sanırdım ki amberi attarlar satar.”

Müşg-Misk (F.i.) : Hıta (Doğu Türkistan) ülkesinde yaşayan bir çeşit ceylanın (yaban keçisi) göbeğindeki urdur. Bu ura nâfe de denir. Erkek ceylanlarda bulunan söz konusu urdan hammadde olarak yararlanılıp güzel koku elde edilir. Divan şiirinde en çok sözü edilen güzel kokulardandır. Kokusu ve siyah rengi nedeniyle sevgilinin kokusu, beni, kaşı, saçları vb. yanı sıra gece ve mürekkebe benzetilir. Değerli ve pahalı bir koku olması, kokusunun gizlenememesi, her yeri kaplaması, elde edilişi gibi özellikleriyle söz konusu edilir (Pala, 1989: 352-353- Onay, 1992: 30-31).

*Etmesin bî-hûde diller merhem-i la'lin heves
Hançer-i müşkîn-i ebrûnun onulmaz yâresi* (ND. 163/4-359)

“Gönüller boş yere dudağının merhemine heves etmesin. Misk kokulu kaşların (açtığı) hançer yarası iyileşmez.”

Gül-âb (F.b.i.): Gül suyu. Eskiden bazı hastalıkları tedavi amacıyla da kullanılmıştır (Onay, 1992; 409). Divan şiirinde genellikle sevgilinin güzel kokusunu ifade eder.

*Nedir lebinde bu terlik bu tatlılık gûyâ
Şeker tebessüm edersin gül-âb söylersin* (ND. 10/2-205)

“Dudağındaki bu tazelik tatlılık nedir? Sanki şeker tebessüm eder gül suyu söylersin.”

*Saba ki dest ura ol zülfe müşk-i nâb kokar
Açarsa ‘ukde-i pîrâhenin gül-âb kokar* (ND. 16/1-281)

“Saba o zülfe elini vursa saf misk; gömleğinin düğümünü açarsa gül suyu kokar.”

Itr-ı şâhî (A.F.b.i.): Baklagillerden tırmanıcı bir süs bitkisi. Güzel koku çeşidi (Devellioğlu, 1998: 400).

Kerrâke (O.i.): Yünden veya yünlüden yapılmış hafif kumaş (Devellioğlu, 1998: 509).

*Kapladuğ gül-penbe şâli ferve-i semmûruna
Ol siyeh zülfü döküp ol sîne-i billûruna
Itr-ı şâhîler sürüp ol gerdan-i kâfûruna
İyddır çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum* (ND. 25/IV-251)

“Gül penbe şalını samur kürkle kaplatıp billur sinene siyah zülfünü döküp o kafura benzeyen gerdanına güzel kokular sürüp naz ile gezmeye çık kurban olduğum (sevgili) bayramdır.”

*Bir cüvan kâşî sarık sarmış efendim başına
Sürme çekmiş ‘itr-ı şâhîler sürünmüş kaşına
Şimdi girmiş dahi tahmînimde on beş yaşına
Gül yanaklı gülgülü kerrâkelî mor hâreli* (ND. 42/II-266)

“Efendim başına bir civan kaşı sarık sarmış, sürme çekmiş, kaşına itr-ı şâhî sürmüş. Tahminimce daha şimdi on beş yaşına girmiş. Gül yanaklı, gül renkli kerrâkeli, mor hâreli.”

Sonuç

Nedim’in şiirleri kendi döneminin giyim kuşam ve süslenme anlayışını yansıtan örnekler açısından oldukça zengindir. Söz konusu örneklerden

yola çıkararak XVIII. yüzyıl İstanbul'unun giyim alışkanlıkları ve giyim kültürü konusunda bilgi edinmek mümkündür. Şairin sözünü ettiği kıyafetlerden bir kısmının kadınlara bir kısmının da erkeklere özgü olduğu anlaşılmaktadır. Beyitlerde özel günlerde, örneğin bayramlarda giyilen kıyafetlerin diğer günlerde giyilenlerden farklı olduğuna, daha güzel ve gösterişli kıyafetlerle güzellerin bayram günleri gezmeye çıktıklarına dair bazı ipuçları bulunmaktadır.

Giyim anlayışındaki değişmeyi yine Nedim'in kemerle ilgili beyitlerinden birinde kullandığı "Dilberler arasında yeni çıktı bir kıyafet var." ifadesinden anlıyoruz. Şair bu sözleriyle giyim anlayışındaki değişime dikkat çekmektedir. Yeni giyim anlayışı aynı zamanda kültürdeki değişimin de habercisi durumundadır. Tarihi kaynaklardan ve Nedim'in şiirlerinden öğrendiğimize göre dönemin oldukça süslü ve şatafatlı giysileri geçmiştekinden farklıdır. Bu gösterişli giyim tarzı Nedim'in şiirlerinde tasvir ettiği güneze yeşil, ateş renkli, gül pembe atlas ya da dîbâ, hâre, hıtâyî gibi değerli kumaşlardan yapılmış elbise, samur ya da kakum kürk giydirmesinden de anlaşılmaktadır. Giyim eşyalarında kullanılan kumaşların sosyal statüyü belirleyici özellikler taşıdığı da gözden uzak tutulmamalıdır. Giyim kuşamla ilgili gelenek, kıyafetlerin biçimi, kullanılan kumaşlar, süsleme maddelerinin niteliği halkın giyim kültürü, değer yargıları ve değişen dünyaya görüşü, yaşam koşulları hakkında bilgi verir.

Nedim, şiirleri aracılığıyla döneminin giyim ve süslenme anlayışının yanı sıra bu amaçla kullanılan malzemeleri de tanıtmıştır. Örneğin şair, elbiselerde altın kemer ya da altın düğmelerin yeni moda olduğundan da söz eder. Sonuçta, örnek beyitlerde sözü edilen, giyim kuşamdaki lüks ve gösterişe düşkünlük, abartılı süslenme nedeniyle toplumda meydana gelebilecek sosyal sorunların önlenmesi için Lale Devri'nde kıyafetlerle ilgili yasal düzenlemeler yapılmıştır.

Nedim'in şiirlerine giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurların dil ve üslup bakımından katkılarını ve gelenekten farklı yönlerini de ayrıca değerlendirmek gerekir. Şair, söz konusu unsurları şiirlerinde daha çok benzetme amacıyla kullanmakla birlikte soyut kavramları somutlaştırmakta da yaralanmıştır. Bazen de gerçek ya da mecazî anlamlarını kastederek şiirlerinde yer vermiştir. Nedim'in şiirlerinde çeşitli giyim eşyaları ve bunların özellikleriyle ilgili bazı telmih unsurlarına da rastlamak mümkündür. Şair, giysilerle güzelin güzellik unsurları arasında renk, koku, biçim vb. yönlerden çeşitli ilgiler kurarak benzetmeler yapmıştır. Deyimlerle, kelimelerin gerçek ve mecaz anlamlarıyla farklı anlatım yolları bulmuştur.

“Gül renginden elbise”, “yasemin kokusundan gömlek”, “nazla işlenmiş mendil” gibi alışılmadık bağdaştırmalar ve somutlaştırmalardan yararlanmışır. Süslenme amacıyla kullanılan kına, vesme, gâze ve güzel kokulardan da söz eden şair, sevgilinin bu unsurlarla süslenip güzelleştiğini, saçının, kaşının, gözünün siyah renkli, anber, gül suyu ya da misk kokulu olduğunu vurgulamıştır.

Nedim’in şiirlerinde kullandığı giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili kelimelerin neredeyse tamamı Arapça ve Farsça kelimelerdir. Şair, giyim kuşam ve süslenme unsurlarını ağırlıklı olarak gazellerde, şarkılarda, muhabba ve muhammeslerde kullanmıştır.

Sonuç olarak, Nedim şiirlerinde yaşadığı dönemin giyim ve süslenme anlayışı hakkında kültür tarihi açısından değerli bazı bilgiler vermektedir. Ayrıca, bu unsurları şiirlerinde kendine özgü, alışılmadık bağdaştırma, benzetme ve somutlaştırmalar oluşturmada başarılı bir şekilde kullanarak şiirlerinin daha gerçekçi, hayata yönelik, canlı ve kalıcı olmasını da sağlamıştır. Bu anlamda onu diğer Divan şairlerinden ayıran giyim ve süslenmeye dair çeşitli unsurları özgün benzetme ve anlatım yolları yakalamakta başarıyla kullanabilmesidir.

KAYNAKÇA

Apak, Melek Sevüktekin-Gündüz, Filiz Onat-Eray, Fatma Öztürk, (1997), **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Arslan, Mehmet, (1999), **Türk Edebiyatında Manzum Surnameler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)**, AKM. Baş. Yayınları, Ankara.

Çapan, Pervin, (2000), “Yahya Bey Divanı’nda Estetik ve Kültürel Bir Değer Olarak Giyim Kuşam ve Renk Unsurları”, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 3., TİSAV, İstanbul, s. 169-189.

Çavuşoğlu, Mehmet, (1987), “Nedim’e Dair”, **Türk Dili**, S. 426, Haziran, Ankara, s. 331-344.

Çetindağ, Yusuf, (2005), **Ayna Kitabı**, Karam Yay., Çorum.

Devellioğlu, Ferit, (1998), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, 15. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

Durdu, Bircan-Durdu, Aydın, (2006), “Anadolu Halk Kültüründe Kına”, **Cogito, Ten: Derinden**, S. 44-45, Kış, YKY. İstanbul, s. 235-253.

Faroqhi, Suraiya - Neuman, Cristoph K., (2004), **Otoman Costumes From Textile to Identity**, Eren Yayınevi, İstanbul.

Güneş-Yağcı, Zübeyde - Genç, Serdar, (2007), “XIX. Yüzyılda Balıkesir’de Giyim-Kuşam Zevki ve Bir Kumaş Tüccarı”, **Turkish Studies**, Volume 2/1, Winter 2007, s. 227-246.

Gürtuna, Sevgi, (2002), “Klasik Dönemde Osmanlı Kadınının Giyim Tarzı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, C. 11, s.909-920, Ank.

Kaplan, Mehmet, (1976), “Nedim’in Şiirlerinde Mimârî, Eşya ve Kıyafet”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I**, 1. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul.

Koçu, Reşad Ekrem, (1969), **Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.

Nedim Divanı, (1997), (hzl. Muhsin Macit), Akçağ Yay., Ankara.

Onay, Ahmet Talât, (1992), **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (hzl. Cemâl Kurnaz), TDV. Yayınları, Ankara.

Osmanlı Kıyafetleri, [http:// www.osmanlimedeniyeti.com](http://www.osmanlimedeniyeti.com) (6.6.2007)

Önder, Mehmet, (1995), **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Pala, İskender, (1989), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, C. 1-2, Akçağ Yay., Ankara.

Şentürk, Ahmet Atillâ (1999), **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, YKY. İstanbul.

Şentürk, Ahmet Atillâ-Kartal, Ahmet, (2004), **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer, (2001), “Kumaş, Nakış, Aşk”, **Yaratıcı Osmanlılar, Sanat Dünyamız**, S.73, Yıl:1999, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.11-14.

Türkçe Sözlük, (2005), (Komisyon), 10. Baskı, TDK. Yay., Ankara.

Yıldırım, Ali (2002), “Nedim’in Şiirlerinde Somutlaştırma”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 12, S.2, Elazığ, s. 211-218.

TUNUSELİ VE TÜRKİYE'DEKİ MEZAR TAŞI KÜLTÜRÜ HAKKINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

BOYRAZ, Şeref
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Hayatın, ölümün kıyısındaki izdüşümü olan mezar taşları, ait oldukları toplumların dünya görüşü ve kültürel yapısı hakkında çok önemli veriler sunabilmektedir. Tunuseli'nde incelediğimiz mezar taşları, Türkiye ile Tunuseli arasında aynılıklar ve birçok bakımdan da benzerlikler bulunduğunu göstermektedir. Bu aynılık ve benzerlikler hiç şüphesiz ortak tarihî geçmişimizden ve Müslüman kimliğinden kaynaklanmaktadır.

Tunuseli'ndeki mezar taşlarının bir kısmı, tamamen Türk üslubuyla yapılmıştır ki bunlar Osmanlı döneminden kalma olup orada yaşayan Türk nüfusuna aittir. Yerli halka ait olanlar ise gerek Türk etkisi ve gerekse İslamî kimlik dolayısıyla Türk mezar taşı kültürüne birçok bakımdan benzemektedir. Fakat bunun yanında Tunuseli mezar taşlarında, yerel kültürün etki ve renklerini de görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Mezar taşı, Tunuseli, Türkiye, karşılaştırma.

ABSTRACT

A Comparative Evaluation about the Culture of Grave Stone in Turkey and Tunisia

The grave stones, which are fiz of life at the edge of death, can present very important data about the cultural structure and world view of the societies they belong to. The grave stones which we analyzed in Tunisia show that there are some differences between Turkey and Tunisia and also some similarities in many respects. No doubt, these differences and similarities arise from our common historical past and also from the Muslim identity.

Some of the grave stones in Tunisia are completely made in Turkish genre, and these come from the Ottoman history and belong to Turkish

population living there. The grave stones, belonging to natives, resemble the culture of Turkish grave stone in many respects because of both Turkish effect and Islamic identity. Besides, it is possible to see the colors and effects of native culture in Tunisia grave stones.

Key Words: Grave stones, Tunisia, Turkey, comparison.

İnsan hayatının önemli evrelerinden birinin, yine önemli bir parçası olan mezar taşları, ilk bakışta ölümün kıyısına iliştirilmiş, donmuş, cansız materyaller gibi görünse de aslında onların, dikkatle incelendiğinde sahiplerinin aynası olduğu, onlarla birlikte muhtelif değişim ve dönüşümler geçirdiği ve bir anlamda canlı bir organizma gibi zaman içerisinde kılık ve mahiyet değiştirerek varlıklarını sürdürdüğü anlaşılacaktır. Sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel hayatın âdetâ izdüşümü olan mezar taşları birçok işlevinin yanında ait oldukları toplumların dünya görüşü ve kültürel yapısı hakkında da muhtelif bilgiler sunmaktadır¹.

Bilindiği üzere Tunuseli² Berberî, Kartacalı ve Romalıların egemenliğine sahne olmuş, önemli ve eski kültür merkezlerinden biridir. Miladî yedinci yüzyıldan itibaren müslüman Arapların akınlarına uğrayan ülke, kısa süre sonra tamamen onların egemenliği altına girmiştir. Kayravan, Mehdiye ve Tunus gibi merkezlerde Aglebî, Şii Fatimî ve Hafsî hanedanlarının yönetim ve çabaları, baskın kimlik olarak “*Mağripli Müslüman-Arap kimliği* (Oğuz, 2002: 16)”ni ortaya çıkarmıştır. Üç yüzyıldan fazla süren Hafsiler döneminin ardından Tunuseli, Barbaros Hayrettin Paşa ve Turgut Reis’in girişim ve fetihlerini devam ettiren Uluç Ali Paşa - Sinan Paşa ikilisi sayesinde 1574’te Osmanlı idaresiyle tanışmıştır. Böylece Tunuseli’nde 1881’deki Fransız işgaline kadar 307 sene süren Türk dönemi başlamıştır³.

Tunuseli, Osmanlı toprağına katılmasından 17. yüzyılın başlarına kadar gücünü yeniçeri ağalarından alan, yerli kaynakların deyimiyle Deyler, Türk kaynaklarının tabiriyle Dayılar tarafından yönetilmiştir. 17. yüzyılın

¹ Mezar taşlarının ait oldukları insanlarla birlikte âdetâ soluk alıp verdikleri, hayatın izdüşümü olduğu gerçeği ve işlevleri hakkında detaylı bilgi için Hans Peter Laqueur (1997), Şeref Boyraz (2003: 35-98) ve Edhem Eldem (2005: 115-288)’in çalışmalarına bakılabilir.

² “Tunuseli” kelimesiyle kastedilen, kolayca tahmin edileceği üzere kaynaklarımızda Tunus diye geçen ülkedir. Osmanlıdan bu tarafa bizim kaynaklarımızda başkentiyle aynı adı taşıyan ve bu sebeple de zaman zaman çeşitli karışıklık veya bulanıklıklara sebebiyet veren ülkenin adı Batıda Tunisie, kendi kaynaklarında ise Tunisiyye biçimindedir. Bu sebeple ve bizdeki karışık/bulanıklığı gidermek düşüncesiyle Öcal Oğuz (2002: 7-9) tarafından ülkenin adı olarak “Tunuseli” kelimesi önerilmiştir. Haklı gerekçeleri dolayısıyla yerinde bulduğumuz bu öneriye biz de katılıyor ve çalışmamızda “Tunuseli” kelimesiyle ülkeyi, “Tunus” sözcüğüyle de ülkenin başkentini kastediyoruz.

³ Tunuseli tarihi hakkında bilgi için bkz. (Şeker ve Mercan 1985: 105-107; Pektaş 2002; Oğuz 2002: 15-20).

başlarında yönetimi ele alan Usta Murat'la birlikte Tunuseli'nde, yüz yıl sürecek olan Muradîler dönemi başlamıştır. “*Bu dönemde Anadolu ve Balkanlardan gelen sivil ve askerî nüfus⁴ din birliği*” (Oğuz 2002: 18)” dolayısıyla yerli halkla çabucak kaynaşmış ve zamanla babası Türk, annesi yerli halktan olan ve “kuloğlu” denilen gruplar ortaya çıkmıştır. On sekizinci yüzyılın başında ise yönetim, kendisi de bir kuloğlu olduğu söylenen Hüseyin bin Ali Türkî'nin eline geçmiştir. Hüseyin bin Ali Türkî'nin soyundan gelen Hüseyinî hanedanı, 1881'deki Fransız işgaline kadar yönetimi elinde tutmuştur. Hatta aynı hanedanın idaresi, sembolik de olsa, Fransızlardan sonra da 1956'da ülke bağımsızlığını kazanana kadar devam etmiştir.

Çok kısa biçimde verilen işte bu tarihî geçmişinden dolayı Tunuseli ve Tunuselili, Osmanlı-Türk kültürünün etki alanına girmiş ve oradan pek çok şeyi ödünçlemiştir. Bu bağlamda başta Tunuseli'ndeki bazı tarihî yapılar (Şeker, 1994; Pektaş, 2002) ve Tunuseli Millî Kütüphanesindeki Türkçe yazmalar (Şeker ve Mercan, 1985: 105-122; Okuyucu, 2001: 135-171) olmak üzere Tunuseli Arapçasındaki Türkçe kelimeler, Türkçe soyadı taşıyan Tunuselili aileler (Okuyucu, 2000: 437-451; 2002: 128; Oğuz, 2002: 108-115), 1956'da Burgiba tarafından yasaklanıncaya kadar özellikle ramazan gecelerinde oynatılan Karakuz yani Karagöz (Okuyucu 2002: 124; Oğuz 2002: 143-146), bazı Tunuselililerde görülen olumlu Türk imajı (Aydın 1996: 143; Okuyucu 2002:100-101; Oğuz, 2002: 22-23) gibi daha pek çok unsur Tunuseli'ndeki Türk varlığını ve etkisini gözler önüne sermektedir. Bu itibarla Tunuseli ve Türkiye farklı oranlarda da olsa Osmanlı mirasını taşımak ve müslüman olmak gibi iki büyük ortak paydaya sahip ülkelerdir. Bu sebeple aralarında bazı bakımlardan benzerlikler ve etkileşimler olması muhtemeldir. Bu bağlamda çalışmamızda, mezar taşları açısından iki ülke arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar olduğu ortaya konulmaya çalışılacak ve bunların nedensellikleri üzerinde durulacaktır. İki ülkenin geçirmiş olduğu kültürel değişimlerden mezar taşları nasıl etkilenmiştir? Ait oldukları toplumların düşünsel yapısını ne derece yansıtmaktadırlar? Mezar taşlarından hareketle iki ülke halkı arasında ne gibi benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır? Çalışmamızda işte bu sorulara cevaplar bulunmaya çalışılacaktır.

Malum olduğu üzere siyasî anlamda merkez edinilen bir yer zamanla bilim, kültür, sanat, edebiyat, ekonomi ve bunlara bağlı olarak gerçekleşen daha başka birçok unsurun da merkezi haline gelmektedir. Ya da sözünü ettiğimiz hususlarda öne çıkmış olan bir yerleşim birimi, siyasî otoritenin

⁴ Tunuseli ile Anadolu arasındaki nüfus hareketleri için İbrahim Güler (2003: 59-86)'in çalışmalarına müracaat edilebilir.

de merkezi yapılmaktadır. Her hal ü kârda siyasi merkezler hem periferiyi besleyip yönetmekte hem de periferinin şu ya da bu oranda katılımıyla oluşan sinerjiden doğmaktadır. Dolayısıyla merkez, bünyesinde çoğu zaman, hemen hemen birçok konuda bütünü yansıttıcı örnekler barındırmaktadır. Bu düşünceler dolayısıyla çalışmada daha ziyade, çok uzun zamandır Tunuseli'ne merkezlik yapmış olan başkent Tunus'taki mezar taşları üzerinde durulmuştur.

Tunuseli'ndeki mezar taşlarını genel olarak iki gruba ayırarak incelemek mümkündür:

1. Türk kültürünün etkisiyle oluşturulanlar
2. Yerel kültürün etkisiyle oluşturulanlar

Bunlardan birinci gruptakiler antropomorfik karakterli⁵ olup Osmanlının, ülkede hâkim olduğu yıllardan kalmaz ve daha ziyade Tunus'taki beylere ait türbelerde ve Bizert'te bulunmaktadır. Yerden 50 ila 70 cm yüksekliğindeki mermer sandukalar üzerine oturtulmuş olan bu mezar taşları ensiz olmaları hasebiyle, Osmanlı coğrafyasının başka yerlerinde örneğine sıkça rastlanan yeniçeri mezar taşlarına benzemektedir. Ait olduğu döneme ve kişinin kimliğine uygun olarak kavuk, sarık ya da fes biçiminde başlık⁶ları bulunan bu taşların hem yeniçerilerinkine benzemesi hem de daha ziyade Tunus ve Bizert'te bulunmaları tesadüfî değildir sanırız. Taşların şekli, Tunuseli'nde Osmanlıyı temsilen daha ziyade yeniçerilerin bulunduğunu gösterirken bunların çoğunlukla Tunus ve Bizert'te görülmesi de yeniçerilerin, stratejik önemi dolayısıyla en fazla bu iki şehirde konuşlandığı anlamına gelmektedir ki tarihî veriler de (Güler, 2003: 60-80) bu yorumumuzu destekler mahiyettedir.

Ekseriyetle Türk kökenli kişiler tarafından kullanıldığını düşündüğümüz antropomorfik karakterli mezar taşları Tunus'ta en fazla, “Medina atika (*eski şehir*)” diye adlandırılan yerde, “Türbeti'l-bey” sokağındaki “Türbeti'l-beyât (*Beyler Türbesi*)”ta bulunmaktadır (**Resim 1**). Yukarıda adı geçen Hüseyinî hanedanından ikinci Ali'nin yaptırdığı ve hanedana mensup kişilerin kabirlerini içeren bu türbedeki taşlar, antropomorfik ya-

⁵ İnsan şeklini, silüetini andıran antropomorfik karakterli mezar taşları, bildiği üzere eski Türklerdeki “sin” denilen mezar heykellerinin bir uzantısıdır. “Sin”den antropomorfik karakterli mezar taşına dönüşümün nasıl gerçekleştiği konusunda bilgi için bkz. (Boyraz, 2003: 50-51).

⁶ Hatırlanacağı üzere Osmanlıda serpuşlar, başı olumsuz hava koşullarından korumanın yanında birer sosyal statü göstergesi idi. Bu nedenle “kişinin statüsünü ve o statüyle özdeşleşmiş kişinin kendisini belirtmek için mezar taşının baş kısmına, onun kullandığı serpuşun şekli (Boyraz, 2003: 50)” verilmektedir. O bakımdan Osmanlı dönemine ait mezar taşlarında kadınlara ait olanlarda genellikle üstüvani biçimli ve âdetâ bir gelin başı gibi süslenmiş figürler, erkeklerinkinde ise statülerini simgeleyen kavuk, sarık veya fes biçimleri kullanılmıştır. Osmanlı mezar taşlarında kullanılan serpuşlar ve bunların ifade ettiği statüler konusunda bilgi için bkz. (Öcal, 1981: 51-75; Laqueur, 1997: 138-160; Bayrak, 1998: 120-121; Çal, 2000: 208-214; Berk, 2006: 25-30).

pıda olmasına rağmen oldukça basit tarzda yapılmışlardır (**Resim 2, 3, 4, 5, 6**). Türbenin bir köşesine sonradan iliştirilmiş olan bir levhadan, türbenin 1964-68 yılları arasında tamir gördüğü anlaşılmaktadır. Gerek taşların basit tarzda yapılmış olması ve gerekse yeni oluşları bunların, tamir sırasında eskilerini takliden yapılarak buraya konulmuş olduğu intibasını uyandırmaktadır. Zira taşlar hem işçilik açısından Osmanlı üslubunu yansıtmamaktadır⁷ hem de bu taşların başlık kısımlarının daha iyileri, daha az önemli kişilerin defnedildiği umumi mezarlıklarda görülebilmektedir. Bu bağlamda Tunus'un eski mezarlıklarından olan Jellaz'da yaptığımız incelemelerde bazı kavuklu mezar taşlarına rastlanmıştır. Fakat taşların kavuk biçimindeki kısımları maalesef çoğunlukla kırılmış, gövde kısımları ise kaybolmuştur. Koparılan kavuk kısımları da ya yerlerde atılı vaziyette durmakta ya da başka mezar taşlarının başına sonradan monte edilmiştir (**Resim 7, 8, 9, 10**). Başlıkların monte edildiği bu mezarlar daha yakın dönemlere tarihlenmekte olup Tunuselilere aittir ve Türklere has mezar taşının Tunuseliler üzerindeki etkisini göstermesi bakımından oldukça kayda değer bir durumdur.

Plastik açıdan daha iyi durumda olan Jellaz'daki bu başlıkların varlığı, Türbeti'l-beyat'taki taşların da en azından bunlar gibi olabileceğini düşündürmektedir. Zira sosyal statüleri yüksek olanların daha iyi taşlara sahip olduğunun bir yığın örneği bulunmaktadır.

Türk mezar taşı kültürünün, Tunuseliler üzerindeki etkisi sadece bununla sınırlı değildir elbette. Üstüvani tarzdaki mezar taşlarının bir benzerini bazı Tunuselilerin mezarlarında da görmek mümkündür (**Resim 11, 12, 13**). Bu tip taşlara daha çok Jellaz'daki eski mezarların bulunduğu yerlerde rastlanmaktadır. Mermerden veya betondan yapılan bu şahideler dikdörtgen biçimli ve üçgen kemerli olup Türkiye'deki benzerlerinden daha büyüktür.

Bu konuyla ilgili olarak son tahlilde, Tunus'ta yaptığımız araştırmalar neticesinde umduğumuzun çok altında bir miktarda antropomorfik karakterli mezar taşına rastladığımızı söyleyebiliriz. Jellaz Mezarlığında karşılaştığımız tablo, bunun nedenini bizim için bir parça açıklar mahiyettedir. Bize öyle geliyor ki Tunuseli'ndeki Osmanlı döneminden kalma antropomorfik karakterli mezar taşları, ülkenin yaşadığı siyasi ve kültürel

⁷ Bu bağlamda örneğin Osmanlı mezar taşlarında ışık gölge dengesi gözetilmekte ve ayrıntılara, derinliğe daha fazla dikkat edilmektedir ve yazılar ekseriyetle kabartma halinde yazılmaktadır. Oysa Türbeti'l-Beyat'taki taşlar şekil itibariyle ayrıntıdan yoksun olarak ve düz bir şekilde, kaba hatlar halinde yapılmıştır ve yazıları "dişi" diye de tabir edilen oyma biçiminde yazılmıştır. Bu bilgiler ışığında Resim 2, 3, 4, 5 ve 6'daki taşlara yeniden bakıldığında ne demek istediğimiz daha iyi bir şekilde anlaşılacaktır.

değişimler ve bunlara bağlı olarak gelişen yaklaşımların dolayısıyla maalesef iyi korunamamıştır. Türk kültürünün Kuzey Afrika'ya kadar uzanan varlığının önemli göstergelerinden biri olan bu taşların tespit edilerek envanterinin çıkarılması ve bunların koruma altına alınması, geleceğe yönelik kimliğimizin inşasında önemli bir eksikliği giderecektir sanırız.

Yerel kültürün etkisiyle oluşturulan mezar taşlarına geçmeden önce Tunuseli mezarlıklarına kısaca bir göz atmanın yerinde olacağını düşünüyoruz. Buna göre Tunuseli'nde mezarlıklar genellikle yüksek duvarlarla çevrilmiştir ve nispeten bakımlı olup ülkenin florasına uygun ağaç ve çiçekleri barındırmaktadırlar. İçerisinde cami veya mescit ve abdest almaya uygun yerler bulunmaktadır. Aynı yapıları Türkiye'dekilerde de görmek mümkündür. Bazı mezarlıklar, yine tıpkı bizde olduğu gibi bir din büyüğünün makamının çevresine kurulmuştur; örneğin Jellaz Mezarlığının, İmam Şazeli⁸'nin makamının⁹ etrafına kurulması gibi.

Her ne kadar 20. yüzyıl Türkiye'sindeki örnekleri yanında biraz daha sade kalsalar da Tunuseli'ndeki, özellikle de başkentteki mezarların üst-yapısı, İslam hukukunun öngördüğü şekilden¹⁰ oldukça uzak bir tarzdadır. Türklerdeki mezar sandukalarını hatırlatan bir yapıya sahip olan bu mezar taşları, ülkenin güneyine doğru gidildikçe belki İslamın, belki ekonomik koşulların ve belki de her iki faktörün birden çeşitli oranlardaki etkisiyle daha sade ve İslamî düşünceye daha uygun bir şekle dönüşmektedir. Örneğin Hamamet'teki bir mezarlıkta ya mezarın üzerinde sadece künye bilgilerini içeren küçük bir taş vardı ya da mezar taşları daha basit ve sade idi. Bölgeler arasındaki bu farklılık, hangi sebepten kaynaklanırsa kay-

⁸ Asıl adı Ali bin Abdullah bin Abdülcebbar, künyesi ise Ebu'l-Hasan olan İmam Şazeli, 1196-1258 yılları arasında yaşamış olup Tunuseli'nin Şazile kasabasında doğduğu için Şazili nisbesiyle meşhur olmuştur. Hac yolculuğu sırasında Mısır'da vefat ettiği için oraya defnedilmiştir. Şazeliye tarikatının kurucusudur. Tarikatı daha çok Kuzey Afrika'da yaygındır, İstanbul'a ise II. Abdülhamit döneminde girmiştir (Güner, 1991: 351-353). Kahvenin bulunup yaygınlaştırılmasında etkin rol oynadığı düşünüldüğü için kahvecilerin piri olarak bilinmektedir. Bu sebeple kahveciler dükkânlarına eskiden “*Her sabah besmeleyle açılır dükkanımız / İmam Şazeli'dir pîrimiz, üstadımız*” yazılı levha (Haksever 2004)” asarları. Yine aynı sebeple olsa gerek ki Bektaşilikteki 12 hizmet postundan dokuzuncusuna “Şah Şazeli (veya Şadili) kahveci postu” (<http://www.aleviweb.com/forum/showthread.php?page=2&t=19712>) denilmektedir. Kahvenin kökeni ve Şazeli tarikatıyla ilgisi hakkındaki görüş ve anlatılar için ayrıca bkz. (Hattox, 1996: 10-22).

⁹ Buradaki makam kelimesinden, mezarının bulunduğu yer anlaşılmalıdır. Çünkü mezarı Mısır'dadır. Tunus'ta yaptığımız derlemelere göre İmam Şazeli bazı zamanlar mağaralara inzivaya çekilir, vaktini ibadetle geçirir. İşte Jellaz denilen yerde de Şazeli'nin inzivaya çekildiğine inanılan mağaralar bulunmaktadır. Rivayete göre Şazeli bu mağaralarda kalırken Allah katından kendisine hurma, ekmek, zeytin ve su gönderilmiştir. İşte bu mağaraların üzerine veya yakınına cami ve türbe gibi binalar yapılmıştır ve halk buraları kutsal diye ziyaret etmektedir. Özellikle kadınlar, dileklerine kavuşmak için burayı ziyaret etmekte ve oraya gelen diğer kişilere kutsal olduğuna inanılan su ve özel poğaçalarla küçük ekmeklerden dağıtmaktadırlar. Ayrıca ziyaret yerinin dışında gelenleri alıp dağıtması için helva, lokum ve pasta türü yiyeceklerle tutsu ve mum gibi şeyler de satılmaktadır.

Görüldüğü üzere hem Şazeli hakkında anlatılanlar, Türk dünyasındaki sâfillerle benzerlik göstermektedir hem de ziyaret yerinin ve usulünün Türkiye'dekilerden pek farkı yok gibidir.

¹⁰ İslam hukukunun öngördüğü mezar şekli hakkında Youssef Ragheb (1996: 17-22)'in çalışmasına bakılabilir.

naklansın başkenttekilerin yapısında, Türk mezar taşı kültürünün önemli ölçüde etkili olduğunu düşünüyoruz. Zira sanduka biçimi verilmiş mezarları sadece ekonomik faktörle açıklamak yeterli değildir. Çünkü ekonomik yapı, sanduka biçimi değil de başka tarzlar da üretebilirdi. Oysa örnekler (**Resim 9, 10, 11, 16, 17**) ekonomik yapının, Türk mezar sandukalarının benzerini ürettiğini göstermektedir ki Türk nüfusunun yoğun olarak yaşadığı bir yerde, bu bir tesadüf olmasa gerektir.

Tunus'un Jellaz ve Sidi Yahya mezarlıkları ile Ariana bölgesindeki mezarlığında yaptığımız incelemelere göre Tunuseli mezarlarında, mezarın üzeri genellikle beton ya da mermerden mamül, 20 ila 40 cm arasında yüksekliği bulunan dikdörtgen sandukalarla kapatılmaktadır. Bunların bazıları düz dikdörtgen biçiminde iken çoğunda yukarı doğru çıktıkça küçülen, iç içe geçmiş intibai veren iki veya üç dikdörtgen bulunmaktadır. Betondan yapılmış olanlar, ekseriyetle beyaza, nadiren de açık yeşil veya buz mavisine boyanmaktadır, tıpkı Tunus evleri gibi (**Resim 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17**). Özellikle yeni yapılanların ya başucu, ya ayakucu tarafına ya da orta kısmına ziyarete gelenlerin oturması için iki karış yüksekliğinde küçük sekiyer yapılmıştır (**Resim 14, 16, 17**). Mezar sandukasının üzerine, başucu tarafında yastık yüksekliği kadar, hatta bazen biraz daha fazla bir yükselti konulmakta bu yükseltinin üzerine de açık vaziyette duran, kitap formunda bir mermer yerleştirilmektedir. Bu mermer, 45°'le 70 derece arasında değişen bir açıyla daima mezarın iç tarafına doğru meyilli durmaktadır (**Resim 8, 9, 14, 15, 16, 17, 18**). Yani kitabın konumu, üzerindeki mezarın ayakucunda duranların rahatça okuyabileceği tarzdadır. Bu kitap tahmin edileceği gibi Kuran-ı Kerim'i simgelemektedir. Türkiye'deki mezarlıklarda da zaman zaman kitap formunda mezar taşlarına rastlanmaktadır. Fakat bunlar ekseriyetle kişinin mesleğini belirtmek amacıyla yapılmışlardır ve mesleği öğretmenlik olanlara aittir.

Tunuseli'ndeki mezarların ayakucunda herhangi bir taş ya da yükselti bulunmamaktadır.

Beton sandukaların bazılarının üzerine genellikle birle üç arasında değişen küçük oyuklar yerleştirilmiştir. Sevabı ölüye gitmesi için bu küçük oyuklara kuşlar için yem ve su konulmaktadır ki yapısı farklı olmakla birlikte aynı düşüncenin izleri Türkiye'deki bazı mezar taşlarında da görülmektedir (**Resim 19**). Çok amaçlı olması için oyuklardan bazılarında Allah ve Muhammed adlarının yazılı olduğu seramik/porselen tabaklar sabitlenmiştir (**Resim 17**). Allah yazılı olanı, mezardakinin baş kısmına daha yakındır. Üçüncü oyuklar ise mezarın hemen hemen tam ortasına denk

gelecek şekilde yapılmıştır ve bunlar aslında oyuktan ziyade mezar toprağına suyun ulaşması için bırakılmış deliklerdir (**Resim 13, 17**). Çünkü bu yolla suyun, yani rahmetin ölene ulaşıp onun yangınına geçireceğine inanılmaktadır. Aynı inanış dolayısıyla Türkiye’de de mezarların üzeri ya tam olarak kapatılmamaktadır (**Resim 19**) ya da pehle taşının ortasına bir delik açılmaktadır (**Resim 20**). Hatta bu inanış dolayısıyla Sultan II: Bayezid, mezar toprağının su alması için türbesinin üzerinin kapatılmaması yolunda vasiyette bulunmuştur (Doğanay, 1999: 106-107).

Tunuseli’ndeki mezarlarda sözünü ettiğimiz bu deliklerin bazılarında çiçek ekilmektedir. Bazı mezarların üzeri ise çiçek ekebilmek gayesiyle tam olarak betonlanmamıştır. Kimi mezarlarda da çiçek ve muhtelif bitkiler ekmek amacıyla ölenin baş tarafına, kitabenin hemen arkasına, yine betonla küçük bir yer çevrilmiştir (**Resim 9, 10**).

Tunuseli’ndeki bazı mezarların başucu tarafına zeminle aynı düzlemde olmak üzere kandil ya da mum yakmak için özel, küçük kulübecikler yapılmıştır ki buralara ölenin günahlarını temizleyeceği inancıyla kandil ve bayram gecelerinde mum yakılıp bırakılmaktadır. Bu, bizde olduğu gibi kandil ve bayram günlerinde mezar ziyaretinin daha fazla yapıldığı anlamına gelmektedir. Hıristiyan mezarlarından etkilenilerek yapıldığını düşündüğümüz bu kulübeciklere (Hıristiyan mezarlarından etkilenilerek diyoruz çünkü Almanya’da yaptığımız mezarlık ziyaretlerinde bunun bir yığın örneğiyle karşılaştık.) sadece Jellaz’daki bir bölümde rastlanmıştır. Bu durum, dinî inançlarına uymasa bile Tunuseli insanının bazı etkilere açık olduğunu göstermektedir ki bu da Türk mezar taşı kültürünün Tunuseliler üzerindeki etkileri konusunda söylediklerimizi teyit etmektedir.

Tunuseli mezarlarında orada yatana ait her türlü bilgiyi kitap formundaki mermerler barındırmaktadır. Genellikle bu mermerlerin sağında besmele ve Fecr suresinin “Ey huzura kavuşmuş insan! Sen O’ndan hoşnut, O’da senden hoşnut olarak Rabbine dön. Kullarım arasına katıl ve cennetime gir.” mealindeki son dört ayeti (89/27-30) bulunmaktadır (**Resim 21, 22**) ki Osmanlı dönemi mezar taşlarında çoğunlukla, bu ayetlerden iktibas edilen “ırcı’ı” kelimesiyle adı geçen ayetlere gönderme yapılmaktadır. Söz konusu ayetten sonra “Yüce olan Allah doğrudur.” anlamındaki “Sadakallahü’l-azim” ibaresiyle kitabın sağına yazılanlar bitirilmektedir. Ayetlerin sağa yazılması, sağa verilen önemi göstermekte ve kitabı sağından verilecek olanlara telmihte bulundurmaktadır.

Mermerin sol tarafına yazılanlar, Allah’ın yüceliğini hatırlatan “Allahu

ekber” ibaresiyle başlamaktadır. Ardından mezarda yatanın tanıtımı yapılmaktadır. Bunun için de genellikle;

“Hâzâ darîhü’l-merhum Muhammed bin Muhammed Sehnûn El-mevlûd fî: 2. 2. 1930 Tuvuffiye fî: 21. 7. 1996 Rahimehu’l-lah (**Resim 21**) [Bu, rahmet edilmiş Muhammed oğlu Muhammed Sehnun’un kabridir. 2. 2. 1930’da doğdu 21. 7. 1996’da öldü Allah ona rahmet etsin.]¹¹”

veya

“Darîhü’l-merhum Ahmed Naci bin Muhammed es-sâdık el-vâfi Vulide: 9 May 1945 Tuvuffiye: 4 Septembre 1997 Rahimehu’l-lah (Resim 22) [Rahmet edilmiş, vefalı, sadık Muhammed oğlu Ahmed Naci’nin kabridir. 9 Mayıs 1945’de doğuruldu 4 Eylül 1997’de öldü Allah ona rahmet etsin.]”

örneklerindeki gibi klasik bir yapı kullanılmaktadır.

Orijinal okunuşunu ve çevirisini verdiğimiz bu örneklerdeki gibi ölenin kendisinin ve babasının adının belirtildiği ve doğum ölüm tarihinin verilip Allah rahmet etsin dileğinin dilendiği sade sözlerin yanı sıra kişinin bir parça bazı sıfatlarla övüldüğü sözler de mevcuttur. Örnek olması için Türbeti’l-Beyat’tan alınan şu sözler okunabilir: “El bekâu lillahi Hâzâ darîhü’l-müreffa’ şânuhâ Azize ibnetü’l-mün’am Abdilaziz el-Cezirî ve halîletü’l-müreffa’ şânuhu el-merhum seyyidi el-Muhtar ibni’l-Mukaddes el-mebrur seyyidi Ahmed Paşa Bey Tuvuffiyet fî cumadiye’s-saniye sene 1373 (**Resim 23**) [Ebedî olan Allah’tır. Bu, kutsal, temiz Seyyid Ahmed Paşa Bey’in oğlu, şanı yüceltilmiş, rahmet edilmiş Seyyid Muhtar’ın karısı ve nimetlenmiş Abdilaziz el-Cezirî’nin kızı, şanı yüceltilmiş Azize’nin kabridir. 1373 senesi Cemaziyelahirinde öldü.]”

Görüldüğü üzere başlıkta, Türkiye’deki mezar taşlarında Osmanlı döneminden bu yana sıkça kullanılan “Hüve’l-Baki” ile aynı anlama gelen bir yapı kullanılmış, taşın sahibesi Azize Hanımın tanıtımı, kimin gelini, kimin karısı ve kızı olduğu anlaşılacak şekilde ayrıntılı olarak yapılmıştır ki bu tarz tanımlarla, Osmanlı dönemi taşlarında sık sık karşılaşılmaktadır.

20. yüzyıla tarihlenen Tunuseli mezar taşlarında doğum ölüm tarihleri belirtilirken aylar, ya rakamla gösterilmiştir ya da Arap harfleriyle yazılmıştır. Ancak bu ay adları bazen Arapça olarak bazen de Fransızca olarak (**Resim 15, 22**) verilmiştir. Yine bu bağlamda ölüm tarihleri verilirken de Fransız kültürünün etkisiyle olsa gerek ki özellikle Fransız etkisinin yeni yeni hissedilmeye başlandığı dönemlerden itibaren hem hicrî, hem de

¹¹ Arapça metinlerin çevirisindeki yardımlarından dolayı Cumhuriyet Üniversitesi öğretim elemanlarından Doç. Dr. Mehmet Ali Şimşek’e teşekkür ederiz.

miladî tarihler kullanılmıştır (**Resim 25**). Son otuz kırk yıl içerisinde ölenlerde ise genellikle miladi tarih tercih edilmektedir. Demek ki Tunuseli’nde hicrî takvim yavaş yavaş bırakılmakta, miladî takvimin kullanımı iyice yerleşmektedir.

Bazı mezar taşlarına ihlas suresi, Bakara suresinin 156. ayetindeki “Biz Allah’tanız ve yine O’na döndürüleceğiz.” mealindeki “İnna lillahi ve inna ileyhi râciûn” cümlesi, “Her canlı fanidir.” anlamına gelen “Küllî men ‘aleyhâ fân (55/26)” ile Kuran’da üç yerde (3/185, 21/35, 29/57) geçen “Her nefis ölümü tadacaktır.” manasındaki ayetler, Allah’ın 99 ismi, fatiha ve bakara suresinin son ayetleri, besmele, kelime-i tevhid, salavat-ı şerife yazılmıştır (**Resim 15, 16**). Mermerden yapılmış olan mezarlarda, bu ve bunlara benzer söz ve ibareler daha fazla bulunmaktadır. Benzerlerine Selçuklu ve Beylikler dönemi ile Osmanlı’nın ilk zamanlarındaki mezar taşlarında da rastlanılan (Boyras, 2003: 65-89) bu tarz ifadelerle hem yaratıcının methi yapılmakta, hem ölümün mukadder oluşu hatırlanmakta, hem de yaratıcıya yakarılmaktadır. Böylece bir taraftan geride kalanların ölümü kabullenmesi sağlanırken bir yandan da ölenin günahlarının bağışlanması için dolaylı yoldan dua edilmiş olmaktadır. Tabii aynı zamanda mezara estetik bir görünüş de kazandırılmaktadır.

Tunuseli mezar taşlarında Türkiye’deki Hüve’l-bakî, Hüve’l-hayy, Hüve’l-hayyi’l-bakî tarzındaki serlevhaları görmek pek mümkün değildir. Bunun yerine daha çok besmele ve Allahu Ekber ibaresi kullanılmaktadır. Türkiye’deki serlevhaların benzerleri tespit edebildiğimiz kadarıyla sadece beylerin sülalesinden gelenlerinkinde vardır (**Resim 26**).

Tunuseli mezar taşlarında pek fazla Fatiha isteğinde bulunulmamaktadır. Türkiye’de hemen her taşta, bazen de ısrarlı bir şekilde istenen fatihanın burada pek sözü edilmemektedir. Sadece dua edilmesi ve rahmet dilenmesi istenmektedir. Bazı mezar taşlarında “Rica” veya “Dua” başlığı altında ziyaretçiden ölen için rahmet dilenmesi istenmektedir: “Yâ vâkıfen ‘alâ kabri sealtüke bi-rahmani ubsut yedeyke ilâ rabbî ve’tlub li minhu’r-rahmeti ve’l-gufrani Lillahi’l-fatiha (**Resim 15, 16, 17**)” [Ey kabrimin üzerinde ayakta duran! Senden rahmet diliyorum. Aç ellerini rabbine bana rahmet ve af dile. Allah için fatiha.]

Tunuseli mezar taşlarında Türkiye’deki gibi birtakım şekil ve figürlere rastlamak pek mümkün değildir Ancak Türkiye’de olduğu gibi bütün mezarların yönünün kibleye baktığını söylememize gerek yoktur sanırım.

Türkiye’de olduğu gibi Tunuseli’nde de zengin kişilerin mezarları di-

ğerlerine göre daha büyük, süslü ve gösterişlidir. Ayrıca zengin olduğunu tahmin ettiğimiz kişilerin mezarlarının üzeri beyaz fayansla kaplanmıştır. Büyüklüğe bağlı olarak da bunlardaki yazılar daha fazladır ve genellikle manzumelerle kişinin medh ü senası yapılmaktadır (**Resim 11, 12, 13, 18, 23, 24, 25, 26, 27**).

Çocuk mezarlarının üzerindeki beton yükselti, yetişkinlerinkine oranla daha alçaktır ve bunların kitabeleri de kitap formunda değildir. Tek bir sayfa gibidir ve üzerinde de sadece ölenin künyesini barındırmaktadır. Günahsız oldukları düşünüldüğü için olsa gerek ki onların mezar taşlarında dinî ibarelere pek yer verilmemiştir.

Görüldüğü üzere Tunuseli'ndeki mezar taşları ile Türkiye'dekiler arasında, kendi öz kültürlerinden kaynaklanan bariz farklılıklar olduğu gibi gerek yapı, yazı ve gerekse düşünüş tarzı itibarıyla yabana atılmayacak kadar benzerlikler de bulunmaktadır. Bu benzerliklerin bir kısmı ortak tarihî geçmişin getirdiği etkileşimden, bir kısmı da İslamî düşünce sistematüğinden kaynaklanıyor olsa gerektir.

KAYNAKÇA

AYDIN, Mehmet Zeki, (1996), “*Sosyo-Kültürel Hayat ve Eğitim Açısından Bugünkü Tunus*”, **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1: 143-148.

BAYRAK, M. Orhan, (1998) **Türbeler Sözlüğü**, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.

BERK, Süleyman, (2006), **Zamanı Aşan Taşlar Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları**, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.

BOYRAZ, Şeref, (2003), **Türkiye'de Mezar Taşı Sözleri**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇAL, Halit, (2000), “*İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar*”, **Tarihi Kültürü ve Sanatlarıyla Eyüp Sultan Sempozyumu III**, İstanbul: 206-225.

DOĞANAY, Aziz, (1999), “*Sultan II. Murad'ın Vasiyetnamesinin Mezar Mimari-mize Tesiri*”, **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yay., 99-113.

ELDEM, Edhem, (2005), **İstanbul'da Ölüm Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları.

GÜLER, İbrahim, (2003), “*Osmanlılar Devrinde Tunus'ta Sivash ve İç Anadolulu Gençler (XVIII. Yüzyıl)*”, **Cumhuriyetin 80. Yılında Sivas Sempozyumu Bildirileri**, Sivas: Sivas Hizmet Vakfı Yay., 59-86.

GÜNER, Ahmet, (1991), **Tarikatlar Ansiklopedisi**, İstanbul: Milliyet Yayınları.

HAKSEVER, Hamit, (2004), “*Tasavvufî Esnaf Teşkilatı, Âhilik*”, <http://www.ilkadimdergisi.com/195/zaman.htm>

HATTOX, Ralph S., (1996), **Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri**, (Çev.: Nurettin Elhüseyni), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt

Yayınları.

<http://www.aleviweb.com/forum/showthread.php?page=2&t=19712>

LAQUEUR, Hans-Peter. (1997), **Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, (Çev.: Selahattin Dilidüzgün), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

OĞUZ, Öcal, (2002), **Tunuseli İncelemeleri**, Ankara: Milli Folklor Yayınları.

OKUYUCU, Cihan, (2000), "*Tunus Arapçasında Mevcut Osmanlıca Unsurlar ve Bazı Türkçe Aile Adları*", **Akademik Araştırmalar Dergisi (Osmanlı Özel Sayısı)**, Sayı 4-5: 437-451.

OKUYUCU, Cihan, (2001), "*Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları*", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı 7-8: 135-171.

OKUYUCU, Cihan, (2002), **Göz Hakkı Gönül Armağanı**, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ÖCAL, Ersin, (1981), "*İstanbul Müzelerindeki Börklü Mezar Taşları*", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**, Yıl: 2, Cilt: 2, Sayı: 11, İstanbul: 51-75.

PEKTAŞ, Kadir, (2002), **Tunus'ta Osmanlı Mimarî Eserleri**, Ankara: TTK Yayınları.

RAGHEB, Youssef. (1996), "*İslam Hukukuna Göre Mezarın Yapısı*", (Çev.: Ak-sel Tibet), **İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri I**, Ankara: TTK Yay., 17-23.

ŞEKER, Mehmet ve MERCAN, İsmail Hakkı, (1985), "*Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları*", **9 Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, II: 105-122.

ŞEKER, Mehmet, (1994), **Başşehir Tunus'taki Türkçe Kitabeler**, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

EKLER:

1. Tunuseli'nden Seçilmiş Mezar Taşı Sözleri

1.1. Bismillahirrahmanirrahim

Yâ eyyühe'n-nefsü'l-mutma'inne. İrci'î ilâ rabbike razıyyetem marzıyyeh. Fe'dhulî fi 'ibâdî. Ve'dhulî cennetî

Allahu Ekber

Darîhü'l-merhum Milad bin Bekr Salih bin Er-rebi' Vulide: 15 Novembre 1920
Tuvuffiye fi: 21 May 2001 Rahimehullah

Bismillahirrahmanirrahim Ebubekir, Ömer (Allah'ın isimleri) Lâilaha illallah Muhammeden rasulallah, El-bekâu lillah Ricâ' Yâ vâkıfen 'alâ kabri seeltüke bi-rahmani ubsut yedeyke ilâ rabbî ve'tlub li minhu'r-rahmeti ve'l-gufrani Lillahi'l-fatiha (Resim 15).

1.2. Bismillahirrahmanirrahim ve sallallahu alâ seyyidinâ Muhammed

Kulli nefsin zâikati'l-mevt.

Hâzâ darîhü'l-mun'ame bi-rahmeti'l-hayyi'l-kayyum Aîşe binti'l-merhum Ali Paşa Bey bin el-merhum Hüseyin Bey Tuvuffiyet Gafarallahu leha yevme'l-isneyn

sâlise aşara şehri recebi'l-asbar Sene 1196 (Resim 24).

1.3. Subhanü'd-dâim

Hâzâ darîhü refi'ati'ş-şân el-emireti'l-celileti'l-merhume seyyideti Zeyneb er-miletu sumuvvi refi'i'ş-şân el-mun'am el-emiri'l-celil seyyidi Said Bey Tuvuffiyet yevmi'l-hamis et-tâsi' min şehri zi'l-ka'de el-muvafık li'l-hâdî ve's-selâsin min şehri Culiyye Rahimehullah ve eskenehâ firdvse cinanihi 1371 / 1953 (Resim 25).

1.4. Huve'l-hayyi'l-bâkî

Hâzâ risâ'ü'l-mun'am cenâbi'l-emir seyyidi İzzeddin Bey Veliyyi'l-ahd bi'l-memleketi't-Tunisiyye

Li'l-kadâi fîmâ cerâ nesteslim
 Mâsivâ ed-deyyani adlen yahkum
 Bi'l-mâ'i siel-yevme kad fâza'l-inâu
 Yevme fâza's-seylü'l-müstahrim
 Marsa'u'l-mevlâ veliyü'l-ahd lâ
 Şey'e fi'l-ahdâsi minhu a'zam
 Mâte İzzeddin fî usretihi
 Gıyleten ve huve'l-vedî'ü'l-müslim
 Şehri şevval ve fihi erhû
 Ve 'aleyhi(121) Rabbenâ(253) nesterhim(998)
 Sene 1372 (Resim 26).

2. RESİMLER



Resim 1 (Türbeti'l-Beyât)



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



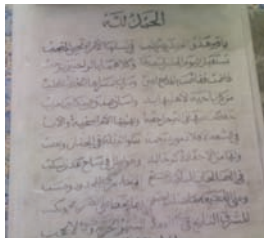
Resim 24



Resim 25



Resim 26



Resim 27

TÜRK MUTFAK KÜLTÜRÜNDE KAHVE

*BULDUK, Sıdıka

** SÜREN, Tufan
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Mutfak kültürümüzün zengin birikimi içerisinde yer alan kahve gerek yabancı seyyah ve yazarların yazıları ile gerekse fetih ve savaşlar yoluyla tanınmış ve hazırlanma şekli ile Türk Kahvesi ismini almıştır. Rivayete göre bir Osmanlı kumandanı olan Özdemir Paşa tarafından 1450 yılında Habeşistan'dan Yemen'e getirilen ve üretilen kahve bu tarihten itibaren hızla keyif vericiler arasında başköşeyi almıştır. Kahvenin tarihçiler tarafından, ilk defa 1519 yılında I. Selim'in Mısır seferinden sonra İstanbul'a geldiği belirtilmektedir. Türkler tarafından bulunan yepyeni hazırlama metodu sayesinde kahve, güğüm ve cezvelerde pişirilerek Türk Kahvesi adını almıştır. Kahve, Müslümanlara yasaklanmış olan alkollü içkilerin yerini alan bir rahatlatıcı içecek konumunu aldığından kısa sürede bu kadar yaygın kullanıma erişebilmiştir. Türk Kahvesi cezve seçiminden kısık ateşte hazırlanışına, fincanlara yavaş yavaş dökülmesinden, törensel bir dikkatle ufak ufak yudumlanmasına kadar başlı başına bir gelenektir. Gelen misafire önce bir fincan kahve ikram etmek makbuldür. "Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır" gibi pek çok deyimde Türk Kahvesinin önemi vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk mutfağı, Türk kahvesi, cezve.

ABSTRACT

Coffee which takes a place in our accumulated rich culture of kitchen, has become recognized both by the writings of foreign travelers and authors and also by means of the wars and conquests and taken the name of Turkish Coffee according to the way it is prepared and boiled. Coffee, which according to a rumor, was brought to Yemen from Abyssinia in the

* Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Aile Ekonomisi ve Beslenme Eğitimi Bölümü Gıda ve Beslenme Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

** Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Aile Ekonomisi ve Beslenme Eğitimi Bölümü Gıda ve Beslenme Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.

year 1450 A.D. by an Ottoman Army Commander Özdemir Pacha, has then quickly occupied the first place among the stuffs of pleasure givers. Historians claim that the coffee, as a beginning, had been brought to Istanbul in the year 1519 A.D. following the war campaign held by the Ottoman Sultan Selim the first in order to capture Egypt. By means of a new preparation process discovered by Turks, it is started to be boiled in the copper kettles and coffee- pots and accordingly took the name of Turkish coffee. Since coffee has assumed a position of a relaxing drink which replaced the alcoholic drinks that had been banned for Moslems, it could have been able to reach such a widespread utilization rate within a very short time period. Turkish Coffee, in itself, is a process of tradition starting from the selection of coffee-pot and continuing with simmering and then pouring it a little by little into the cups and also by attaching a ceremonial attention, ending this process by sipping it slowly. It is a widely accepted tradition to offer the visiting guest a cup of coffee. The importance of Turkish coffee in our daily life, is being emphasized through many common expressions such as one: “A cup of coffee is unforgettable for a term of 40 year”.

Key Words: Turkish cuisine, Turkish coffee, coffee pot.

Yüzyıllar boyunca büyük bir coğrafi alana yayılmış Türk topluluklarının zengin kültürel yaşayışlarının ürünü olan Türk mutfak kültürü geçmiş yıllardan itibaren, gerek yabancı seyyah ve yazarların yazıları ile gerekse fetih ve savaşlar yoluyla tanınmaya başlamış ve gastronomlar tarafından dünyanın en zengin üç mutfağından biri olarak kabul edilmiştir.

Türk mutfağının birinci zenginlik sebebi; yiyecek ve içecek hammadde- si kaynaklarının bolluğu ve çeşitliliğidir. Bir diğeri ise milletimizin köklü bir tarih ve uygarlığa sahip oluşudur. Türkler ilk çağlardan bu yana birçok milletle komşuluk yapmış, zaman zaman onlarla iç içe yaşamış yiyecek ve içecek kültürü alışverişinde bulunmuştur. Bunun sonucunda Türk mutfağı zengin bir kültür birikimiyle günümüze kadar gelmiştir. Geleneksel Türk Mutfağı'nın kendine özgü yaratıcılığı ve beğenileri, geleneksel değerleri, onu diğerkültürlerin mutfaklarından büyük ölçüde ayırmaktadır.



Türk kahvesi de geleneksel Türk Mutfağının vazgeçilmez unsurlarındandır. Gerek elde edilişi gerek yapılışı gerekse içimiyle diğer kahve çeşitlerinden oldukça farklı ve kendine özgüdür. Türk kahvesini özel yapan diğer bir neden de kendine has bir kültür oluşturmastır. Kız isteme töreninde kahve içilmesi, kahveyi içtikten sonra “kahve falına” bakılması bu kültürün en iyi örnekleridir.

Kahve, tropik iklim isteyen, yükseklerde ve zor yetişen narin bir bitkidir (www.sinanterek.com 2006). Her kahve ağacından yılda ortalama 2-5 kg kahve çekirdeği elde edilir (Gürsoy, 2005:60). Çeşitli işlemlerle kahve çekirdekleri meyvelerden ayrılır, kurutulur ve kavrulur (Işıksoluğu, 2001: 35). Kahve çekirdekleri öğütüldükten sonra tazeliklerini uzun süre koruyamadığı için kahve yapımından hemen önce öğütülmelidir (Gürsoy, 2005: 70).

Bazı araştırmacılara göre kahve adının kahvenin üretim beşiği olan Güneybatı Etiyopya'nın Kaffa şehriyle ilgisinden geldiği tahmin edilmektedir. Farklı düşüncelere göre ise Arapçada şarap anlamında kullanılan kahva zamanla “kahve”ye dönüşmüştür (Gürsoy, 2005: 19).

Bildiğimiz anlamda coffea (kahve) ağacı grubuna ait 60 çeşit bitki bulunmaktadır. Ama en çok bilinen iki çeşit kahve vardır, bunlar, coffea arabica ve coffea robustadır (Gürsoy, 2005: 61). Etiyopya'da keşfedilen ilk kahve bitkisinden türemiş olan coffea arabica, daha çok yüksekliği

800-2000 metre arasında olan dağlık platolarda veya volkanik yamaçlarda yetişir. Tipik bir arabica kahve ağacı, bir yılda yaklaşık 5 kg meyve verir ve bu meyvelerden 1 kg kahve çekirdeği elde edilir. Robusta cinsine göre daha az kafein içerir. Ayrıca daha lezzetli ve tatlı bir aromaya sahip olduğundan dünya kahve üretiminin %70'ini oluşturur. Ancak bu ağaç cinsi hastalıklara ve iklim koşullarına çok dirençli olmadığından yetiştirilmesi daha zor ve kahve çekirdeği daha pahalıdır (www.wikipedia.org 2006).

Robusta cinsi kahve ağacı ise deniz seviyesinden 600 metre yüksekliğe kadar sıcak ortamlarda yetişir. Robusta cinsi kahve bitkisi değişik yükseklik ve iklim koşullarına daha dayanıklıdır (Gürsoy, 2005: 62). Arabica'ya göre yaklaşık iki kat daha fazla kafein içerir. Odunsu lezzeti nedeniyle kaliteli kahve üreticileri tarafından tercih edilmez (www.wikipedia.org 2006). Hem ucuzluğu hem de veriminin fazla olması nedeniyle özellikle hazır kahvelerde çoğunlukla robusta cinsi ağaçtan elde edilen kahve çekirdeği kullanılır (Gürsoy, 2005: 62). Robusta kahvesi dünya kahve üretiminin yaklaşık %30'unu oluşturur. Bu bitki hastalıklara ve iklim koşullarına çok dirençli olduğundan yetiştirilmesi çok daha kolay ve ucuzdur (www.wikipedia.org 2006).



Kahve ağacının geçmişi tarih öncesi Afrika'sına kadar uzanmaktadır. Bugün Etiyopya ve Kenya'nın bulunduğu orta ve batı Afrika'da o dönemlerde, kahve ağacı olduğu varsayılmaktadır. Sözü edilen yerlerde bugün bile yabani kahve çalıları, ağaçları bulunmaktadır (Gürsoy, 2005:20). Bu bölgelerde, kahve yemişleri başlangıçta bütün olarak veya kırılarak, yağ ile karıştırılıp yenmekte idi. Kahve Yemen'den öncelikle Mekke ve Medine'ye ve 15. yy. sonunda ise İslam gezginleri tarafından İran, Mısır, Türkiye ve tüm İslam dünyasına yayılmıştır (www.kahve.gen.tr 2006).

Kahvenin keşfiyle ilgili çeşitli rivayetler vardır. Bunlardan biri Tarihçi Ahmet Efendi tarafından aktarılmıştır: Tekkesinden kovulan ve dağlara sürülen bir dervişin, –bir başka rivayete göre ise bu kişi Mokka (Muha) kentinin şeyhi Ali Bin Ömer El-Şazilidir (ölm: 1418)– dağlara sürgün edilip aç kaldığında kahve tanelerini kaynatarak suyunu içtiği ve yaşamını bu şekilde sürdürdüğü söylenir. (Gürsoy, 2005:20). Kahvenin keşfiyle ilgili bilinen en yaygın rivayet ise Etiyopyalı çoban Kaldi ile ilgilidir. Kaldi, keçilerinin bazı yemişleri yedikten sonra canlandığını ve geceleri bile çok az uyuduğunu fark etmiştir. Bunun üzerine Kaldi, bu yemişleri denemiş ve kendini daha dinç hissetmiştir. Kahvenin keçilere yaptığı etkinin kısa sürede farkına varan insanlar, çekirdekleri toplayıp kullanmaya başlamışlardır. Bununla birlikte, olgunlaşmış kırmızı renkli meyvelerin toplanıp içerilerindeki tohumlarının yenip içilebilecek hâle gelmesi için gerekli işlemlerin bulunup uygulanması oldukça uzun yıllar almıştır (Gürsoy, 2005: 21).



Kahvenin Osmanlı İmparatorluğuna geliş tarihi kesin bilinmemekle birlikte, Tarihçiler tarafından, ilk defa 1519 yılında I. Selim'in Mısır seferinden sonra İstanbul'a geldiği belirtilmektedir (www.kahve.gen.tr). Türkler tarafından bulunan yepyeni hazırlama metodu sayesinde kahve, güğüm ve cezvelerde pişirilerek "Türk Kahvesi" adını almıştır (www.wikipedia.org 2006). Ancak, bu dönemde oldukça dar bir çevre kahveyi tadabilmiştir. Kahve, Müslümanlara yasaklanmış olan alkollü içkilerin yerini alan rahatlatıcı bir içecek konumunu aldığından kısa sürede çok yaygın olarak tüketilmiştir (Gürsoy, 2005: 28).

Kahve Osmanlıda ilk olarak saraylarda içilmeye başlanmışır. Saraydaki konuklara ikram edilen tatlılarla ve şerbetlerle birlikte kahve sunulmaktaydı. Hatta saray teşkilatında "kahvecibaşı" makamı bulunmaktaydı. Kahve zamanla o kadar önemli bir hale gelmişti ki padişahın içeceği kahvenin suyu özel olarak Eyüp tepesi civarındaki Gümüşsuyu'ndan getirilmektedir (Gürsoy, 2005: 32).



Türk kahvesi sadece lezzeti ve hazırlanışıyla değil, sunumu ve içimiyle de çok özel bir yere sahiptir. Kahve sunumu saraylarda özel bir törenle yapılırdı. Konukların ağırlandığı bölüme sitil örtüsü denen örtü, iki kişi tarafından taşınarak önden getirilirdi, ardından da kahve tepsisi getirilirdi. Tepsi ağırsa iki kişi tarafından tutulurdu. Kahve ibriklerden fincanlara aktarılır, en son, dağıtan kişi içeriye girerdi (Gürsoy, 2005: 34).

Kahveyle birlikte oluşan kültürün en önemli parçası kahvehanelerdir. Müslüman olan Osmanlı halkının alkol kullanması ve dolayısıyla meyhaneye gitmesi oldukça zordu. Bu dönemde ortaya çıkan kahvehaneler hem halkın kahve içebileceği hem de meyhanede oluşamayan sosyal hayatı yaşayabileceği ortamlardı. O zamana kadar insanların dostlarıyla toplanıp kaynaşması ya eve misafir kabul etmek ya da başkasının evine misafir olarak gitmekle mümkündü. Oysa kahvehanelerden sonra erkekler kahve içmek bahanesiyle, dostlarıyla buluşmak, haber ve fikir alışverişinde bulunmak ve eğlenmek amacıyla evlerinden dışarı çıkıp kahvehanelere gitmeye başlamışlardı. Konuk ağırlamak için artık evden başka bir mekân oluşmuştu (www.biglook.com 2006).Tarihçi Peçevi İbrahim Efendi'ye göre, 1554 yılından itibaren İstanbul'daki ilk kahvehaneler, Eminönü Meydanı'ndaki Mısır Çarşısı'nın yanında şimdi adı Tahmis Sokak olan sokakta, Tahtakale'de (Tahtü-l-Kale) açıldı. İlk kahvehanelerin müşterilerini dönemin seçkinler sınıfı sayılan bürokratlar oluşturmaktaydı (Gürsoy, 2005).

Günümüzde geleneksel kahvehanelere artık rastlanmamaktadır. Kahvehanelerde anlatılan efsaneleri dinlemek, Karagöz ve Hacivat mace-ralarını izlemek bizler için biraz uzak ama, kahvehaneler hâlâ toplumsal yaşamın temel mekânlarından birini oluşturmaktadır. Modernleşme ve giderek hayatımızın her alanına giren teknoloji ile kahvehaneler de şekil değiştirmekte, yenilenmektedir. Eskiden meddahlarla, gölge oyuncularıyla kahvehanelerini çekici kılmaya çalışan kahvehane sahipleri günümüzde şık masalarla, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen kahvelerle, kusursuz servisleriyle, kablosuz internet bağlantılarıyla bu çekiciliği sağlamaya çalışmaktadırlar. Kahvehanelerin yüzü eskiye oranla oldukça gelişmiş görünmekte, ama kahvehanelerin temel taşı olan muhabbet hâlâ eski canlılığını sürdürmektedir (İşat, 2007: 73).



Kahvenin Arabistan'dan batıya açılımı Osmanlı üzerinden olmuştur bu yüzden de Avrupalılar kahveyi Türk içeceği olarak adlandırmışlardır. Avrupalı seyyahlar gezdikleri yerlerde kahveyle tanışıp ülkelerine dönerken kendileri ve yakın çevreleri için bir miktar kahve çekirdeğini yanlarında götürmüşlerdir. Kahveyle tanışan Avrupalı seyyahlardan kimi bu içeceğin bağımlısı olmuş, kimi kahveye hayret etmiş ve bilimsel bir incelemesinin yapılması için ülkesine dönerken yanına almış, kimi ise sahip olduğu girişimci ruhla bu esrarengiz içeceğin ticari bir meta olabileceğini görmüştür. Böylece farklı nedenlerle Türk içeceği Avrupa'ya girmiş ve Avrupa'da da hızlı bir sürede yaygınlaşmıştır (İşat 2007:70).

Avrupa'nın gerçek anlamda tüketilebilecek miktarda kahve ile tanışması, Osmanlı imparatorluğunun Viyana yenilgisi ile olmuştur (www.kahve.gen.tr). Savaş alanını terk eden Osmanlı ordusunun ardında bıraktıklarının arasında yaklaşık 500 çuval kahve de bulunmaktaydı. Ancak Viyana halkı kahvenin ne olduğunu bilmiyordu. İçlerinden bir yüzbaşı, kahvenin deve yemi olduğunu iddia etmiş ve Tuna Nehri'ne dökülmesine karar verilmişti. Çuvalar içindeki deve yemlerinin gerçekte ne olduğunu Kolschitzky isimli bir Polonyalı bilmekteydi. Daha sonra Kolschitzky Viyana'da bu kahveleri kullanarak bir café açmış fakat Viyanalılar tadının acı, renginin de çekici olmamasından dolayı kahveyi önceleri beğenmemişlerdi. Bir kahve fincanının içine tesadüfen kesme şeker düşmesiyle kahvenin tadı beğenilmiş ve kahve tüketimi artmıştır (Gürsoy 2005:41).

Bugün de Avrupa ve Amerika’da kahve tüketimi büyük miktarlardadır. Kahve batıya yolculuğunda birçok değişikliğe uğramış değişik çeşitleri ortaya çıkmıştır. Kapuçino, espresso, latte bunlardan en çok bilinenleridir. Türk kahvesi de hala diğer ülkelerde bilinen ve tüketilen bir kahvedir. Ülkemizin batıya açılımla farklı kahve çeşitleri ülkemizde de tüketilmeye başlanmıştır. Özellikle yeni nesil hazırlanışı kolay farklı kahve türlerini Türk kahvesine tercih etmektedirler.



Türk kahvesi son zamanlarda özellikle gençler arasında çok rağbet görmese de hala halkımız tarafından sevilerek tüketilmektedir. Avrupa kökenli çeşitlerine göre çok popüler olmamasına rağmen birçok açıdan özel ve eşsiz bir kahve türüdür. Türk kahvesini diğer kahvelerden ayıran temel iki özellik bulunmaktadır. Bunlardan biri, Türk kahvesinin üretildiği kahve çekirdeğidir. Türk kahvesi lezzetinin yakalanması için mutlaka Brezilya’daki bir tür kahve çekirdeğinin kullanılması gerekmektedir. Diğer özellik ise, yapılış şeklidir.



Türk kahvesi en çok ritüel barındıran kahvedir denebilir. Cezvede yavaşça pişirilmesi, köpüklendirilmesi, köpüklerin fincanlara pay edilmesinden sonra kahvenin hazırlanmasına devam edilmesi Türk kahvesine lezzetini veren unsurlardır (İşat, 2007:72). Türk kahvesi içmek cezve seçi-

minden kısık ateşte hazırlanışına, fincanlara yavaş yavaş dökülmesinden, törensel bir dikkatle ufak ufak yudumlanmasına kadar başlı başına bir gelenektir. Türk kahvesi yanında bir bardak su verilmesi de bu geleneklerden biridir. Çoğu ailede alışkanlık hâline gelen akşam yemeklerinden sonra içilen kahve, huzur vericidir. Kız isteme sırasında ise saygı ifade ederken köpüklü olan kahve, istenen kız tarafından pişirilerek el becerisinin göstergesi olarak kabul edilir (www.biggllook.com 2006).

Kahvenin gündelik hayatımızda nasıl büyük bir etki yaptığını ve derin bir iz bıraktığını belki de en iyi kullandığımız deyimler göstermektedir. Türkçede gündelik hayatımızda kullandığımız ve kahve içme kültüründen kaynaklanan birçok deyim bulmak mümkündür (İşat, 2007: 71). “Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır.”, “Gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül ahabap ister kahve bahane.”, “Sabah ile sabah ile kahve gelir tabağiy-le”, Kahveler pişti gel, köpükler taşı gel, iyi günüm dostları kötü günüm geçti gel.”...

Sonuç olarak, toplumsal değişme ve kentleşme süreciyle birlikte yiyecek içecek alışkanlıklarında da değişiklikler olmaktadır. İletişim araçlarındaki hızlı gelişme, sanayileşme ve batı kültürü yiyecek içecek alışkanlıklarını da etkilemektedir. Türk kahvesi kültür değerimiz yaşayan geleneklerimiz arasında vazgeçilmez bir yer tutmaktadır. Toplumlara özgü kültürel özellikler uzun bir zaman sürecinin gerektirdiği birikimler sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu kültür değerlerinin korunması gelecek nesillere aktarılmasıyla mümkün olacaktır. Bu nedenle bu tür çalışmaların yaygınlaştırılması kültürün korunmasında etkili olacağı kanısındayız.



KAYNAKÇA

- Gürsoy, D., (2005), Sohbetin Bahanesi Kahvesi, Oğlak Yayınları.İstanbul.
Işıksoluğu, M., (2001), Beslenmede Kahve, Çay, Flavonoidler ve Sağlık,
Damla Matbaacılık.
İşat, C., (2007), “Kahvenin Serüveni”, **Meşale**, 2, 70-73.

İNTERENET

- www.sinanterek.com, 20.12.2006, 14: 20.
www.wikipedia.org/w/index.php?title=Kahve&oldid=972206, 23.11.2006, 13:30.
www.kahve.gen.tr, 16.12.2006, 19:45.
www.biggllook.com/biggistanbul 21.05.2006, 17:00.

ANADOLU AMULET GELENEĞİNDE ÇILKAK VE ESKİ KÜLTÜRLERDE İZLERİ

BÜLENT, Eşref
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Çılkak, peçiç, dilgöz, yılanbaşı, bel boncuğu, deve boncuğu, it boncuğu, kesbik, kalaç olarak adlandırılan çılkak bir deniz salyangozunun (*Cypraea moneta*) kabuğudur. Çılkak, M. Ö. 7000 yıllarından önce yerleşilen Filistin'deki Eriha kenti kazılarında çıkan bir kafatasında, göz yerine kullanıldığı görülmüştür. Kadın cinsel organına benzetilen çılkak, doğurganlıkla ilişkilendirildiği için bir amulet ve süs eşyası olarak kullanılmıştır. Yine M. Ö. 7000 ile tarihlenen Çatalhöyük yerleşmesinde çılkakın amulet ve süs eşyası olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Çılkak değerli bir ürün olunca Afrika ve Asya'nın bazı yerlerinde para yerine kullanılmıştır. Çin'de ele geçen eskil bronz paralar çılkak şeklindedir.

Bu bildiriye eskil kültürlerde çılkakın yeri açıklanacak ve Anadolu'da çılkaklı giysi örnekleri ile birlikte diğer çılkak süslemeli eşyalardan örnekler verilerek, binlerce yıldan günümüze değin gelen bu geleneksel malzeme tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, çılkak, amulet, gelenek.

ABSTRACT

Çılkak in Anatolian 'Amulet' Tradition and its Reflections in Ancient Cultures

"Çılkak" which is also called 'peçiç', 'dilgöz', 'snakehead', 'waist bead', 'camel bead', 'dog bead', 'kesbik', 'kalaç' is originally a sea shell (*Cypraea moneta*). In the archeological excavations in Palestine, Eriha Region (Jericho), it is found out that cowry shell 'çılkak' is used as eyes in a skull dating back to 7000 BC. It is used as an 'amulet' and accessory as it looks similar to female sexual organ and therefore related with fertility. Similarly, cowry shell 'çılkak' is used as an 'amulet' and accessory in

Çatalhöyük Region in 7000 B.C.

Cowry shell ‘Çılkak’ is also used as money in Africa and in some regions in Asia, as it was a valuable natural product. Ancient bronze coins found in China are in the shape of cowry shell ‘çılkkak’.

In this presentation the place of cowry shell ‘çılkkak’ in Ancient Cultures will be explored and this traditional product, dating back to ancient times till present, will be introduced through samples of Anatolian clothing and accessories decorated with cowry shell ‘çılkkak’.

Key Words: Anatolia, cowry shell ‘çılkkak’, amulet, tradition.

Giriş

Anadolu; özgün coğrafyası, zengin hayvan ve bitki varlığı ile birçok uygarlığın beşiği olmuştur. Binlerce yıldır çeşitli halkların saldırı ve işgaline maruz kalan Anadolu’da yeni ve yerli topluluklar kaçınılmaz olarak kültürel etkileşim ve değişimlere girmişlerdir. Böylece Anadolu’da kültürel bir alışım oluşmasını sağlamıştır.

Anadolu kültür varlığının bir unsuru olan halk giysilerinde, çılkkak bir süsleme ögesi olarak kullanılmaktadır. Çılkkak, özellikle bayanların bele taktıkları kemer veya benzeri nesnelerin üzerinde yer alır. Çılkağı ayrıca nazarlık olarak çocukların omuzlarında, saçlarında farklı nazarlık nesneleriyle birlikte veya kolye olarak kullanıldığını da görürüz. Bazı yörelerimizde ise çılkkak, evcil hayvanlarda ve özellikle güreşçi develerin süslemelerinde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Anadolu’da peçiç, dilgöz, yılan başı, bel boncuğu, deve boncuğu, it boncuğu, kesbik, kalaç (Kudar M. S., 2004: 93), tazi boncuğu olarak adlandırılan çılkkak, bir deniz salyangozunun (Cypraea moneta) kabuğudur. **(Resim 1)**

Çılkkak kullanımı yakın dönemlere veya Anadolu coğrafyası ile sınırlanamaz. Bulgulara göre bu tür malzemelerin kullanımı eskil dönemlere uzanmakta ve gayet geniş bir coğrafyaya yayılmaktadır.(Lewin. R., 1998: 182-183) Pasifik Okyanusu’ndan Atlantik Okyanusu’na kadar yaygın bu coğrafyada, Üst Paleolitik döneminin başları ile tarihlenen mezarlarda, istiridye ve çeşitli deniz kabuklularının bulunduğu bilinmektedir. (Ateş, M., 2001: 61) Ve hatta bazı bölgelerde sözünü ettiğimiz deniz kabukluları yaşamadığı halde yine de bölgenin Üst Paleolitik mezarlarda bulunmuştur. Bu durum, birbirlerine yakın bölgelerde yaşayan Cro-Magnon insan gruplarının ilişkiye girmeleriyle, alışveriş veya egzogami nedenleriyle bazı

nesneleri, inci ve çeşitli deniz kabuklularını, bölgeler arasında taşıdıkları olasılıkları ile açıklanmaktadır. Sözcüleri, Akdeniz midyesinin kabuğundan yapılmış bilezikler (*Spondylus gaederopus*), *Bohemya*'dan Güney Almanya'ya kadar tüm neolitik mağaralarda bulunmuştur ve bu bulgular olasılıkları güçlendirmektedir. (Childe. G., 1996: 68)

M. Eliade (1992: 156) "Tarih öncesine ait alanlarda kabuklar, denizden veya başka kaynaklardan gelen kabuklular, doğal veya yapay inciler oldukça bol miktarda olmak üzere ve esas olarak mezar içlerinde bulunmuştur." açıklamasını yapar. Eliade (1992: 143), deniz kabuklarının simgeciliğine değin açıklamasında ise "İstiridyeler, deniz kabukları, sümüklü böcek, inci suya ilişkin kozmolojilerde olduğu kadar, cinsel simgecilik alanında da dayanışma içindedir." demektedir. Yazar, deniz kabukları ile kadın üreme organları arasındaki benzerlikten söz eder ve deniz kabukluları ile su ve Ayı birleştiren ilişkilere değinir. Sonuçta Eliade, istiridye ve deniz kabuklarının tılsımlı olduklarına olan inancın, tarih öncesinden modern zamanlara kadar dünyanın her yerinde rastlandığını belirtir.

Çılkak, bir Anadolu Neolitik yerleşmesi olan Çatalhöyük mezarlarında da bulunmuştur. Çatalhöyük yerleşmesi Konya'nın 52 km. güneydoğusunda yer alır. İnsanlığın kentleşme aşamasını gösteren Çatalhöyük yerleşmesi, M. Ö. 6000 yıllar ile tarihlendirilmektedir. Çatalhöyük daha şimdiden Filistin'deki Eriha (Jericho) ile birlikte anılan önemli bir kültür merkezidir. Neolitik kültürün öncülerinden olan Çatalhöyük sakinleri, ürünleri için ham madde kaynaklarını keşfetmişlerdir. Bu malzemeleri en güzel şekilde işleyebilen Çatalhöyük ustalarının malzemeyi iyi tanıdıkları ve uzun yıllar işledikleri açıktır. Dönemin bulguları, Neolitik yerleşmeler arasında ticaret olduğuna işaret etmektedir.(Mellaart. J., 2003: 166)

Evlerin tabanlarına ölü gömme usulü, tüm Neolitik Çağ boyunca izlenir. Çatalhöyük sakinleri ölülerini ev içindeki sekilere gömmüşlerdir. Kafatası kült uzantısı olan ve insan başının gövdeden ayrı özel odalarda saklanması geleneğini ise Çayönü, Eriha (Jericho) ve Ürdün Ain Ghazal'da görülmektedir. M. Ö. 7000 yıllarından önce yerleşilen Filistin'deki Eriha (Jericho) kent kazılarında çıkan bir kafatasında, göz yerine çılkak kullanıldığı görülmüştür. (Bronowski. J., 1975: 68-72) (**Resim 2**)

Çatalhöyük kadın mezarlarında, Akdeniz kökenli taraklı yumuşakçalar (*dentalium*), (**Resim 3**) yürek midyesi (*cardium*) (**Resim 4**) ve deniz salyangozu (*Cypraea moneta*) kavkılarının bulunması ilginçtir. Bazı deniz kabuklarına makyaj boyası konduğu, bazı deniz kabuklarının ise takı amacıyla

ya da kesici olarak kullanıldığı bulgulardan çıkartılmaktadır. (Mellaart. J., 2003: 166-171) Neolitik Çatalhöyük sakinlerince ırak bölgelerden temin edilen ve açıkça hangi amaç için kullanıldığını bilemediğimiz çılkağı, kadın ve genç kız mezarlarına bırakmaları ilginçtir. **(Resim 5)**

Neolitik kültürlerde doğum ve yeniden doğum inancı, Ana Tanrıça inancıyla bağlantılı olmalıdır. Bu konuda M. Eliade'nın (1992; 149) “deniz kabukları daha Helen öncesi zamanlardan itibaren Büyük tanrıçalarla sıkı ilişki içinde olmuşlardır. Tanrıça'nın köpükten doğduktan sonra götürüldüğü Kıbrıs'ta Afrodit'e deniz kabukları adanmaktaydı.” açıklaması bağlantıları göstermektedir. Halikarnas Balıkcısı (1998: 118) Afrodit'e inancını açıklarken; Mezopotamya'nın Tanrıça İnanna-İştâr'ına Suriye'de Astarte diyen Fenikelilerin, onu önce Kıbrıs'a oradan Eski Yunanistan'a taşıdıklarını belirtir. Yazara göre Astarte, ismi İştâr'ın farklı bir adıdır. İştâr dönemin anaerkil toplumlarında “Ana Tanrıça” olarak bilinmektedir ve Afrodit ismi Astarte'nin farklı bir seslendirilişidir. Afrodit Eski Yunan mitolojisinde Hesiodos yorumu ile Kıbrıs kıyılarında, deniz dalgalarının köpüklerinden doğmuştur.

Çılkağın bilimsel ismi olan Cypraea, Cyprus (Kıbrıs) veya Cyprian sözcüklerinden gelmektedir. Fenikeli Afrodit'in deniz kabuğu ile ilişkisi, Orta Anadolu, Yukarı Mezopotamya ve Doğu Akdeniz'de yaygın olan bazı Neolitik inanç ve ritüelleri aydınlatacak düzeydedir. Botticelli, Afrodit'in doğuşu tablosunda her ne kadar farklı bir deniz kabuğu (cardium) ile betimlese de, **(Resim 6)** çılkağ ile Ortadoğulu “Ana Tanrıça” arasında kesin bir ilişki görülmektedir.

İnci ve deniz kavkuları doğum ve yeniden doğuma ilişkin simgesel-sihirsel amaçlar için kullanılmışlardır. (Ateş. M., 2001: 63-64) Deniz kabukları, bir evrensel rahim sembolü olarak daima tarım, düşün ve cenaze törenlerinde kullanılmıştır. (Eliade. M., 1992: 153-154) Üst Paleolitik ve Çatalhöyük, Eriha gibi birçok Neolitik yerleşim mezarları ile Eski Mısır, Minos'ta, (Eliade.M., 1992: 157) Çin, Sümer, Babil, Tibet, Aztek, İnka, Maya, Hint, Amerika Kızılderilileri ve Borneo yerlisi mezarlarında inci, istiridye ve deniz kabuklarının bulunması ortak bir inancın varlığına işaret eder.

G. Childe'da (1996: 84-85) göre ilkel düşüncede kadın cinsel organına (vulva) benzetilen çılkağ, doğurganlıkla ilişkilendirildiği için bir uğur ve süs eşyası olarak kullanılmıştır. Çılkağ, daha sonraları değerli bir ürün olunca da, Afrika ve Asya'nın bazı bölgelerinde para yerine geçer olmuştur.

Günümüzde çalkak her ne kadar Güney Asya ve Afrika kıtasının bir sembolü ise de (**Resim 7-8**) eski Çin’de de önemlidir. Çılkağın Eski Çin’de para yerine kullanıldığı üstlerinde para yazan kemik veya taştan yapılmış çalkak biçimli buluntulardan anlaşılmaktadır (**Resim 9-10**). Çin’de bronz veya bakırdan çalkak benzeri paralar yapılmıştır. (**Resim11-12**) Çalkak hâlen dünyanın bazı bölgelerinde, örneğin: Batı Afrika’da (özellikle Nijerya’da) para yerine, Orta Asya’da düğme olarak, kadınların saç örgülerinde, atların yelelerinde, kuyruklarında, eyer ve üzengilerde, masklarda, kılıç kalkan gibi savaş aletlerinde süs eşyası olarak kullanılmıştır. Ayrıca Çalkak, Orta Asya, Batı Afrika, Ortadoğu ve yurdumuzda oynanan peçiç oyununda zar yerine kullanılmaktadır.

Tatar edebiyatından bilinen İsmail Bikmuhammetoğlu, 1780’li yıllarda yazdığı seyahatnamesinde Doğu ülkelerine yaptığı gezisini anlatır. Maksudabad şehrine varan İ. Bikmuhammetoğlu “Kadife ve üstlük elbise süslemesi için satılan “yılan başı” (çalkak) orada olur, seksen tanesi bir tiyin olur.” ifadesiyle, giysilerde kullanılan çalkak hakkında bilgi verir. (Aliyeva, A., 1993) Anadolu halk kadın giysilerinde kadife kuşak üzerinde çalkaklı süslemeler ile Maksudabad giysileri arasında benzerlikler bulunması ilginçtir.

1. Çılkağın Amulet Olarak Önemi

Genellikle iyilik getirmesi ve nazar ile diğer tehlikelere karşı kullanılan amuletler, (Nazarlık, muska) Dinamist dünya görüşünün bir sonucudur. Dinamist dünya görüşüne göre ilkel insan doğayı ve çevresini gözlemlemiş, izlemiş ve birtakım bilgiler elde etmiştir. Gözlemler sonucunda bazı tasniflere giden ilkel insan, varlıklar arasındaki farklılıkları, varlıklar içinde yer alan bir “öz” tasavvuruna bağlamıştır. Bu “öz” varlıkların kuvvetini oluşturmaktadır. (Örnek. S.V., 1971: 28-29) Canlı varlıklarda bulunduğu sanılan “doğal” kuvvetler fikri “doğüstü” kuvvetlere doğru bir gelişim göstermiştir. Sonuçta ilkel insan “kuvvete karşı kuvvet” ilkesince çeşitli amuletleri geliştirmiştir. Amuletler pasif büyü alanına girer ve çoğu kez zaman içinde süs eşyalarına dönüşmüşlerdir Öte yandan taşıyana iyilik, şans ve uğur getirdiğine inanılan nesnelere uğurluk denilir. Uğurluklar taşıyanı kötü güçlerden korumazlar. Taşıyana sadece mutluluk ve başarı getirdiğine inanılan uğurluklar, bu özellikleriyle amuletlerden ayrılırlar. (Örnek. S.V., 1971: 148-150)

Anadolu’da nazar inancı yaygındır. Nazar inancı; öncelikle bazı kişilerin ışıltılı ve kem gözleri olduğuna dayanır. Bu insanlar kıskanç veya kötü

niyetli bakışlarıyla baktıkları varlıklara zarar verdikleri yani nazar değdirdiklerine inanılır. Nazar değmemesi için yörelere göre kısmen çeşitlilik gösteren nazarlıklar-amuletler hazırlanarak; insanlara, hayvanlara, araçlara, binalara vs. gibi gocunulan her şey ve yere asılır veya takılır. (Artun. E., 1996: 43) **(Resim 13-14-15-16-17-18)**

Halk arasında nazar inancının yayılması, üç inanç kaynağa bağlanmaktadır. Bunların ilki; Eski çağ kültürlerinin kuşaktan kuşağa geçen inançlarıdır. İkinci inanç kaynağı, içinde eski çağ inanç kalıntıları taşıyan fakat tek tanrılı dinlerin doğuşundan sonra gelişen inançlardır. Üçüncü kaynak ise Anadolu'ya göçlerle farklı coğrafyalardan taşınmış ve süreçte yerlilerce de benimsenen göçmen inançlarıdır. Bu üç kaynaktan beslenen inançlar, süreçte değışerek çeşitlenmiş, özümşenmiş ve yeni nitelikler kazanarak Anadolu İnançları haline gelmişlerdir. (Akpınarlı. F., 1996: 59)

Anadolu'da nazara karşı; şap, göz taşı, sarımsak, hurma çekirdeğı, horoz kemiğı, kurt tırnağı, kurt dişi, kuş tırnağı, iğde ağacının el değememiş dalları, iğde çekirdeğı, karanfil, kendiliğinden delikli küçük taşlar, yılan omurga kemiğı, mavi boncuk, sarımsak kabuğı, üzerlik otu, çörek otu, badem, yavru kaplumbağa kabuğı, maşallah yazısı, kartal tüyü, çitlembik, at nalı, istiridye ve çılıkak kavkısı, kurşun vb. gibi nesnelere çeşitli nazarlık hazırlanır. **(Resim 19-20)**

Nazarlık uygulaması yörelere göre küçük farklılıklar gösterir. Söğelişi Çukurova Yörüklerinde mavi (gök) boncukla birlikte derdağan, kördiken'den süs yapılarak hayvanların boynuna, çılıkak (deve boncuğı) ve gök boncuk ise hayvan ve çocuklara takılır (Artun. E., 1996: 43). Akçaören ve Yeşilöz (Nevşehir) Köylerinde çocuğun nedensiz ağlamasını nazara yoran yöre insanı; çılıkak (it boncuğı), mavi boncuk, iğde çalısı, kaplumbağa yavrusunun kurusu ve kurşundan oluşan bir nazarlığı çocuğun sırtına takar (Sevindik. H., 1996: 238).

Çanakkale Ayvacık çeyiz halıları ile bazı Eşme kilim örneklerde çılıkak, nazar boncuğı, gelin teli, ayna, pul göz alıcı renklerle işlenmiş bir motif ya da dokuyucunun bir tutam saçıyla atılmış halı ilmesi, nazardan korunma ve sevdiğine kavuşmayla ilgili istekleri simgeler.

2. Anadolu'da Çılıkak Kullanımı

Yurdumuzda nazarlıklar üzerinde çılıkak kullanımı yaygındır. Çılıkak yurdu-muza genellikle Filipinlerden gelmektedir. Yörüklerin "dilgöz" adını verdikleri çılkağı (deve boncuğı) çocuklarına, develerine ve kemerlerine takmaktadırlar. Çılkağa, Karadeniz'de "yılan başı", Antep'te "it boncuğı" denilmektedir.

Özellikle Batı Karadeniz Bölgesi ile ilişkilendirilen bir nazarlığın (Aasler. M., 1977: 23), Çatalhöyük Neolitik yerleşmesinin, VII. 45 ile numaralandırılan Tapınak duvarındaki “Ana Tanrıça” kabartmasına benzerliği çok ilginçtir. (Mellaart, J., 2003: 52) (**Resim 21-22**)

Niğde yöresinde kadınlar düğünlerde, feslerin üstüne altından yapılmış “penes” adı verilen takıyı takarlar. Bellerine ise çalkak süslemeli (it boncuğu) bir kemer bulunur.

Konya Beyşehir İlçesi Karaali Beldesi’nde ise kadınlar, “Kapak” adı verilen bir kuşak takarlar. Kapak kuşağın beli saran bölümünde pul, taş düğme, deniz kabuğu, mavi boncuklarıyla yapılan işlemler bulunur. Beldede genel anlamda “göz”ü simgelemek niyetiyle nazarlık, başlık, kemer ve pek çok eşyaya dikilen çalkak (deve boncuğu) bir amulet örneğidir. (Şahin. Y., 1997: 406).

Toros Türkmenleri arasında ayrıntılı araştırmalar yapan Ali Rıza Yalman (Yalkın), (1977: 111), Aladağ “kadın başlıklarında Altın ve gümüş süslemeleri arasında mavi boncuk ve istiridye kabuklarıyla kurt dişi gibi süsler...” bulunduğunu belirtir.

Yozgat kadın halk giysilerinde, Bel Kuşağının incesi olan ve “bel bağı” verilen boncuklarla ve püsküllerle süslenmiş kuşağın ucuna, çalkak ve iplerle yapılmış bir bel boncuğu takılmaktadır. (<http://www.yozgat.pol.tr/%C4%B0limiz%20Yozgat/Folklor/Folklor.htm>)

Tokat yöresinde geleneksel kadın giysilerinde kullanılan önlük ya da şal öynüğü, çalkak ve pullarla süslü olanları da vardır. Ayrıca yörede semerli fes adı verilen başlıkta, çalkak bulunur. (<http://tokat.meb.gov.tr/html/TOKAT.htm>)

Amasya’nın bazı köylerde “kolon” olarak da adlandırılan Çarpana (Kuşak) kullanılır. Bu kuşak, çarpana tekniği ile renkli yünden 1,5x1.30 cm boyutlarında dokunmaktadır. Çarpana kuşağın her iki ucu 20 cm uzunluğunda; düğmeler, iri metal pullar, mavi boncuklar ve çalkaklar (tazı boncukları) ile süslenmiştir. Bu süslerin; nazara karşı koruduğu, bereketi ve doğurganlığı simgelediği bilinir. (<http://www.cumhuriyet05.com/ortak/yore/giysiler.htm>)

Afyon’un Dinar ilçesine bağlı Haydarlı Beldesi’nin yöresel kadın giysilerinde “kurşak” adlı verilen bir kuşak kullanılır. Kurşak’ın ön tarafında gümüş iki toka bulunur. Kurşak’ın arka yüzü ve saçakları ise “ocak ve dilgöz” (Çalkak) denilen boncuklarla süslenmiştir. (<http://members.lycos.co.uk/haydarli/haydarli/folklor.html>)

Yurdumuzda takı, süs ve nazarlık olarak çılkakın kullanımı Alevi topluluklarında yaygındır. Batı Anadolu’da Tahtacı Türkmen’i olarak anılan bu yurttaşlarımızın kadın kıyafetlerinde yaygın olarak çılkaklı süslemeler görmektediriz. Tahtacı Türkmenlerinde Çılkak erkek bebeklerin başlıklarına nazarlık olarak da takıldığı gözlemlenmiştir.

Türkmen kadınlarında çarpana dokumadan yapılan “Önlük Bağı” üzerine çılkak ve düğmelerle yapılan süslemelere, “Tolu” denilmektedir. (**Resim 11, 12**) Kemberbest denilen bu özel kemerdeki çılkaklı süslemelere “top” denilir ve toplar 3, 5, 7, 12 sayılarında olmaktadır. (**Resim 13**) Toplardan göbek üstünde bulunanın ortasında 3, kenarlarında 12 çılkak vardır. Bunlar, üçleme ile 12 imamı simgelemektedir. Diğer topların ortasında 1, kenarlarında 5, 7, 9 çılkak bulunmaktadır. Bu sayılar bir varlığı ve kutsal sayıların anlamlarını sembolize etmektedir. (Tansuğ, S., 1985: 13-14), (**Resim 23-24**)

Konya Beyşehir İlçesi Karaali Beldesi’nde Kapak kuşağı (Kemberbest) denilen, çılkaklarla süslü bel bağlarını gelin, ancak yılına kadar taşır. Kapak kuşağındaki çılkaklı süslemelerine “top” denilmektedir. Kuşaklar arası kullanılan “Kapak kuşağı (Kemberbest)”, düğün ve bayramlarda ayrıca takılır ve daha sonra sandıklara kaldırılır. Kapak kuşağı sandıkta saklanır ve sülalenin malı olarak değerlendirilir. Bu kuşaklar ailenin çoğalmasını temsil eder (Şahin. Y., 1997: 407), (**Resim 25-26**)

Türkmenlerde kuşak ve kemerbestlerde süsleme malzemesi olarak kullanılan çılkaklara yüklenen simgeler dikkat çekicidir. Türkmen kadınlarının çılkaklı göbek üzerinde kullanmaları, kısırlığa karşı çılkak kullanan Pompeili kadınları anımsatmaktadır.

Edremit’in Tahtakuşlar köyünden Sayın Alibey Kudar’dan çılkak hakkında ayrıntılı bilgiler edindik. Sayın Kudar’ın tarifine göre bir küçük çay bardağı içinde güneş ışığında limon suyu ile eritilen bir miktar çılkak, böbrek taşlarını düşürmektedir. Limon suyunda eriyerek macun kıvamına gelen çılkaktan her sabah ve aç karına nohut tanesi kadar alınması yeterlidir. Böylece Sayın Kudar’dan çılkakın ilaç olarak kullanıldığını da öğrenmiş olduk.

Batı ve Kuzey-Batı Anadolu’da deve güreşleri yaygındır. Yörükler, özel olarak baktıkları pehlivan develerin süslerine çok önem verilir. Pehlivan deveyi örtmek için kullanılan halı ve diğer dokumalar, deveye göz değmemesi için Toka denilen püsküller, çılkaklar ve göz boncuğu ile bezenir. Yörükler çılkaklı hayvanlarında nazar için kullanılmaktadırlar.

Sonuç

Çılkak kullanımını binlerce yıldan günümüze ulaştırmış ve büyük bir coğrafyanın geleneğidir. Yapılan araştırmalar sonucunda çılkakın, tarih öncesinden günümüze kadar geniş bir coğrafyada; amulet, takı ve süsleme elemanı olarak kullanıldığını görmekteyiz.

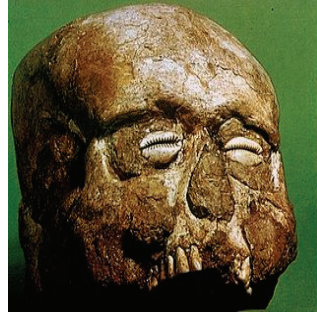
- Çılkak örneğinde olduğu gibi Üst Paleolitik Dönem inançları günümüze kadar taşınmıştır.
- Anadolu inançları eskil dönemlerden gelen birçok kültürün izlerini taşımaktadır.
- Günümüzde, çılkakın özünde sihirselsel bir güç bulunduğu inancı kısmen unutulmuştur.
- Halk arasında farklı isimlerle bilinen çılkak, Anadolu amuletleri arasında bulunmaktadır.
- Çılkak genellikle kadın giysilerinde çeşitli kemerler üzerinde kullanılmıştır. Vücut bölümü olarak kemer, bel ve karın bağlamını, çılkak ile doğum arasında kurulan sembolik ilişkileri kısmen göstermektedir.
- Ön araştırmalar ile Çanakkale, Balıkesir-Edremit, İzmir-Bergama, Aydın, Muğla, Tokat, Amasya, Yozgat, Niğde, Sivas, Afyon, Konya, Nevşehir, Gaziantep, Antalya, İçel, illerinde çeşitli biçimlerde kullanıldığı saptanan çılkakın, diğer yörelerde de kullanıldığı tahmin edilmektedir. **(Resim 27-28-29-30-31-32-33-34-35-36)**
- Kuzeybatı Anadolu'da (Çanakkale-Balıkesir) yapılan alan araştırmalarına göre çılkakı bölgedeki Tahtacı Türkmenleri; giysilerinde, kuşaklarında, başlıklarında kullandıkları ve nazara karşı amulet olarak taşıdıkları saptanmıştır. Bölgedeki Yörükler ise güreş develerinde süsleme malzemesi olarak kullanmaktadırlar. **(Resim 37-38)**
- Kuzeybatı Anadolu Tahtacı Türkmenlerinin çılkakı, tarihten gelen bir gelenek olarak kullandıkları saptanmıştır. Başka bir deyişle geleneklerine bağlı olan Tahtacı Türkmenleri çılkak kullanma geleneğini, Alevilik inancına uyarlayarak devam ettirdikleri gözlemlenmiştir.
- Tahtacı Türkmenleri daha çok Maraş, Adana, Mersin, Antalya, Denizli, Isparta, Burdur, Muğla, Aydın, İzmir, Balıkesir ve Çanakkale'de yaşadıkları bilinmektedir. Diğer yörelerde yaşayan Tahtacı Türkmenlerin hâlen çılkak geleneğini sürdürdükleri bilinmemektedir. Fakat çılkakın özgün ve geleneksel kullanımının Tahtacı Türkmenlerince yaşatıldığını bir öngörü olarak söylenebilir. **(Resim 39-40)**

- Amulet ve uğurluk olarak kullanılan bazı nesnelerin anlamları, kuşaklar arasında zamanla unutulduğu ve takıya dönüştükleri bilinmektedir. Ya da bu tür nesnelerin ilk baştan beri takı olarak da tasarımı olduğu söylenebilir. Bu tür nesnelerin başka eşyalar üzerinde çizilerek, dokunarak, resimlenerek vs. gibi yöntemlerle aktarıldıkları da bilinmektedir.
- Bazı halı ve kilimlerimizde top veya çiçek olarak adlandırılan motifler ile çılgak süslemeleri arasında biçimsel benzerlikler bulunmuştur. Şayet bazı halı ve kilimlerin yaymak değil asılmak için dokunduklarını göz önünde bulundurursak, sözünü ettiğimiz motiflerin orijinalde çılgak olma olasılığı kuvvetlidir.
- Kirkitli dokumalarda bazı geometrik motiflerin biçimlenmesinde çılgak, boncuk ve düğmelerin kaynak olup olmadığı, araştırılması gereken ayrı bir konudur.

RESİMLER LİSTESİ



Resim 1: Çılkak (*Cypraea moneta*)
http://www.scuba-equipment-usa.com/marine/JUL06/thumbs/Cypraea_moneta.jpg



Resim 2: Kafatası Eriha (Jericho), İsrail
<http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide20.jpg>



Resim 3: Dentalium
<http://donsmaps.com/images8/dentalium.jpg>



Resim 4: *Cardium edule*
<http://www.shellfish.org.uk/images/cockles.jpg>



Resim 5: Çatalhöyük kız mezarı (Türkiye)
<http://www.geocities.com/arkeoloji2000/catalgale-ri.htm>



Resim 6: Afrodite (Botticelli)
<http://www.tebe.org/tr/dosyalar/mitoloji/afrodite.htm>



Resim 7: Banjara'lı Kadın (Banjara-Hindistan)
<http://users.peacelink.it/popoli/immagini/f8.jpg>



Resim 8: Tören Giysileri (Papua Yeni Gine)
<http://www.muszle.concha.pl/?id=4&a=24>
<http://www.muszle.concha.pl-gfx-24-image005.jpg>



Resim 9: Kemik çılıkak M.Ö. 2500 (Çin)
<http://www.calgarycoin.com/reference/china/china1.htm>



Resim 10: Yeşimtaşı çılıkak M.Ö. 1051–221 (Çin)
<http://www.calgarycoin.com/reference/china/china1.htm>



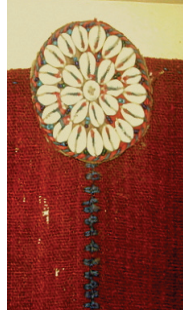
Resim 11: Çılıkak biçimli bronz para (Çin)
<http://www.calgarycoin.com/reference/china/china1.htm>



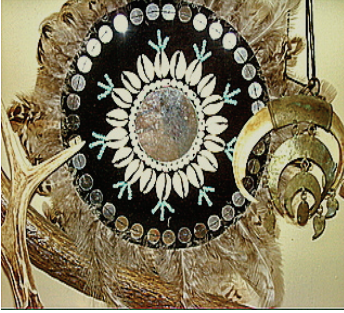
Resim 12: Çılıkak biçimli bronz para (Çin)
<http://www.calgarycoin.com/reference/china/china1.htm>



Resim13: Çilkaklı Nazarlık
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim14: Çilkaklı Nazarlık
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 15: Çilkaklı Nazarlık
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 16: Çilkaklı Nazarlık
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim17: Çilkaklı Nazarlık
(Karadeniz Yöresinden)



Resim 18: Çilkaklı Nazarlık
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 19: Çılkaklı Nazarlık Kolye
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 20: Çılkaklı Nazarlıklı Kız Başlığı
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 21: Nazarlık (Karadeniz Yöresinden)
(Aşler M., (1977), “Kenan Özbel Halk El Sanatları Müzesi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 10, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları)



Resim 22: Anatanrıça (Çatalhöyük)
Mellaart J., (2003), **Çatalhöyük Anadolu'cu Bir Neolitik Kent**, Çeviren: Gökçe Bike Yazıcıoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.)



Resim 23: Kemerbest Örnekleri (İzmir-Bergama)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul: Akbank Yayınları.)



Resim 24: Top ve Bel Bağ
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 25: Top ve Bel Bağ 1
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 26: Top ve Bel Bağ 1
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 27: Geleneksel Giysiler (Bergama-Üsküdarlı)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul: Akbank Yayınları.)



Resim 28: Geleneksel Giysiler (Bergama-Kapıkaya)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul: Akbank Yayınları.)



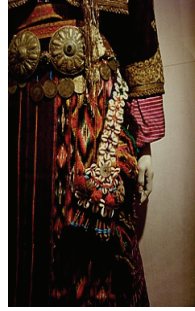
Resim 29: Tahtacı Türkmenleri (Çanakkale Ayvacık-Çiftlik Köyü)



Resim 30: Geleneksel Giysiler (Bergama-Kapıkaya)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul: Akbank Yayınları.)



Resim 31: Bergama Yöresi Kadın Giysisi
(Bergama Müzesi)



Resim 32: Bergama Yöresi Kadın Giysisi
(Bergama Müzesi)



Resim 33: Geleneksel Giysiler (Sivas-Zara)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul:
Akbank Yayınları.)



Resim 34: Geleneksel Giysiler (Muğ la-
Çiçekliev)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**,
İstanbul: Akbank Yayınları.)



Resim 35: Geleneksel Giysiler (Muğ la-Kumköy)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul:
Akbank Yayınları.)



Resim 36: Geleneksel Giysiler (Ödemiş-
Kayaköy)
(Tansuğ, S., (1985), **Türkmen Giyimi**,
İstanbul: Akbank Yayınları.)



Resim 37: Devede Süsü (Çanakkale-Ayvacık-Behramköy)



Resim 38: Devede Süsü (Çanakkale-Ayvacık-Behramköy)



Resim 39: Nazarlık Torba
(Balıkesir-Edremit-Tahtakuşlar Köyü Etnografya Galerisi)



Resim 40: Çılkaklı Bel Bağ ı
(Tansuğ, S., (1985), *Türkmen Giyimi*, İstanbul: Akbank Yayınları.)

KAYNAKÇA

Akpınarlı, F., (1996), “Anadolu’da Nazar ve Nazarlıklar”, **I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyum Bildirileri II**, 22-23 Aralık 1994, Ankara, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Artun, E., (1996), “Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Görenekleri”, **I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo- Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyum Bildirileri**, 25-26 Nisan 1994 Antalya, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aşlıer, M., (1977), “Kenan Özbel Halk El Sanatları Müzesi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 10, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

Ateş, M., (2001), **Mitolojiler ve Semboller Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**, İstanbul: Aksiseda Matbaası.

Bronowski, J., (1975), **İnsanın Yücelişi**, Çeviren: Filiz Ofluoğlu, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Childe, G., (1996), **Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi)**, Çeviren: Filiz Ofluoğlu, İstanbul: Varlık Yayınları.

Eliade, M., (1992), **İmgeler Simgeler**, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.

Halikarnas Balıkçısı, (1998), **Anadolu Tanrıları**, İstanbul: Bilgi Yayınları.

Kudar, M. S., (2004), **Muatazmayınşatırta**, Balıkesir: Tahtakuşlar Köyü

Özel Etnografya Galerisi Kültür Yayınları.

Lewin. R., (1998), **Modern İnsanın Kökeni**, Çeviren: Nazım Özüaydın, Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

Mellaart. J., (2003), **Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent**, Çeviren: Gökçe Bike Yazıcıoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sedat. V. Ö., (1971), **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sevindik. H., (1996), “Akçaören ve Yeşilöz (Nevşehir) Köylerindeki Doğum Geleneğinin Halkbilimsel Açından İncelenmesi”, **I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyum Bildirileri II**, 22–23 Aralık 1994 Ankara, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şahin. Y., (1997), “Konya Beyşehir İlçesi Karaali Beldesi Kadın Kıyafetleri”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri I**, 24-29 Haziran 1996 Ankara, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tansuğ. S., (1985), **Türkmen Giyimi**, İstanbul: Akbank Yayınları.

Aliyeva, A., (1993), Puteşestvie İsmail aga v İndiyu, Kazan, [online], T. C. Kültür Bakanlığı.

http://ekitap.kulturizm.gov.tr/Tempdosyalar/109902__ismailbikmuhammetoglu.pdf , [05.04.2007]

Professor Helft, Arth 101-910 European Art & Civilization before 1400, Lecture 1: Paleolithic-Neolithic, 18. Jericho Skull, c. 7000 bce, plastered skull, Jericho, Israel [online], Upenn University of Pennsylvania,

<http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide20.jpg>, [05.04.2007]

Cowry And Cowry Imitation Coins, [online], Calgary Coin,

<http://www.calgarycoin.com/reference/china/china1.htm>, [05.04.2007]

Aydın. K., Kadın Giysileri, [online], Amasya Cumhuriyet İlköğretim Okulu, <http://www.cumhuriyet05.com/ortak/yore/giysiler.htm>, [02.08.2007]

Yozgat Yöresinde Kadın ve Erkek Kıyafetleri, [online], T.C. Yozgat Valiliği Yozgat Emniyet Müdürlüğü,

<http://www.yozgat.pol.tr/%C4%B0limiz%20Yozgat/Folklor/Folklor.htm>, [02.08.2007]

Geleneksel Giyim- Kuşam [online], T. C. Tokat Valiliği,

<http://www.tokat.gov.tr/kultur/giyim.html>, [02.08.2007]

Çatalhöyük Resim Galerisi, [online],

<http://www.geocities.com/arkeoloji2000/catalgaleri.htm>, [02.08.2007]

Tokat İlinde Folklor, [online], T. C. Tokat Valiliği İl Milli Eğitim Müdürlüğü,

<http://tokat.meb.gov.tr/html/TOKAT.htm>, [02.08.2007]

Köröğlü. G., Mitoloji Notları, [online], Türk Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü,

<http://www.tebe.org/tr/dosyalar/mitoloji/aphrodite.htm>, [02.08.2007]

Tezcan H., Kadınlarda Giyim, [online], Haydarlı Nahiyesi Dinar/ Afyonkarahisar,

<http://members.lycos.co.uk/haydarli/haydarli/folklor.html>, [02.08.2007]

TÜRK MUTFAĞI'NIN GELENEKSEL YİYECEĞİ: DÖNER KEBAP

*CEBİRBAY, M. A.-AKTAŞ, N.
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Döner kebabın Bursa'da yaşayan İskender Bey tarafından, yaklaşık 150 yıl önce kuzu çevirme yemeğinin yapım tekniğinden yararlanarak kemiksiz kuzu ve dana etlerinin şişe takılması ve ateş karşısında pişirilmesi ile ortaya çıktığı bildirilmektedir. Döner kebab, zamanla Anadolu'dan farklı ülkelerin mutfak kültürlerine "donair, doner, gyros, dona-kebab, donna-kebab, shiwarma, chawarma" gibi değişik isimlerle girmiştir.

Döner kebab, kırmızı et veya beyaz etlerin inceltip, belirli oranlarda değişik tat ve lezzet verici maddelerle marine edilmesini takiben boru şeklinde metal bir şişe sıkı bir biçimde dizilerek, dikey konumlandırılan pişiricide döndürülerek pişirilmesi ve pişen kısımların uzun keskin bir bıçak yardımıyla yaklaşık 3-5 mm inceliğinde kesildikten sonra elde edilen ürün olarak tanımlanmaktadır.

Türk mutfak kültürünün tanıtılmasında, önemli bir role sahip olan döner kebabın hem hazır hızlı yemek sektöründe, hem de restoran menülerinde tercih edilen bir yemek olmasının sağlanabilmesi için kültür, sağlık ve tarım olmak üzere ilgili bakanlıkların, gıda sanayinin ve ilgili sivil toplum örgütlerinin işbirliği içerisinde olması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Döner kebab, Türk mutfak kültürü, geleneksel yiyecek.

ABSTRACT

Traditional Food of Turkish Cuisine: Doner Kebab

It was informed that doner kebab was emerged from sticking boneless lamb and calf meat on needles and cooking them by using the lamb rolling

* Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, Çocuk Gelişimi ve Ev Yönetimi Bölümü, Beslenme Eğitimi Bilim Dalı Tel:+903322231712 42070 Kampüs/KONYA. e-mail: acebirbay@selcuk.edu.tr, naktas@selcuk.edu.tr Tel: +90 332 223 17 12

meal preparation technique of Iskender Bey who was living in Bursa 150 years ago.

Doner kebab was defined as a product which is obtained after tapering the red or white meat by grinding, mixing it with various tastes and flavors, arranging tightly on a metal tube-like needle, cooking by rolling it on a cooker vertically and cutting the cooked parts in a 3-5 mm thickness with a long sharp knife. Doner kebab has been entered into different parts of Anatolia and then into cuisine cultures of different countries with various names such as “donair, doner, gyros, dona-kebab, donna-kebab, shiwarma, chawarma”.

In adverting Turkish cuisine culture in order to maintain the preference of the doner kebab which has a significant importance in both fast-food sector and in restaurants, the related ministries of culture, health and agriculture, food industry and related civilized social organizations should be in accordance with each other.

Key Words: Doner kebab, Turkish cuisine culture, traditional food.

Giriş

Günümüzde insanlar, teknolojinin gelişmesi, kentleşme, kadının iş hayatına katılması, iş temposunun yoğunluğu, seyahat etme, yalnız yaşama gibi sosyo-ekonomik ve kültürel çeşitli etkenlerle beslenmelerine daha az zaman ayırmakta ve dolayısıyla bu etkenler beslenme alışkanlıklarını değiştirmektedir. Bu değişim içerisinde “fast-food” olarak adlandırılan hazır hızlı yemek sistemi ikinci dünya savaşının ardından günümüze kadar toplumların beslenme ihtiyaçlarını gidermede küresel ölçekte hızla yayılarak önem kazanan bir sektör haline gelmiştir (Mattsson ve Helmersson 2007). Döner kebab, hazır hızlı yemek sistemi içerisinde tüketilen yiyecekler arasında dünyada ilk sıralarda gelen geleneksel bir Türk yiyeceğidir (Acar 1998). Döner kebabın ilk olarak Bursa’da yaşayan İskender Bey tarafından, yaklaşık 150 yıl önce kuzu çevirme yemeğinin yapım tekniğinden yararlanarak kemiksiz kuzu ve dana etlerinin şişe takılması ve ateş karşısında pişirmesi ile ortaya çıktığı bildirilmektedir (Acar, 1996). Diğer taraftan döner kebabın, Kastamonu’da ortaya çıktığı ve zamanla diğer bölgelere yayıldığı da ifade edilmektedir (Yaman, 1993). Döner kebabın yapım tekniğinin, Türk mutfağında kullanılan pişirme tekniklerine benzerlik göstermesi, döner kebaba geleneksel Türk yiyeceği olma özelliğini kazandıran faktörlerden biridir.

Döner kebab, “donair, doner, gyros, dona-kebab, donna-kebab, shiwarma, chawarma” gibi değişik isimler alarak başta Avrupa ülkeleri olmak üzere Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Meksika, İran, Suudi Arabistan gibi birçok ülkede sevilerek tüketilmektedir (Ayaz ve ark., 1985: Kayıçoğlu 1996). Döner üretiminde ülkenin mutfak kültürüne göre hammadde temini ve kullanılan baharatlarda farklılıklar görülmektedir. Almanya’da koyun eti yerine dana veya sığır eti tercih edilirken, Yunanistan’da döner domuz etinden hazırlanmakta ve “gyros” olarak adlandırılmaktadır (Küpeli, 1996: Jöckel ve Stengel, 1984: Stolle ve ark., 1993).

Döner kebabın başlıca hammaddesini kırmızı ve kanatlı etleri oluşturmaktadır. Hayvansal kaynaklı besinler arasında yer alan etler, yüksek oranda enerji ihtiva etmesi, vücut için gereken elzem aminoasit ve yağ asitlerini içermesi, demir, fosfor, çinko gibi mineral maddelerden zengin olması ve yüksek oranda sindirilebilirliği nedeniyle yeterli ve dengeli beslenme açısından büyük önem arz etmektedir (Yıldırım, 1996: Baysal, 2002).

Kırmızı ve kanatlı etler yemeklerin ana maddesi veya garnitürü şeklinde kullanılmakla beraber farklı şekillerde işlemlere tabi tutularak değişik ürünler (örn., sucuk, salam, pastırma) elde edilmektedir. Hazır hızlı yemek sektörü içerisinde, etlerden yapılan döner kebab, hamburger, köfte gibi et ürünleri ve yemekleri sıklıkla tüketilmektedir (Jöckel ve Stengel, 1984).

Döner Kebabın Tanımı ve Tarihçesi

Döner, yaprak veya kıyma şekline getirilmiş kırmızı (örn., sığır, dana, koyun, kuzu, keçi) ve kanatlı (örn., tavuk, hindi) etlerinin çeşitli katkı ve çeşni maddeleriyle 3-12 saat marine edilmesini takiben, etlerin döner şişine sıkı bir şekilde aralara tabaka halinde yaprak iç yağ dizilerek traşlanması ve dikey konumlandırılmış ocakta pişirilerek elde edilen bir et yemeği olarak tanımlanmaktadır (TS, 2003: Acar, 1996: Küpeli, 1996; Todd ve ark., 1986).

Döner kebabın ilk olarak yaklaşık 150 yıl öncesinde Bursa’da İskender Bey tarafından kuzu etlerinin bir şişe geçirilerek dikey şekilde konumlandırılan odun ocağında pişirilerek ortaya çıktığı bildirilmektedir (Acar, 1996). Ayrıca Yaman (1993), döner kebabın ilk olarak Kastamonu’da, kuzu etlerinin çeşitli baharatlarla bir gece dinlendirildikten sonra uzun şişe takıldığı ve dikey şekilde yerleştirilen odun ocağı karşısında çevrilerek pişirildiğini bildirmektedir.

Son yıllarda döner kebab, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, İngiltere, Hollanda, Belçika, Yunanistan, Meksika gibi ülkelerde “donair, donner, doner, gyros, dona kebab, donner kebab, shiwarma, cha-

warma” şeklinde adlandırılarak bu ülkelerin yemek kültürlerine girmiştir (Acar, 1996: Ayaz ve ark., 1985: Küpeli, 1996: Kayışoğlu, 1996).

Döner Kebabın  zellikleri

Döner kebabın genel özellikleri, fiziksel-duyusal, kimyasal ve mikrobiyolojik özellikler olmak üzere 3 grupta incelenmektedir. TSE (2003)’ye göre dönerin duyusal  zellikleri Tablo 1’de gösterilmektedir.

Tablo 1: Döner Kebaba Ait Fiziksel-Duyusal  zellikler

	�zellikler
Şekil	TSE 1995’te belirtilen şekillerle, uygun olmalı gövdede i boşluk bulunmamalıdır.
Görünüş	Yüzeyi traşlanmış ve/veya düzgün görünümlü olmalıdır. Rengi, et türlerinin terbiye edildikten sonraki ve kendine has renkte olmalıdır.
Tat ve Koku	Kendine has kokuda olmalı, yabancı koku bulunmamalıdır.
Yabancı Madde	Gözle görülebilir yabancı madde bulunmamalıdır.

Döner kebabın, fiziksel-duyusal özelliklerinin yanı sıra kimyasal özellikleri de kalite açısından büyük önem arz etmektedir. Döner kebabı ait kimyasal  zellikler Tablo 2’de verilmiştir (TSE, 2003).

Tablo 2: Döner Kebabın Kimyasal  zellikleri

�zellikler	Sınırlar
pH	5.2-6.3
Tuz % (m/m), en çok	2.0
Toplam Protein % (m/m), en az	12
Bağ Doku % (m/m), en çok	15
Amonyak (mg/100g), en çok	30
Peroksit sayısı, en çok mmol O ₂ /kg*	1.5
Arsenik kütlece, en çok, mg/kg	0.1
Kurşun kütlece, en çok, mg/kg	0.1

* Sadece dondurulmuŐlarda

Döner kebaba ait mikrobiyolojik özellikler Türk Gıda Kodeksinde belirtilen “Taze Et, Hazırlanmış Et ve Hazırlanmış Et Karışımları Tebliği”nde belirtilen mikrobiyolojik değerlere benzerlik göstermektedir. **Tablo 3**'te döner kebaba ait mikrobiyolojik değerler gösterilmektedir (TSE, 2003).

Tablo 3: Döner Kebaba Ait Mikrobiyolojik Değerler

Mikroorganizma	n	c	m	M
<i>Escherichia coli</i> (kob/g)	5	2	1×10^2	1×10^3
<i>Escherichia coli</i> <i>O157:H7</i> (kob/g)	5	0	Bulunmamalıdır.	
<i>Staphylococcus aureus</i> (kob/g)	5	2	5×10^2	5×10^3
<i>Salmonella</i> (kob/25 g)	5	0	Bulunmamalıdır.	

n: Deney numunesi sayısı

c: m ile M arasındaki sayıda mikroorganizma ihtiva eden kabul edilebilir en fazla deney numunesi sayısı

m: (n-c) deney numunesinin 1 g'ında bulunabilecek kabul edilebilir en fazla mikroorganizma sayısı

M: c sayıdaki deney numunesinin 1 g'ında bulunabilecek kabul edilebilir en fazla mikroorganizma sayısı

Döner kebabın mikrobiyolojik özellikleri büyük ölçüde kullanılan kırmızı veya kanatlı etlerin mikrobiyolojik florasında bulunan mikroorganizmalarla yakından ilişkilidir (Acar, 1996).

Döner Kebap Yapımında Kullanılan Araç ve Gereçler

Döner traşlama ve kesme bıçağı, dönerin şişe dizilmesi sırasında ve dizildikten sonra istenilen şeklin verilmesi için kenarlardan sarkan ve pişirilen kısımların muntazam ince yaprak halinde kesilmesine yarayan 3-5 cm genişlikte, 40-80 cm uzunlukta keskin ağızlı, avuçta iyi kavranabilir saplı, paslanmaz çelikten yapılmış olmalıdır. Ayrıca elektrikli ve otomatik şekilde dönerek kesim yapan, yuvarlak başlı özel bıçaklarda bulunmaktadır (Öztan, 1996, TSE, 1995). Döner şişi; dönerin kütlesine uygun boyda pişirmek amacıyla etleri dizmeye yarayan dik destek tablalı (ayna) yassı, dikdörtgen kesitli, paslanmaz çelik özelliğinde olmalıdır (TSE, 1995). Döner kebab elektrik, Lpg ve odun ateşi olmak üzere 3 çeşit ocak karşısında pişirilmektedir. Günümüzde odun ateşi kullanılan ocakların yerini Lpg'li ve elektrikli ocaklar almıştır. Odun ateşi kullanılan ocaklarda pi-

şirilen dönerlerin diğer ocaklara göre duyuşal açıdan daha üstün olduğu bildirilmektedir (Acar, 1996).

Döner Kebap Üretimi

Döner kebab üretimi; hammadde temini, etlerin çeşitli marinat maddeleriyle marine edilmesi, etlerin döner şişine takılması ve traşlanması, pişirme ve servis aşamalarından oluşmaktadır (TSE, 2003). Döner kebabın hazırlanmasında kullanılacak, kırmızı ve kanatlı etleri uygun kesim metotları kullanılarak hijyenik bir şekilde elde edilmelidir. Kırmızı etlerden üretilecek döner kebab, dana, sığır veya kuzu karkaslarının but (örn., traş, yumurta, sokum) ve sırt bölgesindeki (örn., antrekot, kontrafile) gibi parçalardan; tavuk ve hindi etlerinden hazırlanan döner kebablarda ise karkasın göğüs ve fileto bölgelerindeki etler kullanılarak hazırlanmaktadır (TSE, 2003). Kıyma bileşimi şeklinde hazırlanacak döner kebab için etler, kıyma makinesinin 0-1 numaralı aynası takılarak kıyma şeklinde çekilmelidir. Yaprak bileşimi şeklinde hazırlanacak döner kebablarda ise etler 3-8 mm kalınlığında yaprak şeklinde parçalara ayrılmaktadır (TSE, 2003; TSE, 1995).

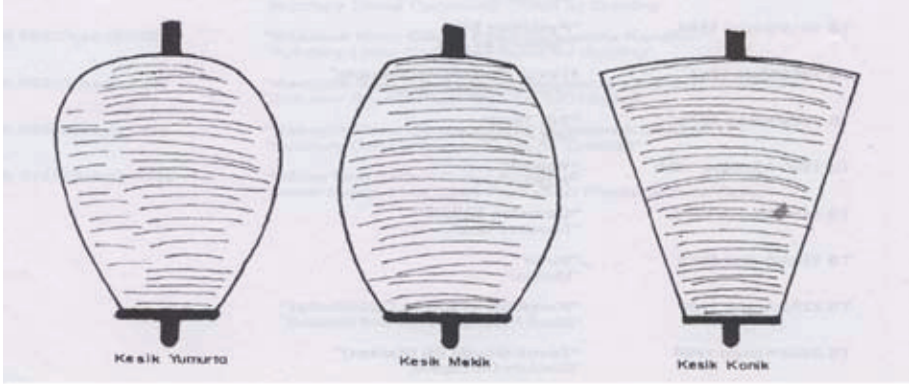
Marinasyon, kırmızı ve kanatlı etlere belirli oranda çeşitli baharat ve çeşni verici maddeler (örn., soğan, tuz, sıvı yağ) ilave edilerek 3-12 saat dinlendirme işlemi olarak adlandırılmaktadır. Marinasyonda etlerin yumuşak ve gevrek bir hale getirmek, dolayısıyla lezzet ve aroma kazandırılması amaçlanmaktadır.

Döner kebabın marinasyonunda kullanılan baharatlar; kırmızıbiber (*Capsicum annum*), karabiber (*Piper nigrum*), kimyon (*Cuminum cymnum*), yenibahar (*Pimenta officinalis*), kekik (*Thymus vulgaris*), tuz (*NaCl*) olarak belirtilmektedir (TSE, 1995). Yukarıda belirtilen baharatların yanı sıra; soğan suyu, sarımsak, süt, yoğurt, salça, sıvı yağ, domates suyu veya salçası, limon suyu, süt tozu, sirke, yoğurt, yumurta, üzüm şırası da kullanılabilir (TSE, 1995; Jöckel ve Stengel, 1984; Krüger ve ark 1993; Acar 1996; Üzümcüoğlu 2001). Marinasyon aşamasında döner kebab üretiminde kullanılacak hammadde çeşidine göre (örn., kırmızı et, kanatlı et) ve döner kebab üreticisi konumundaki işletmelere göre farklılıklar görülmektedir (Jöckel ve Stengel, 1984; Krüger ve ark., 1993)

Kırmızı ve kanatlı etler, marine edildikten sonra döner şişine dizilmelidir. Öncelikle döner şişine ayna takılır ve sabitlenmelidir. Etler, döner kebab şişinin alt kısımdan üst kısma doğru aralarına yaprak şeklinde yağ dizilerek yerleştirmelidir. En üst kısma yağ gelecek şekilde şişe dizme iş-

lemi ayarlanmalıdır. Etlar şişe takıldıktan sonra kenarlarından artan parçalar, döner bıçağı ile traşlanarak kesik yumurta, kesik mekik veya kesik konik olmak üzere 3 farklı şekilde hazırlanmaktadır (TSE, 1995; TSE, 2003). **Resim 1**'de traşlanmış ve düzgün görünüm kazandırılmış döner şekilleri gösterilmektedir.

Resim 1: Döner Şekilleri



Döner kebabın hazırlanma aşaması kadar pişirme aşaması da büyük önem arz etmektedir. Döner kebablar, yukarıda belirtilen dikey şekilde konumlandırılmış ocaklarda döndürülerek yeterli bir şekilde pişirilmekte ve pişirilen kısımlar döner bıçağı yardımıyla kesilmektedir (TSE, 2003). Döner kebabın, büyük çap ve ağırlıklarda hazırlanması, iç kısımların sıcaklık değerleri üzerinde büyük etkiye sahiptir.

Döner kebabın ocak karşısında uzun süre (yaklaşık 8-10 saat) bekletilmesine bağlı olarak dönerin iç kısımlarındaki sıcaklığın psikrotrof ve mezofilik mikroorganizmaların üremesi için uygun değerlere (5-25 °C) ulaşabileceği bildirilmektedir (Jöckel ve Stengel, 1984; Acar, 1996). Jöckel ve Stengel (1984) ile Todd ve ark. (1986) dönerlerin satış süresi boyunca iç sıcaklık değerlerinin çap uzunluğuna göre 2.3 °C ile 42.4 °C değerleri arasında değiştiğini belirtmişlerdir. Benzer şekilde Acar (1996) kırmızı etlerden hazırlanan dönerlerin üst kısımlarındaki dış sıcaklığın 38-55°C, iç sıcaklığının ise 8-30 °C; alt kısımlarında dış sıcaklığın 32.5-46 °C, iç sıcaklığın 12.4-30 °C arasında değiştiğini bildirmektedir. Pişirme işlemi etkin ve yeterli bir şekilde yapılmadığı durumlarda, döner kebabın iç kısımlarında bulunan mikroorganizmaların tahrip edilemeyeceği, dolayısıyla gıda zehirlenmelerine yol açabileceği bildirilmektedir (Acar 1996; Küpeli 1996; Ayaz ve ark., 1985; Jöckel ve Stengel, 1984). Döner kebab, pişirilip kesildikten sonra sade, iskender, ekmek arası gibi değişik şekillerde tüketime

sunulmaktadır. Döner bıçağı ile kesilen döner parçaları kısa süre içerisinde bekletilmeden servis edilmelidir (Stolle ve ark., 1993).

Tüketicilerin Döner Kebaba Olan Talebi

Hazır-hızlı yemek sektörüne ve bununla birlikte döner kebaba olan tüketici talebinin artmasında hızlı kentleşme, nüfusun artması, yemek için harcanan zamanın kısalması, toplumun ekonomik durumun iyileşmesi gibi etkenler yer almaktadır (Mattsson ve Helmersson, 2007). Ayrıca döner kebabın tüketiminin artmasında, duyuşal özelliklerinin tüketici beklentisini karşılaması, besleyici değerinin yüksek olması ve ekonomik olması talebi artıran diğer faktörler arasındadır (Yaman, 1993).

Türkiye’de yılda 420.000 ton kırmızı et tüketilmekte olup, bu rakamın yaklaşık 84.000 tonunun döner olduğı tahmin edilmektedir. Bu da her gün yaklaşık 230 ton döner tüketildiğı anlamına gelmektedir (Şen, 2007). Almanya’da ise takriben günde 300 ton döner üretilmekte ve yaklaşık olarak 15.000 satış büfesinde satılmaktadır. Döner üretim ve satış sektöründe çalışanların sayısı 45.000’e ulaşmıştır. Döner imalatatçılarının yıllık cirolarının ise 2.3 milyar euro’yu geçtiğı bildirilmektedir (Atasever, 2007).

Döner kebabın hindi ve tavuk eti gibi doymuş yağ oranı daha düşük etlerden hazırlanabilmesi, ayran ile beraber tüketilmesi, garnitür olarak soğan, domates gibi fonksiyonel besinlerin kullanılması, ekmek arası servisinde kepekli ve/veya tam buğday unundan yapılan ekmeklerin kullanılması gibi faktörlere özen gösterilmesi durumunda geleneksel yiyeceğimiz döner kebabın diğer ayak üstü yiyecekler arasında tüketiciler tarafından tercih edilme oranı artırabilecektir.

Sonuç

Günümüzde bireylerin beslenmesinde yer alan hazır hızlı yiyeceklerin giderek artan tüketimi dikkatleri bu konuya çekmektedir. Bu sektörün yaygınlaşması modern yaşamın kaçınılmaz sonuçlarından biridir. Dünya’da hazır hızlı yemek sektörü içerisinde, hamburger vb. gibi yiyeceklerle rekabet edebilecek özelliklere sahip döner kebabın tüketimini artırmaya yönelik çalışmalar yapılmalıdır. İlgili kurum ve kuruluşlar, döner kebabın fiziksel, duyuşal ve mikrobiyolojik özelliklerine ilişkin standartların geliştirilmesine ve döner işletmelerinde çalışan personelin eğitimlerine yönelik çalışmalar yapmalıdırlar.

Döner kebabın, hazırlanmasından servisine kadar olan bütün üretim aşamalarında gereken hijyen kurallarına uyulması, toplum sağlığı ve gıda

güvenliği açısından önem arz etmektedir. Dönerin, hazır hızlı yemek sektörünün tercih edilen bir yiyeceği olmasının yanı sıra, diğer yiyecek işletmelerinde de servis edilerek tüketiminin artırılmasına çalışılmalıdır. Hazır hızlı yiyecek ve içecekler arasında ilk sıralarda tüketilen hamburger ve gazlı içeceklerin yerine geleneksel yiyeceğimiz olan döner kebabın ve ayranın lokanta veya büfe zincirleri ile dünya genelinde yayınlştırılması maddi kültürümüzün tanıtılmasına ve ülke ekonomisine önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Acar, MS., (1996), “Kasaplık Hayvan Etleri ve Tavuk Etinden Yapılan Döner Kebabların Mikrobiyolojik kalitesinin Karşılaştırmalı Araştırılması”, İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Besin Hijyeni ve Teknolojisi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

Atasever, Ş., (2007), Avrupa Türk Döner İmalatçıları Derneği, <http://www.atdid.de/tr-atdid/tr-home/home.html>, Erişim Tarihi:21.10.2007.

Ayaz, M., Othman, FA., Bahareth, TO., Al-Sogair, MA., Sawaya WN., (1985) “Microbial Quality Of Shawarma in Saudi Arabia”, **Journal of Food Protection**, 48(9), 811-814.

Baysal, A., (2002), **Beslenme**, Hatipoğlu Yayınları, 9. Baskı, Ankara, 250-260.

Jöckel, S., Stengel. G., (1984), “Döner Kebab Untersuchung und Beurteilung Einer Türkischen Spezialitat”, **Fleischwirtschaft**, 64 (5), 527-538.

Kayıoğlu, S., Yılmaz, İ., Demirci, M., Yetim, H., (2003), “Chemical Composition And Microbial Quality of Döner Kebabs Sold İn Tekirdağ Market”, **Food Control**, 14, 69-474.

Küpeli, V., (1996), “Yaprak Dönerlerin Kimyasal Bileşimi ve Mikrobiyolojik Kalitesi”, Atatürk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gıda Mühendisliği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Krüger, J., Schulz, V., Kuntzer, J., (1993), “Döner Kebab Untersuchungen Zum Handelsbrauch in Stuttgart”, **Fleischwirtschaft**, 73 (11), 1242-1248.

Mattsson, J., Helmersson, H., (2007), “Eating Fast Food: Attitudes of High-School Students”, **International Journal of Consumer Studies**, 31 (2007) 117-121.

Öztan, A., (2003) **Et Bilimi ve Teknolojisi**, Gıda Mühendisleri Odası Yayınları Yayın No: 1, Filiz Matbaacılık, 4. Baskı, Ankara, 370-375.

Stolle, A., Eisgruber, H., Kerschöfer, D., Krauß, G., (1993) “Döner Kebab untersuchungen Zur Verkehrsauffassung und Mikrobiologisch-

Hygienischen Beschaffenheit in Raum München”, **Fleischwirtschaft**, 73 (8), 834-837.

Şen, N., (2007), Almanlar Her Zaman Döner Yer Mi? <http://www.turizm gazetesi.com/articles/article.aspx?id=23426>, Erişim Tarihi:20.10.2007.

Todd, ECD., Szabo, R., Spiring, F., (1986) “Donairs (Gyros)- Potential Hazards and Control”, **Journal of Food Protection**, 49 (5), 369-377.

TSE, (1995), TS 11658, “Döner yapım Kuralları-Pişmemiş”, Türk Standartları Enstitüsü, 1-9.

TSE, (2003), TS 11859, “Döner Eti-Pişmemiş”, Türk Standartları Enstitüsü, 1-7.

Üzümcüoğlu, Ü., (2001) “Ankara Piyasasında Satılan Döner Kebaplar Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gıda Mühendisliği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yaman, R., (1993), “Döner Kebabın Hikayesi”, **Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar**, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayınları, No: 3, 92-101.

Yıldırım, Y., (1996) **Et Endüstrisi**, Uludağ Üniversitesi Veteriner Fakültesi Yayınları, 4. Baskı, Ankara.

PITFALLS OF MODERN MEDICINE: WHAT WE CAN LEARN FROM THE ATHARVA VEDA

CHAKRAVARTHI, Srinivas
ABD/USA/CIIIA

ABSTRACT

The essence of medicine is not pure science. What is essential is a balance between art and science. However we have quickly seen in the past fifty years the disintegration of medicine as an art and the advancement of medicine as a science. Now it seems that all that is left is the monetary gain in the treatment of patients. Because of this, minimal progress has been made in the direction of prevention, etiology and cure. Modern medicine runs on maintenance mode. It is imperative that we focus our research on the more ignored aspects of medicine.

Medicine prior to the birth of allopathy has focused on individual attention, community involvement, cure, and faith in God— aspects basically ignored in modern medicine as they are time consuming, politically incorrect and financially not rewarding. I do believe that folk medicine with proper research, documentation and understanding has a lot to offer.

The Vedas are the ancient Hindu scriptures dealing with several aspects of human life. Atharva veda is known to deal with the scientific and technological aspects of human needs. Present day, most of it has remained solely as a myth due to ignorance. However, some of it has been continuing as household remedies and folk medicine. Ayurvedic medicine as it is practiced today is poorly understood and corrupted. My understanding of Atharva Veda, with a limited knowledge of Sanskrit, leads to my inference that certain medicinal plants and cures that are mentioned in Atharva Veda deserve further research. In addition, the human aspects involved in the treatment of a sick patient as expounded in the Atharva Veda will be brought into focus.

The Key Words: Atharva veda, Ayurveda, etiology.

त्रयंबकं यजामहे सगर्विं पुष्टिवर्धनम्
उर्वारुकमिव बन्धनान्मृत्योर्मुक्षीय मामृतात्

This particular Rik or poem is called Mritunjaya Mantra. This chant is from the Vedas, very commonly used on various occasions by Hindus. The term mritunjaya means conquering death. The question here is how do we conquer death? The religious interpretation being that we are invoking the three eyed God “Siva”, the person who emits fragrance, who gives strength and who, just as cucumber separates itself from its stem, releases me from death as I am desirous of immortality. We can interpret this verse in terms of spirituality and attaining eternal bliss, that is Moksha, the soul reaching God thus immortality. Can this also mean attaining filii life thus postponing death as long as possible? Or could it mean to pluck a patient away from death by giving medicinal potions thus increasing longevity? The question here is when there are so many vegetables and fruits which have the same property as that of cucumber, as they all separate from the parent tree or climber, what is the speciality of a cucumber. Is it truly a simile or does this mean anything. If it is truly the cucumber that has the properties or qualities of life saving property, what type of cucumber is it or is there any other meaning for the word उर्वारुकम्

उरु	— Wide, excessive, great.
वा२ः	— Water, fluid, perfume, silk, speech, conch shell, mango
र्विः	— Vishnu, knot, joint, fire, wind, king, mind, hair
कम्	— To desire
वा२कः	— Bean
वृ२ः	— Sap or just like
त्रिः	— Three
अ॒र्क	— EYES, father

Thus apart from its spiritual and philosophic meaning, can there be another meaning to this verse. If you think in scientific terms, can the word उर्वारुकम् mean differently. Is this truly a cucumber or any other life giving potion, like a type of plant or extract of conch shell. I feel that there is scope for further research if we have an open mind.

Modern medicine unquestionably contributed enormously towards human well being and alleviating human suffering. Compared to the past few centuries we have progressed economically, scientifically. Longevity

has increased but spiritually we are poorer. Emotionally we are weaker. Can we state with confidence that we are happier? We have to try to answer the hard question, why with improvement in prosperity, longevity, and scientific advancement we are not happier. Where is the disconnection, how can we improve?

I'll try to analyze these aspects based on my experience as a Neurosurgeon in practice for over thirty-five years, and my interpretation of Vedas, the ancient Hindu scriptures. Ancient scriptures of any region or religion can be interpreted in many ways, as the origin of that particular book or author are unknown and the original interpretation is not known and is difficult to understand as language has changed and evolved, thus interpretation has changed over centuries. The grammar and the meaning of words have changed. In order to protect one's religion, the religious scholars have distorted other religious books. People with selfish motives to meet their own ends have altered the meaning of their own religious books. Further, to sell their own ideas, some scholars have given their own interpretation as common man became progressively incapable of understanding the true meaning of the scriptures. Some influential people, like religious leaders and kings, funded the translation of various scriptures through financial power to promote their ideology and thus influencing people. Parts of the original scriptures are lost or hidden. Thankfully, whatever is available to us is still in unaltered form with various interpretations.

Before I started studying Vedas, I was very confused. Many people quoted Vedas with their own unidirectional interpretations. Some scholars passed them as beautiful scholarly poetry. Some religious scholars have been chanting them as hymns praising God. Some philosophers have interpreted these books as philosophical grandeur. Others, like scientists, are exploring them as scientific works as in the case of Atharvaveda. But there are several other views also. My interpretation of Vedas, especially Atharvaveda, is more in keeping with my being a Doctor than possessing any of the other qualities.

They say there are several ways to skin a cat. I just cannot understand why we have to skin a cat. Granted that there are several ways to skin a cat, I would like to categorically state that this is my way of skinning a cat.

Atharvaveda is one of the four Vedas, namely Rig, Yajur, Sama, and Atharva. The origin and author of these books are unknown. The Hindus believe that they came from God directly, even though there are several other hypotheses. As with other religious scriptures, Vedas are believed to be given

to humans for their own well being, prosperity, morality, and happiness. it is for us to understand and analyze them for our own individual advancement or enhancement. If we believe in the origin of Vedas being truly from God, then there is a sincerity in understanding. If not, all bets are off and any interpretation is acceptable according to the context. As I mentioned before, any ancient scripture interpretation differs because of change in the language, grammar, etymology, accent, junctional words, meaning of the word, and most importantly एकपद or angle of thinking.

In my study of Atharvaveda I found a pattern that intrigued me. There are twenty kandaṣ or chapters with subdivisions with 5,933 verses. Modern Vedic scholars consider Atharvaveda as a lesser Veda as they think that it deals with witchcraft or black magic. I refute that thinking as I feel Atharvaveda is a beautiful, scientific, philosophic, medical book. I'll try to address these issues during my talk.

Atharvaveda is mentioned in other three Vedas as Atharva, Angirasa, Brahmaveda. According to Patanjali there are nine branches or Sakhas of Atharvaveda.

1. Paippalada
2. Tauda
3. Maunda
4. Saunakiya
5. Jajala
6. Jalada
7. Brahmaveda
8. Devadarsha
9. Charanaveda

At present time, of the nine only two Sakhas viz Saunaka and Paippalada are available, thus we only have part of the knowledge available. Some believe that Vedas have Aryan origin. The Aryans that we know of were nomadic people, that is people have been wandering from place to place, and did not have a specific area where they lived, thus it is inconceivable that nomadic people who were constantly in search of food and settlement can develop books of highest philosophy, knowledge, and signs. We know very well from our experience of the past, and present, that intellectual growth needs stability, adequate food, and finances. Granted Vedic origins have Aryan background, we have to accept that Aryan people have not come and settled in India but they should have been the natives of India who traveled elsewhere. That is for a discussion on another day.

My study of Artharvaveda led me towards a concept that I feel we can benefit from medically. The chapters deal with various aspects like prayer, yagna, morality, treatment of ailments, medically. The chapters deal with various aspects like prayer, yagna, morality, treatment of ailments, day to day need of humans, philosophy, theology, astrology, death, after death, origin of universe all arranged in a random pattern. They are not grouped as most books do. The question we have to ask is, Is there a meaning to the so-called pattern of hop, step, and jump? I feel there is. I realize no interpretation is perfect, no argument is undefeatable and no hypothesis is undestructible. Experience also taught us that no religion is stagnant and no religion can live in its set boundaries. When we discuss unknown on known experiences, unknown prevails every time.

Atharvaveda centers on yagna or sacrificial rituals and simultaneously deals with various treatments of disease processes along with various day to day needs of human beings. The priest or vaidya or doctor chants the hymns from the scriptures.

ऋचं सामं
 अदा प्राज्ञं हविराजी शृणुष्वेनम्
 जम मा तस्मान्म हिंसिद् पृष्टः शचापि

Kanda VII - Hymn LIV-2 (1866)

May I acquire know ledge by the study of the Rigveda. spiritual strength from Samas, and physical power by the study of the Yajurveda O preceptor – the Lord of speech, deed, and intellect, Atharvaveda, full of scientific knowledge, I have studied, do me harm. From this hymn where the physician has to learn the power of know ledge, strength of humbleness, and use his knowledge properly and getrid of arrogance, if not it will be self destructive.

देवा अदुः सूक्तं अद्राद् द्यौरदान्
 तिरत्रः सारस्वतीरदुः प्राथम्येदान्
 साचेना विषद्वपाम्

Kanda VI - Hymn C-1 (1597)

The learned, with full accord, gives the antidote to poison. The sun sheds his lusture and kills poisonous germs. Heaven, that is sky, gives pure air which kills poison, earth lends its power to eradicate posion.

The three kinds of Vedic knowledge instruct us how to undo the affect of poison. From this hymn it is understood that Atharvaveda gives extreme importance to the nature that we live in and how it gives us the antidote to the poison or disease process.

वि ह्येन वैते जायान्थ जनं युते
जयान्थ जायसे कथं ह तत्र त्वं ह्येन
अस्थ कृष्णी हविर्गृह

We know the origin of consumption. How it is born but it cannot strike this man in whose house we perform the homa.

Homa is a fire ritual where the fire is set with various herbal twigs. Inside the house does the smoke emitted by these medicinal twigs decontaminate the house and probably has medicinal effect on the patient himself and also by destroying the germs prevent transmission of diseases, like infectious diseases, to the family and the surrounding society.

हस्ताभ्यां दशशोभ्याभ्यां
जिह्वा वाचः पृश्नो गवां
अनमाभ्यां मिल्मुभ्यां हस्ताभ्यां
ताभ्यां त्वाभ्यां मृशाभ्यां

Kanda IV - Hymn XIII-7 (692)

With our tenfold fingered hands, with our tongue that leads and precedes the voice, with these two healers of disease, we stroke thee with a gentle, fondling touch. This is a significant verse in terms of doctor –patient relationship. This signifies the effect of gentle touch, tender voice, which has healing property by giving patient confidence, emotional stability, and comfort.

The Artharvaveda that I interpreted from various hymns also discusses: How to fight a war. Making of Astra or weapons. How to select a bride. How to select a bridegroom. Vegetarianism. Prayer. Ventilation. How to build a house. Prevention of disease. Atomic theory. Affect of boiling milk. Woman's role in society. Remarriage. The Newton's Law that we know today. Earth's rotation around sun. Sun as the center of our planetary system. Rebirth. Analysis of God or Brehman. Treatment of various diseases. Germ theory. Life in plants, etc. Now why does Artharvaveda

discuss above mentioned various types of knowledge at random mixed with various aspects. We can only understand this book if we understand the pitfalls of the modern medicine.

1. Modern medicine is not holistic.
2. At present we are experiencing poor doctor – patient relationships.
3. in modern medicine we do not have a complete cure, excepting few disease processes like infections, benign tumors, and few other diseases.
4. Modern medicine keeps us on maintenance mode. Once you have a disease you have to take the medicine for rest of your life. Example: High blood pressure, diabetes, heart disease, etc.

Now let's understand why the hymns are arranged in a random fashion, which in my opinion would be helpful for modern medicine.

1. Timing and dosage. Plants vary in medicinal values and potency depending on the timing of the day. The pili that we have now has a uniform potency that may not be adequate in cures so when a physician in Atharvaveda starts treating a patient he would select a time appropriate for that medicinal plant for that particular disease and go on further.
2. Not abandoning the patient. Performing the homa involves the family, society, and the patient. The patient is constantly being watched while the treatment is in progress.
3. Getting family involved. By involving in the ritual, the whole family is involved so that they are around to take care of the patient and also to make themselves strong mentally so that they can handle the adverse situation more effectively.
4. By performing the homa, as I mentioned before, the medicinal values of various herbs and its antiseptics is emphasized.
5. Timing and collection of the herbs and preparation of medicine thus enhancing the potency and dosage and effectivity. As you can see they start with a prayer, give the medicine, continue various other hymns which deal with various aspects of human life, then dispense the next dose depending on what time that particular dose has to be given.
6. Psychotherapy. Gives emotional strength to the patient for both living and strengthening the mind spiritually in the event of unfortunate ending, that is death.
7. Enhancing the immunity. We know psychological strength and spiritual strength has been shown to enhance the immunity.

8. Disseminating and enhancing knowledge during the process of homa and chanting the hymns the knowledge is disseminated to the entire community along with the patient and family.
9. Diverting the thought process of the patient by diverting the attention as the patient goes through suffering. We know in the pain management mental diversion really does miracles in terms of reducing the amount of narcotics.
10. Utilizing the time. By chanting the hymns the assistants to the physician are preparing the next dose of medicine.
11. Time taken to collect and prepare the medicine as they understand the variation in the potency depending on the collection of time and processing.
12. In case of impending death, making it easy and peaceful for the patient and family by spiritual strength.
13. By understanding God, the fear of death is eliminated as there is better understanding of after death.
14. Physician himself taking spiritual guidance as he understands that he can only treat and the cure is in the hands of God and he many times cannot control the outcome of the treatment.
15. By appropriate discussions during the process of treatment, which is appropriate to that particular patient. Like a king wants to know more about war, what is justice, how to run a kingdom while a philosopher or a preacher or a teacher would like to know more about spiritual knowledge. A business man would like to learn more about how to run a business, how to make his venture profitable. A young woman would understand more about how to raise children, how to select a bridegroom, how to educate herself. how to run the household. Thus physician caters his discussion and dissemination of knowledge according to the context of the situation.
16. Preach what you practice. If physician does not believe in the dictum it becomes a dishonesty. This does not help the physician as this process does not help him in treating the next patient. It is important for the physician to be mentally, emotionally, spiritually strong with adequate knowledge of various medicinal plants.
17. By understanding the fact "I treat, He cures" physician goes on further, becomes psychologically stable, and prevents burn out.
18. By being critical of failures, physician becomes better scientist. By being not truthful and purely financially oriented his progress stops.

19. By understanding the various aspects of life and understanding God in a spiritual way, patient does not blame the messenger, that is the physician, thus less legally inclined.
20. By approaching a disease and a patient holistically, physician is able to cure more diseases and there is chance of further research and progress. Modern medicine has become an industry, an enormous burden to the society, and many patients are not able to afford the proper treatment. Physicians are stressed by enormous volume of patients and financial lure. The governments are unable to maintain the high expenditure incurred to manage the modern medicine and to sustain the present medical care there has to be drastic changes in the system which we can only accomplish by focusing on various aspects that I discussed, along with more focus on cure than maintenance.

GELENEKSEL TARHANANIN MODERN YOLCULUĞU

*ÇAKIROĞLU, Funda Pınar
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Tarhana, un, yoğurt, maya, sebze ve baharatların karıştırılması, fermantasyona bırakılması, kurutulması ve öğütülmesi sonucunda elde edilen geleneksel fermente tahıl ürünüdür. Genellikle kaynamış suda kıvamlı çorba formunda tüketilir. Besleyici özellikleri rengi, yapısı ve lezzeti tüketici tarafından kabul edilmesini etkiler. Duyusal ve besleyici özellikler hazırlama, formülasyon, kurutma metodlarından ve depolama koşullarından etkilenir.

Bu çalışmada da geleneksel ve modern metodlar karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tarhana, hazırlama, formülasyon, kurutma, depolama.

ABSTRACT

Tarhana, a traditional fermented cereal product is prepared by mixing wheat flour, yogurt, yeast, vegetables and spices followed by fermentation drying and grinding. It is mainly used in the form of a thick soup after reconstituting with water followed by simmering. Nutritive properties and color as well as texture and flavor are affect consumer acceptance. Sensory and nutritive properties are influenced by method of preparation, formulation, drying and storage conditions.

The objective of this study was compare with traditional method and modern method.

Key Words: Tarhana, preparation, formulation, drying, storage.

Giriş

İnsanlar yıllardır besin kaynaklarını en ekonomik şekilde nasıl kullanmaları gerektiği ve bunların üretim miktarının nasıl artırılacağı konusu üzerinde yoğunlaşmış ve çareler aramışlardır. Bununla birlikte bildikleri ya da tesadüfen buldukları gıda ürünlerinin teknik ve hijyenik boyutları,

besin içeriklerinin korunması, zenginleştirilmesi ve raf ömürlerinin uzun olması yönünde modern teknoloji yardımı ile standartlar geliştirmişlerdir. Besin gruplarından özellikle tahıl ve tahıl ürünleri artan dünya nüfusunun beslenmesinde ekonomik açıdan en önemli besin kaynağı durumundadır. Tüketim kolaylığı ve besin öğelerinin zenginleştirilerek biyo yararlılığının artırılması için tahıllara ön işlem uygulanması gerekmektedir. Tahıl tanesinin kırılması, kavrulması, pişirilmesi, öğütülmesi veya öğütülmüş kısmın diğer besinlerle karıştırılması, fermantasyona bırakılması gibi pek çok işlem geleneksel veya teknolojinin gelişmesine paralel olarak modern şekilde yapılmaktadır (Dayısoylu ve ark. 2003: 512).

Dünyada temel maddesi tahıl olan pek çok fermente besin üretilmektedir (Blandino et al. 2003: 531). Bazı ülkelerde üretilen fermente tahıl ürünlerine örnekler **Tablo 1**'de verilmiştir.

Tablo 1: Çeşitli ülkelerde üretilen bazı fermente tahıl ürünleri

ÜRÜNÜN ADI	KULLANILAN TAHIL	ÜRETİLEN ÜLKE
A dai	Buğday /arpa	Hindistan
Anarshe	Pirinç	Hindistan
Ang-kak	Pirinç	Çin, Güney Asya, Suriye
Atole	Mısır	Güney Meksika
Banku	Mısır, casava	Gana
Bhattejaanr	Pirinç	Hindistan
Brem	Pirinç	Endonezya
Chee-fan	Soya fasulyesi	Çin
Dakali	Darı	Nijerya
Dhokla	Pirinç	Kuzey Hindistan
Dosa	Pirinç	Hindistan
Hamanatto	Soya fasulyesi	Japonya
Jamin-bang	Mısır	Brezilya
Kishk	Buğday ve süt	Mısır, Suriye
Tarhana	Buğday ve yoğurt	Türkiye
Uji	Mısır, sorgun, darı	Kenya, Uganda

Ülkemizde geleneksel fermente tahıl ürünlerine verilecek en iyi örneklerin başında “Tarhana” gelir.

Tarhana buğday unu, yoğurt, biber, domates, tuz, soğan ve sağlığa zararsız bitkisel besinlerle yoğrulan hamurun 1-7 gün süresince laktik asit fermantasyonuna uğratılması sonucu elde edilen bir besin maddesidir (Tarakçı ve ark. 2004; 455, Ekinci 2005; 127, Erkan ve ark. 2006: 12).

Tarhananın tarihçesi ile ilgili iki önemli teori vardır. Birinci teori,

Çinlilerin buharda pişmiş veya haşlanmış hamur işi ürünlerine benzer şekilde bu kültürle ilişkili olan Türklerin tarhanayı hazırladığı ve bu yiyeceğin İstanbul'a Türklerle geldiği orandan da Osmanlı imparatorluğu aracılığıyla Orta Doğuya, Balkanlara ve diğer Avrupa ülkelerine yayıldığıdır.

İkinci teori ise bazı göçebe Türk boylarının 6. ve 7. yüzyılında yerleşik düzene geçmesiyle buğday yetiştirmeye başlayıp tarhanayı keşfettikleri ve tarihi göçlerle dünyanın diğer bölgelerine yayıldığı yönündedir.

Tarhana kuru yoğurt, anlamındaki “kurut”la yapım tekniğindeki bazı benzerliklerinden dolayı farklı iki ürün olmakla birlikte eş anlam çağrışımı yapmaktadır. Divan-ı Lügat-it Türk'te tarhana için; yazdan kışa saklanan yoğurt anlamında “Tar” kelimesi kullanılmıştır. Tarhana kelimesi 14.yüzyılda Türkçedeki gelişimini tamamlamış ve kışlık azık için kullanılmıştır. Kelime köken itibarıyla Farsça “Terhuvane” ve “Terhime” kelimelelerinden meydana gelmiştir. Türk sözlüklerinde ilk olarak Kıpçak ve Mısır Memlük Türklerine ait değişler arasında “Tarhanan” şeklinde yazılmıştır. (Dayısoylu ve ark. 2003: 513).

Tarhana dünyanın pek çok ülkesinde farklı isimlerle bilinmekte ve tüketilmektedir. Suriye, Lübnan ve Mısır'da “kishk”, Irak'ta “kushuk”, Macaristan ve Fillandiya'da “tahonyaltalkuna”, Yunanistan'da “trahana” ve İskoçya'da “atole” (Erkan ve ark. 2006: 12, Bilgiçli ve ark. 2006: 680, Tamer ve ark. 2007: 116).

Bu durum tarhananın mesafeler dikkate alındığında çok uzun bir yolculuk yaptığını göstermektedir. Bu yolculuklar sırasında sadece isimde değişiklik olmamıştır. Teknolojinin gelişmesi ile tarhananın içine konan hammaddelerin, fermantasyon şartlarının ve kurutma yöntemlerinin değiştirilmesiyle besin ögesi zenginliği, daha hijyenik bir yapı, besleyici özellikler üzerinde çok çeşitli araştırmalar yapılarak tarhana modern yolculuğuna çıkarılmıştır.

Tarhana Üretim Aşamaları

Bütün tarhanalar aynı yolla, 4 temel aşamadan geçerek üretilir. Evde tarhana yapımı **Şekil 1**'deki aşamalardan geçer (Dağlıoğlu 2000: 87).

Hamurun hazırlanması (tüm malzemeler karıştırılır)

*

Fermantasyona bırakma (30-35° C ; 1-5 gün)

*

Güneşte kurutma

*

Öğütme

*

Depolama

Şekil 1: Evde tarhana yapım aşamaları

Modern teknolojinin kullanıldığı tarhana üretiminde 2 yöntem kullanılır.İlki “Düz/Doğru Metot” dur.

Soğanlar ince ince doğranır / blenderdan geçirilir

*

Tüm hammaddelerle hamur yoğrulur (15 dk.; 50 rpm)

*

Fermantasyona bırakma (35° C; 5 gün)

*

Fırında kurutma (55 ° C; 28 saat ; nem %10)

*

Öğütme (800 mm'nin altında irilikte)

Şekil 2: Düz / Doğru Metotla tarhana üretimi

İkinci metot ise “Ekşi hamur metodu”dur. Bu metotta daha önceden fermantasyon sonucu elde edilen ekşi hamur kullanılır ve ticari üretimde sitrik asit kullanılır.

Tüm hammaddeler karıştırılır ve yoğrulur (15 dk.; 50 rpm)

*

modern tekniklerle kurutulur (80° C; nem %8)

*

Öğütme (800 mm'nin altında irilikte)

Şekil 3: Düz/Ekşi hamur metodu ile tarhana üretimi

Tarhananın yapımında temel olan hammaddeleri tahıl ve fermente süt (yoğurt) oluşturur. Bunun dışında katılan maddeler bölgelere göre değişiklik gösterir. Türk Standartlar Enstitüsü (TSE) Türkiye için 4 çeşit tarhana belirlemiştir. Bunlar; un tarhanası, göce tarhanası, irmik tarhanası ve karışık tarhana'dır (Anon. 2004: 7).

Tarhana yaparken genellikle buğday unu, kırık buğday veya irmik tek olarak veya bunların karışımı kullanılır. Bazı tariflerde mısır, yulaf veya pirinç unu, soya fasulyesi, nohut veya arpa unu kullanıldığı da belirtilmektedir.

Yoğurt ve buğday ununun oranı genellikle 1:1'dir. Bazen yoğurdun oranı artırılabilir veya azaltılabilir.

Tat ve aroma vericiler ise çok çeşitlilik gösterir (nane, soğan, kırmızı biber, dereotu, kekik vb.) (Tamime et al. 2000:444, Bilgiçli ve ark. 2006: 681, Erkan ve ark. 2006: 12, Özdemir ve ark. 2007: 110, Tamer ve ark. 2007: 119).

Farklı ham maddeler konarak besleyici ve kalite özelliklerinde oluşan farklılıklar konusunda çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Tarakçı ve ark. (2004) tarhana tarifesinde mısır unu ve whey, Bilgiçli ve ark. (2006) buğday kepeği, Erkan ve ark. (2006) yulaf unu kullanmışlar ve sonuçta geleneksel ham maddelerin yerine bunların kullanılabilirliğini, bazı yönleri ile de besleyici özelliklerde zenginlik sağlandığı görüşüne varmışlardır.

Tarhana Fermantasyonu

Tahıl ürünlerinden elde edilen yiyecek ve içeceklerde fermantasyon genellikle ekmek mayası (*Saccharomyces cerevisia*) ve LAB (*Streptococcus thermophilus*, *Lactobacillus lactis*, *Lactococcus diacetylactis*, *Lactobacillus bulgaricus*, *Lactobacillus acidophilus*, *Leuconostoc*

cremoris ve *Lactobacillus casei*) mikroorganizmaları ile sağlanır. Tarhana fermantasyonu ise genellikle yoğurt bakterileri (*Streptococcus thermophilus*, *Lactobacillus bulgaricus*) ve ekmek mayası (*Saccharomyces cerevisia*) ile sağlanır. Böylece tarhananın karakteristik ekşi ve asitlik tadı kazanır. Tarhananın protein, karbonhidrat ve lipitleri fermantasyon sürecince bu bakterilerin etkisi ile parçalanır ve hidrolize olur. Sonuçta sindirilebilirliği yüksek bir ürün elde edilir (Dağlıoğlu ve ark. 2002: 515, Tarakçı ve ark. 2004: 455, Özdemir ve ark. 2007: 114).

Evde tarhana üretiminde yaş veya kuru mayadan yararlanılır. Fermantasyon bunlarla birlikte karışıma konan yoğurdun bakterilerince sağlanır. Ticari üretimde ise ekşi hamur ve farklı oranlarda sitrik asit kullanılır (Çopur ve ark. 2001: 339).

Tarhana fermantasyonu konusunda da pek çok araştırma yapılmıştır. Fermantasyonda kullanılan yoğurt ve sitrik asit miktarı, fermantasyon süresi ve bunların kimyasal, mikrobiyolojik ve besin öğeleri içeriğine etkileri incelenmiştir.

Ekinci (2005) çalışmasında fermantasyonu sağlayıcı olarak yoğurt ve maya kullanmış 30° C'de 4 günlük fermantasyon sonucu riboflavin, niasin, pantotenik asit ve folik asit içeriğinde artış bulmuştur.

Erbaş ve ark. (2005) yoğurt bakterileri ve ekmek mayası ile oluşan fermantasyon sonunda tarhananın serbest aminoasit miktarlarını değerlendirmişlerdir. Sonuçta serbest aminoasit miktarlarının arttığını ve yaş tarhanada bu oranların kurutulmuşa göre daha fazla olduğunu bulmuşlardır.

Dağlıoğlu ve ark. (2002) fermantasyonun patojen mikroorganizmalardan *Escherichia coli* 0157: H7 ve *Staphylococcus aureus* üzerine etkisini incelemişler ve fermantasyon sonunda sayılabilen mikroorganizma sayısında azalma bulmuşlardır.

Çopur ve ark. (2001) çalışmalarında yoğurt-maya, sadece maya ve sadece sitrik asit kullanarak tarhana örnekleri hazırlamışlardır. Sonuçta yoğurt ve maya kullanıldığında protein içeriğinin daha yüksek olduğunu bulmuşlardır.

Temiz ve Pirkul (1990) tarhanaya konan yoğurt miktarlarında değişiklik yapmışlar ve yoğurt miktarının yarıya indirilmesi ile istenen asitlik ve pH değerine ulaşamadığını saptamışlardır. Fermantasyonda yoğurt bakterilerinin önemli olduğu, ancak iyi kalite yoğurt kullanılırsa oranın azaltılabileceğini belirtmişlerdir.

Tarhananın Kurutulması

Geleneksel yöntemde tarhana güneşte kurutulur. Bunun için fermantasyonu tamamlanmış tarhanadan küçük parçalar alınarak temiz bir bez üzerinde güneşte kurumaya bırakılır. Bu şekilde yapılan doğal kurutma uygun değildir. Çünkü renk solar ve ürünün kalitesi düşer. Mikroorganizma yönünden güvenilir olması içinde hızlı kurutulması gereklidir (Tamer ve ark. 2007: 117).

Modern teknolojiye ise kurutma işlemi “dondurarak kurutma”, “tünel kurutma”, “endüstriyel mikrodalga kurutma” şeklinde farklı yöntemlerle gerçekleştirilmektedir (Özdemir ve ark. 2007: 116).

Tarhana üretiminde kurutma en önemli kritik noktadır. Bu işlem tarhananın fiziksel ve kimyasal özelliklerini, besleyici değerini, duyuşal özelliklerini ve mikroorganizma yükünü etkilemektedir. Geleneksel veya modern yöntemlerden hangisinin en iyisi olduğu konusunda da pek çok araştırma yapılmış ve bu araştırmalar tarhananın modern yolcuğuna büyük bir katkı sağlamıştır.

Göçmen ve ark. (2004) geleneksel (güneşte) ve modern yöntemlerle kurutmayı karşılaştırdıkları çalışmalarında modern kurutma ile elde edilen tarhanalarda daha fazla aroma bileşiklerinin korunduğunu belirlemişlerdir. Modern kurutmada, 17 aldehit, 6 ester, 4 keton, 7 alkol, 2 terpenes, 1 fenol, 1 furan, 1 sülfür bileşiğı tanımlarken geleneksel kurutmada 10 aldehit, 3 ester, 3 keton, 5 alkol, 1 sülfür bileşiğı tanımlamışlardır.

Hayta ve ark. (2002) endüstriyel mikrodalga fırınlarda kurutulan tarhanaların fom oluşturma, su ve yağ çekme kapasitesi, duyuşal özellikleri ve renk yönünden kabul edilebilirliklerini ev tipi mikrodalga fırınlarda kurutulanlardan daha yüksek bulmuşlardır.

Ekinci (2005) tarhananın suda eriyen vitamin miktarlarına kurutmanın etkisini incelemiş ve yüksek sıcaklıkta kısa sürede yapılan işlemlerde bu vitaminlerin miktarlarının diğere kurutma işlemlerine göre daha fazla olduğunu bulmuştur.

Dağlıoğlu’da (2000) riboflavin kaybı yönünden güneşte yapılan geleneksel kurutma yöntemini modern kurutma yöntemleri ile karşılaştırdığında geleneksel yöntemle kaybı % 84.5 ,modern yöntemde ise % 22.4 olduğunu bulmuştur.

Dağlıoğlu ve ark. (2002) kurutma için geleneksel fırın ve mikrodalga fırın kullandıkları çalışmalarında tarhanaların *Escherichia coli* 0157: H7

ve *Staphylococcus aureus* miktarlarını incelemişlerdir. Mikrodalga fırın kullanılarak yapılan kurutmalarda patojen mikroorganizmaların tamamen tahrip olduğunu bulmuşlardır. Sonuçta kurutma yönteminin tarhananın bakteri yükü üzerinde etkili olduğunu belirtmişlerdir.

Tarhanaların kısa sürede kurutulmaları uzun süreli nemli kalıp küflerin gelişmesinin engellenmesi yönünden de önemlidir.

Tarhanaların Depolanması ve Sunumu

Tarhanalar kurutulduktan sonra evlerde çeşitli iriliklerde öğütülerek bez torbalarda, fiçilerde (Kahramanmaraş yöresinde), kavanozlarda serin, ışık almayan, rutubetsiz ortamlarda depolanır. Depolama koşullarının uygun olması durumunda 6 ay ile 1 yıl arasında renk, koku, bakteriyolojik özelliklerde değişme olmadan saklanabilir. Fakat bu şartların geleneksel yöntemlerde kolaylıkla bozulabileceği düşünülürse tarhananın özelliklerinde kayıplar olması kaçınılmazdır.

Modern teknolojiye ise fermantasyonu tamamlanan ve modern yöntemlerle kurutulan tarhana veya kurutulmamış yaş tarhana dondurularak 1-2 yıl hiçbir özelliği değişmeden saklanabilir.

Kurutulmuş tarhanalar nugget, bisküvit veya toz halinde plastik veya bez ambalajlarda piyasaya sunulmaktadırlar. Islak tarhanalar ise hermetikli kapatılmış ambalajlarda sunulmakta ve buzdolabı şartlarında 6 ay saklanabilmektedir (Erbaş ve ark. 2005: 409, Özdemir ve ark. 2007: 117).

Erbaş ve ark. (2005) çalışmalarında depolama şartlarını incelemişler, tarhanaların bir kısmını güneşte kurutmuş ve geleneksel yöntemle depolamış, bir kısmını ise yaş tarhana olarak hermetikli kapatılmış kavanozlarda derin dondurucuda ve normal kapatılmış kavanozlarda buzdolabında depolamışlardır. Sonuçta ıslak tarhanaların duyuşal özelliklerinin kurutulmuşlara göre daha iyi korunduğunu ve bunlardan yapılan çorbaların tüketici tarafından kabul gördüğünü saptamışlardır. Klasik kurutulmuş öğütülmüş tarhanaların yanı sıra ıslak tarhanalarında güvenle pazarlanabileceği görüşüne varmışlardır.

Çopur ve ark. (2001) geleneksel yöntemle kurutulan ve saklanan tarhanalar ile dondurularak saklananları karşılaştırmışlar renk, koku ve tadın dondurularak saklamada daha iyi olduğunu bulmuşlardır. Ayrıca sitrik asit ilavesi ile fermantasyona bırakılmadan dondurularak saklanan tarhanalardan yapılan çorbaların az su ilavesi ile kıvamlarının daha iyi olduğunu belirtmişlerdir.

Tarhananın Besinsel Değeri

Fermente tahılların besleyici kalitesinin, protein sindirilebilirliğinin ve aminoasitlerinin biyoyararlılığının yüksek olduğu bilinmektedir. Tarhananın en önemli besleyici özelliği, tahıl proteinlerinin tarhana yapımında kullanılan süt veya ürünlerinin proteinleriyle geliştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır (Erbař ve ark. 2005: 349). Buęday ununun lizin ve treonin iğeriği dūřuktur ve yoğurt eklenmesi ile protein kalitesi yükseltilir (Tarakçı ve ark. 2004: 455).

Tarhananın aminoasit iğeriği **Tablo 2**'de verilmiştir (Dağlıoğlu 2000: 87).

Tablo 2: Tarhananın amino asit iğeriği

Aminoacid	Min. (mg/100g)	Max. (mg/100g)	Ortalama (mg/100g)
Lysine	333	817	581
Histidine	479	804	610
Arginine	465	621	555
Aspartic acid	1031	1988	1440
Threonine	627	1104	856
Serine	850	1413	1130
Glutamic acid	4617	6147	5305
Proline	4926	7425	6094
Glycine	397	504	457
Alanine	429	706	570
Cystine	135	182	164
Valine	575	1142	851
Methionine	202	479	324
Isoleucine	459	862	654
Leucine	803	1534	1152
Tyrosine	196	584	392
Phenylalanine	568	904	733

Yapılan bir çalışmada tarhananın serbest aminoasitlerinden valine, methionin, triptofan ve alanine miktarlarındaki artışın fermantasyon süresince proteolytic aktiviteden kaynaklandığı belirtilmiştir (Erbaş ve ark. 2005: 353).

Tarhana iyi bir vitamin ve mineral kaynağıdır. Özellikle B grubu vitaminlerden tiamin ve pridoksin yönünden önemlidir. Bunlar metabolizma olaylarında özel ve önemli görevlere sahiptir ve eksikliklerinde de özel bazı hastalıklara neden olabilirler.

Tarhana minerallerden de kalsiyum, magnezyum ve potasyum yönünden önemli bir besindir. Tarhananın vitamin ve mineral içeriği **Tablo 3**'te verilmiştir (Dağlıoğlu 2000: 87).

Tablo 3: Tarhananın bazı vitamin ve mineral içerikleri

Mineral -vitamin	Min. (mg/100 g)	Max. (mg/100 g)	Ortalama (mg/100 g)
Kalsiyum	59	191	109
Demir	2.1	5.9	3.6
Sodyum	296	1130	634
Potasyum	60	182	114
Magnezyum	30	134	78
Çinko	0.8	3.2	1.8
Bakır	147	807	450
Manganez	211	1182	612
Vitamin B1	-	-	0.01
Vitamin B2	-	-	0.08

Tarhanada flavonoidlerden quercetin de bulunmaktadır. Flavanoidler diyetlerde bulunan antikarsinojenik maddelerdendir ve bunların antiallerjenik etkileri olduğu bildirilmektedir. (Karakaya ve El 1999: 89)

Günümüzde besinler sadece açlığı gidermenin ötesinde anlamlar kazanmış, büyüme ve gelişmeyi destekleyici, kronik hastalık risklerini en aza indirgeyici ve sağlıklı uzun yaşamın hedeflenmesi amaçlarını da içerir olmuştur. Bu beklentileri karşılayan besinler bilimsel çevrelerde “fonksiyonel besinler” olarak adlandırılmaktadır. Sayılan tüm üstün özellikleri göz önüne alındığında geleneksel besinimiz tarhana modern yolculuğunda fonksiyonel besin adını taşır konuma gelmiştir.

Sonuç

Yapım tekniği, bileşimi ve besin değeri açısından tarhana özel bir ürün olup, geçmişte olduğu gibi günümüzde ve gelecekte de çok uzun yıllardır Türk mutfağında önemli bir yere sahip olacaktır.

Geleneksel besin Tarhana;

- Geleneksel hammaddelerin dışında içine konan malzemelerin değişmesi ve çeşitlenmesi ile,
- Geleneksel fermantasyon sürecindeki ısı, zaman ayarlamaları ve ekşi hamur-sitrik asit kullanımıyla fermantasyonsuz üretilmesi ile,

- Geleneksel güneşte kurutmanın yerine modern kurutma yöntemleri ile,
- Geleneksel saklama yöntemleri dışında modern saklama ambalajları veya dondurularak saklama yöntemleri ile,
- Sadece öğütülmüş değil, nugget, bisküvit şeklinde sunulması ile,
- Geleneksel yiyecek tarhanadan fonksiyonel besin olarak adlandırılması ile,

modern yolculuğuna devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Bilgiçli, N., Elgün, A., Herkan, E. N., Türker, S., Erta, N. and İbanolu, (2006), "Effect of Wheat Germ /Bran Addition on the Chemical, Nutritional and Sensory Quality of Tarhana, A Fermented Wheat Flour-Yoghurt Product.", **J. of Food Eng.**,77,680-686.

Blandino, A., Al-Aseeri, M. E., Pandiella, S. S., Cantero, D. and Webb, C., (2003), "Cereal Based Fermented Foods and Beverages"., **Food Res. Int.** 36 , 527-543.

Çopur,U.Ö., Göçmen,D., Tamer, C.E., Gürbüz,O.,(2001),“Tarhana üretiminde farklı uygulamaların ürün kalitesine etkisi”, **Gıda**, 26 (51): 334-346.

Dağlıoğlu, O., (2000), "Tarhana as a Traditional Turkish Fermented Cereal Food, Its Recipe, Production and Composition", **Nahrung**, 44(2) , 85-88.

Dağlıoğlu, O., Arıcı, M., Konyalı, M. and Gümüş, T., (2002), "Effects of Tarhana Fermentation and Drying Methods on the Fate of Escherichia coli 0157: H7 and Staphylococcus aureus", **Eur Food Res Techn.** 215 ,515-51.

Dayısoylu,K.S.,Gezgenç,Y.,İnanç,A.L.,(2003), "Kahramanmaraş tarhanasına besin fonksiyonelliği açısından bir bakış",TMMOB Gıda Mühendisleri Odası 3. Gıda Mühendisliği Kongresi 2-4 Ekim, Ankara.

Ekinci, R.,(2005), "The Effect of Fermentation and Drying on the Water-Soluble Vitamin Content of Tarhana, a Traditional Turkish Cereal Food", **Food Chem**, 90 , 127-132.

Erbas, M., Certel, M. and Uslu, M. K., (2005), "Microbiological and Chemical Properties of Tarhana During Fermentation and Storage As Wet-Sensorial Properties of Tarhana Soup" **LWT.**, 38 ,409-416.

Erbas, M., Ertugay, M.F., Erbas, M.Ö. Certel, M., (2005), "The Effect

of Fermentation and Storage on Free Amino Acids of Tarhana”, **Int. J. of Food Sci. and Nutrition**, 56(5), 349-358.

Erkan, H., Çelik, S., Bilgi, B., Köksel, H., (2006), “A new approach for the utilization of barley in food products: Barley tarhana.” **Food Chemistry**, 97:12-18

Göçmen, D., Gürbüz, O., Rouseff, R.L., Smoot, J.M., Dağdelen, F.A., (2004), “Gas chromatographic -olfactometric characterization of aroma active compound in sun dried and vacuum dried tarhana.” **EUR Food Res. Technol.**, 218:573-578.

Hayta, M., Alpsan, M. and Baysar, A., (2002), “Effect of Drying Methods on Functional Properties of Tarhana: A wheat Flour-Yoghurt Mixture.”, **J. of Food Sci.**, 67:2, 740-744.

Karakaya, S., El, S.N., (1999), “Quercetin, Luteolin, Apigenin and Caempherol Contents of Some Foods”, **Food Chem.** 66, 289-292.

Özdemir, S., Göçmen, D., Yıldırım Kumral, A., (2007), “A traditional Turkish fermented cereal food: tarhana”, **Food Reviews International**, 23:107-121.

Tamer, C.E., Kumral, A., Aşan, M., Şahin, İ., (2007), “Chemical composition of traditional tarhana having different formulation.” **Journal of food processing and preservation**, 31:116-126.

Tamime, A.Y., Khaskheli, M., Barday, M.N.I., (2000), “Effect of processing conditions on raw materials on the properties of kishk 1. compositional and microbiological, qualities”, **LTW**, 3:444-451.

Tarakçı, Z., Doğan, I.S. and Koca, A. F., (2004), “A Traditional Fermented Turkish Soup, Tarhana, Formulated with Corn Flour and Whey”., **Int. J. of Food Sci. and Techn.**, 39, 455-458.

Temiz, A., Pirkul, T., (1990), “Tarhana fermantasyonunda kimyasal ve mikrobiyolojik değişimler”, **Gıda**, 15 (2):119-126.

TSE, (2004), “Tarhana”, tst 2282 Revizyon.

MADDİ KÜLTÜR VERİLERİNİN IŞIĞINDA GORALILARIN TÜRKLÜĞÜ MESELESİ

ÇORUHLU, Tülin
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Bu araştırmanın inceleme konusu Goralıların maddi kültür varlıklarıdır. Goralılar Kosova'nın Şar Dağları bölgesindeki yüksek dağ köylerinde yaşayan ve 'Goralı' adı ile bilinen, Gorançe adı verdikleri bir dil konuşan topluluktur. Yaylak-kışlak tarzı yaşam biçimini sürdürmekte olan topluluk hayvancılık, lokantacılık, dokumacılık, zenaatkarlık gibi işlerle geçinmektedir.

Kültürel gelenekleri ve yaşam biçimleri ile çevrelerindeki Sırp, Bulgar, Makedon ve Arnavutlardan farklı özellikler gösteren bu Müslüman topluluk, dil özellikleri, örf ve adetleri ile Türk kültürünün içinde yerlerini almaktadır.

Bütün bu özelliklerine maddi kültür varlıklarının özellikleri de eklenince – özellikle aile damgaları, halı ve kilim dokumacılığı ile ilgili kültürleri, mezar taşı gelenekleri, “canbala” veya “Curcan” adını verdikleri hidrelez/ nevruz gelenekleri– Goralıların kavimler göçü sırasında Orta Asya'dan çıkıp, Karadeniz'in Kuzeyinden Balkanlara inmiş eski Türk topluluklarından oldukları düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Goralılar, halk sanatları, Türk kültürü, Türk sanatı, Şar Dağları, halı, kilim, damga, mezartaşı.

ABSTRACT

The Problem of Identification of Turkization of Goras Under the Ligth of Material Cultural Beings

The subject of this research is the material cultural beings of Goras. Goras are the society that live in the villages of high mountains where are in the region of Şar Mountains, are known as “Goralı” and speak Gorance. They live in the style of mountain pasture–shelter place and live on by cattle breeding, restaurant keeping, textile, craftsmanship. This

Musulman society that differs from Serbian, Bulgarian, Makedoian and Albian surroundings with its tradition and life style, takes place in Turkish culture with its language and custom.

By the additions of material cultural beings in these features,-especially their damgas/tamgas of family,their cultures related with carpet and rug textile, their tradition of grave stones, their tradition of Newroz/Hıdırellez which is called by them as “Canbala” or “Curcan”- it can be said that Goras are one of the ancient Turkish society that came from Central Asia, moved down to the Balkans from North of the Black Sea during the Big Migration (Migration of Hordes)

Key Words: Goranians, Public arts, Turkish cultur, Turkish art, Şar mountains, carpet,Kilims, Tamgas, grave stone.

Araştırmamızın ortaya çıkışı Sakarya Üniversitesinden farklı bilim dallarından bir grup bilim adamı ile Kasım 2006 tarihinde Kosova’ya yapılan bir araştırma ve inceleme seyahati neticesinde oluşmuştur. Bu çalışma kapsamında, yüzey ve alan araştırmamızın yayılım alanı, Prizren, Dragaş ve köylerinde yaşayan Goralıların maddi kültür varlıklarıdır. Bu çalışmanın amacı ise; Kosova sınırları içinde yaşayan Goralıların kültürel kökenlerine ışık tutacak nitelikteki taşınır ve taşınmaz maddi kültür varlıklarının Sanat Tarihi bilimi açısından incelenmesidir. Maddi kültür varlıkları üzerinden, amacımıza yönelik tespitler yapmak üzere Goralılarla ilgili daha önce gerçekleştirilmiş bir araştırma ve yayının olmaması, bu çalışmanın en önemli problemidir. İkinci ve daha önemli problem ise Gora kültürünün ortadan kaldırılmasına yönelik olarak, 20. yüzyılda Sırp tarafından bilinçli olarak tahrip edilmesidir. Üzerinden zaman geçmesine rağmen, bu durumun çarpıcı belgeleri yüzey araştırmalarımız sırasında sık sık karşımıza çıkmıştır.

Bu araştırmaya konu olan Goralıların yaşadıkları bölge Balkanlarda ve eski Yugoslavya sınırları içinde Kosova Özerk bölgesinin Prizren şehrinin güneyinde yer almaktadır. Kosova, 1389 yılında Sultan Murat tarafından Osmanlı topraklarına katılmış ve 500 yıldan daha fazla süre İmparatorluğun balkan topraklarındaki önemli vilayetlerinden biri olmuştur. İmparatorluğun dağılmasından sonra, 20. yüzyıl başlarında Osmanlı topraklarından ayrılmıştır. Sanat ve kültürel yansımaları açısından bu gün hala eski kimliğini muhafaza ettiğine şahit olunan Prizren, 19. yüzyılın sonunda terzilik, kuyumculuk, saraçlık, dokumacılık, ağaç oymacılığı,

tüfenkçilik işleri ve ticaretinde önemli bir merkezdir. Gümüş ve sim işlemleri, Baston ve masaları, ipekli, pamuklu ve aba kumaşları meşhurdur ve İstanbul pazarında da rağbet görürdü. Çevre köylerin ki, üzerinde çalıştığımız Şar Dağları bölgesi de buna dahildir, üretimleri Prizren'den pazar bulurdu. Goraya Prizren'den rahat bir yol ile tırmanılarak çıkarılır. Bu yol yaklaşık 30 kilometrelik bir mesafeden sonra bölgenin merkez ilçesi Dragaş'a ulaşılır. İlçe adını Sultan Beyazıt döneminde, Osmanlı vassalı olan prens Konstantin Dragaş'ın adından almıştır. Ulaşımı oldukça zor olan Gora köylerine bu ilçeden ayrılan yollarla gidilir. Dragaş, Şar dağları denilen ve zaman zaman deniz seviyesinden yaklaşık 2600 metreye kadar yükselen ve Gora, denilen dağlık coğrafyanın merkez şehridir. Bölgenin asıl halkı Goralı adı ile anılan topluluktur. Ancak, Arnavut köyleri ve onların nüfusu da bölge halkı üzerinde etkilidir.

1877 yılında teşkil edilen Kosova Vilayetinin, H.1314 (M.1898) tarihli salnamesinde, Kosova beşinci fırkasının Priştine Redif Alayına bağlı ikinci Gora taburu askerlerinden bahsedilmekte ve Gora taburunun efradının hepsinin adları Müslüman Türk adları olduğu anlaşılmaktadır. Gora taburu içerisinde başarı gösterip Devlet-i Ali Osmani tarafından liyakat nişanları ve başarı madalyaları hak etmiş askerler de bulunmaktadır.¹ Aynı Salnamede Gora bölgesinden de ve özellikle Şar dağlarından söz edilir. Aşağıdaki bilgiler 19. yüzyıl sonu Gora bölgesini anlatmaktadır. 'Şar Balkanı, Rumeli'deki bütün Osmanlı memleketinin ve Balkan bölgesinin en yüksek dağıdır. Yüz kilometrelik alana yayılmış olan Şar dağlarının Deşan ismiyle anılan Güney kısmında Korob adı verilen en yüksek zirvesi bulunur. Bu dağın doğu etekleri ormanlar, çayırlar ve meralarla kaplıdır. Batı etekleri ise dik ve sarpdır. Buralardan inen dere ve sular Vardar nehrine ulaşır. Doğu eteklerinden inen sular ise çayırlardan geçerek Kara dereye dökülür. Şar dağının kuzey batı eteğinden Akdere² iner. Şar silsilesinden çıkan Korob'un, Kurukanık, Çalık adlı büyük yaylaları vardır ve bunlar Goransel karyelerinin köylülerinin tasarrufundadır. Bu yaylalarda külliyetli koyun ve keçi hayvanatı yetiştirilir. Bu halk sadece peynir ve yapağidan senede 3500 lira ticaret yapar.'³ Kaynaklardan, seyislik/atbacaklığı ve nalbantlık mesleklerinin de Goralılar arasında yaygın olduğu anlaşılmaktadır.

¹ H. Yıldırım Ağanoğlu (Hazırlayan), 1896 (H.1314) Kosova Vilayeti Salnamesi (Üsküp, Priştine, Prizren, İpek, Yenipazar, Taşlıca), İstanbul 2000, s. 94.

² Ak derenin adı 20. yüzyılda değiştirilmiş olup, bu gün adı 'Bistiça'dır. Bu derenin adının Türkler tarafından isimlendirilmiş olması ve 'AK Dere' adının özel seçilmiş olması düşünülmelidir. Şar dağı merkez kabul edildiğinde Ak dere batıda kalır. Eski Türklerin evren anlayışında 'ak/beyaz' batının rengidir. Ayrıntılı bilgi için bakınız bu eserde, Gora halılarının anlatıldığı bölümde 'renk sembolleri' ile ilgili kısım.

³ H.Y. Ağanoğlu, a.g.e., s.261, 264-265.

Gora halkı arasında yaşayan bir rivayete göre, Dragaş merkez camisi yanındaki türbede yatan Hüseyin Efendi, Sultan Beyazıt'ın Kosova meydan muharebesine katılmış ve şehit düşmüş bir Goralı'dır. Bu bilgi doğru kabul edilirse, Goralılar Kosova savaşıdan önce burada yaşayan ve kendilerini Osmanlıya yakın sayan eski bir topluluk olduğu kabul edilmelidir.

Gora halkı gerek Dragaş merkezinde gerekse daha yüksek dağlık bölgelerde ulaşım ve yük taşımada yaygın olarak at kullanmaktadır. Ayrıca 'Şar Köpeği' adını verdikleri kendilerine özgü bir köpekleri de vardır. Dayanıklı, iri ve sağlam vücutlu şar köpeği 'kangal' cinsi köpeğin daha tüylü olanı gibi görünmekte ve 'çoban köpeği' olarak kullanılmaktadır. Tüyelerinin uzunluğu iklim özelliği olarak, soğuk ve dağlık bölgeye uyum sağlamış olmasından kaynaklanmaktadır. At, köpek ve sürüler(koyun, keçi, sığır), şar dağlarının tepelerinde otlak yapan yaylacı Goralıların yaşamının vaz geçilmez özelliğidir.

Gora atları tanımlamalara göre, Tarpan veya Przewalski türü yarı yabani bodur atlarına benzemektedir. Dağ atı anlamında 'taği' adı verilen Przewalski atları, dağlık bölgelerde 'avcı atı' veya 'doğancı atı' olarak da kullanılırdı. Büyük kafalı bodur ve uzun perçemli bu atlar, Asya steplerinden Avrupa'ya Hunların göçleri ile birlikte getirilmiş ve Avrupa Hunları, Avarlar ve Partlar tarafından kullanılmıştır. Tarpanlar hız ve sürat atı olarak değil uzun yol atı olarak son derece kullanışlıdır. Orta boy safkan atlar, bu Tarpan atlarından türetilmiştir.⁴ Goralılar atlarına eğer takarak yük sararlar. Goralıların "samar" adını verdikleri at eğerleri ahşap malzemeden yapılmış olup, eğerin ön-arka kaşları oldukça yüksektir. Eğerin altına ise atın bedenini korumak ve terini almak için eğer altı örtüsü (teğelti) örterler. Ayrıca at ve koşum takımlarıyla ilgili olarak Goralıların kullanmış olduğu terimlerin türkçe oluşuda dikkat çekicidir.⁵ Goralıların atları ile ilgili bu bilgilerden sonra E. Esin'in Türk at ve atçılığı konusunda verdiği bilgiler konumuz açısından aydınlatıcıdır. 'Türk kültüründe atın önemli bir yeri vardır. Alın akıtmalı atlar, kutlanmış kabul edilir ve at kuyruğu yada perçemi 'tuğ' olarak bayrak, sancak makamında kullanılır. Atın kuyruğunun yada yelelerinin bağlanması veya kesilmesi kurban işaretidir ve Türkler bu geleneği Avrupa'ya taşımıştır. Macaristan'da Nagy Szent Miklos hazinesindeki Peçenek Türklerine ait eserlerin üzerinde bu geleneğe işaret eden tasvirler bulunur. Türk süvariler kendi atlarının saracı, nalbantı ve veterineridir. Türk at eğerleri ahşaptan yapılmış ve ön-arka kaşları süvarinin rahat tutunması ve sadak ve kuburlar takılmak üzere yüksektir. Ahşap

⁴ Emel Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul 2004, s. 291, 293-294, 296-297.

⁵ Orçuca köyü Camisi görevlisinden ve Kukulana köyünden Semir Saidi'den derlenen bilgilere göre; eğer: se-mer, üzengi: uzengi, nal: nalça, yele: çučka, heybe:pusat, koşum takımının diğer parçaları: baldırma, kuskun, yular, kolan, uzda olarak teyit edilmiştir.

eğerin altına eğer örtüsü örtülür. Eğer örtüsü yakın doğuya Türklerin gelişi ile gelir ve yayılır.⁶

Goralılar, yaylacılık geleneği ile yaşayan Türk topluluklarında olduğu gibi, baharın gelişini çeşitli etkinliklerle kutlarlar. Baharın geç geldiği bu dağ köylerinde, yayla mevsiminin başlangıcında yapılan bu şenlik ve kutlamaların en önemlisi mayıs ayının altıncı gününe rastlamakla birlikte öncesini ve sonrasını kapsayan bir haftalık süreye yayılmaktadır. “Curen”, “Canbulak” ve “Canbala” adı verilen bu bahar bayramı kutlama geleneği Dragaş’tan başka Kosova’nın Türk bölgelerinde, Makedonya’da, eski Yugoslavya Türkleri arasında oldukça yaygın olarak sürdürülmektedir.⁷ Goralıların gerek düğünlerinde gerekse Curcen/Canbala şenliklerinde kullandıkları millî müzik enstrümanları davul, zurna, büyük tef (daire) ve bağlamadır. Ayrıca düğün ya da bayram töreninin başlangıcında çiftler davul ve zurna ile çaldıkları toplanma müziğine aynı eski Türk topluluğunda olduğu gibi “Nebet (nevet)” havası adını vermektedirler.

Dragaş merkez olmak üzere toplam nüfusları yaklaşık 40.000 olan Gora köyleri aşağıdaki gibi sıralanır. Rapça, Küçük Kırsaç ve Büyük Kırsaç, Lubovište(Lubivshte, Leştane (Leshtan), Aşağı Radeşa, Yukarı Radeşa⁸, Kukulana (Kukuljana), Dikance, Baçka, Brod ⁹, Viranište (Viranishte), Melike (Mlike), Orçusa, Globoçica, Kruşeva, Zili Potok, Restelica¹⁰ .

Yukarıda adı geçen yerleşimlerin hiç biri yeni kurulmuş bir yerleşim değildir. Osmanlı dönemi Arşiv belgeleri ve Evkaf kayıtlarında bir camisi de bulunan Zilipotok köyünün adı İzli Potok(dere)¹¹ olarak geçmektedir.¹² Ayrıca Kruşeva, Melike, Brod, Restelica ve Dragaş da en azından Osmanlı döneminde varlıkları bilinen eski yerleşimlerdir.¹³ Hepsi eski ve köklü merkezler olmasına rağmen, kentsel dokularını aksettiren izler, savaş sırasında Sırp tarafında ortadan kaldırılmış, mezarlıklar bile yok edilmek üzere tahrip edilmiştir. Bazı köyler yeniden yapılaşma sürecine girerken, diğer bir kısmında çaresizlik ve yokluk tüm çıplaklığı ile ortadadır.

Goralıların mimarlık sanatı ile ilgili fikir sahibi olabileceğimiz eserleri birkaç taş kitabe ile, bu gün bir kısmı ayakta kalabilmiş, köy mimarisi diyebileceğimiz, geleneksel konutlarıdır. Sivil mimarlık örneği olan konut-

⁶ E.Esin, a.g.e., s. 284-286 da Türklerde at kültürü ile ilgili Bilgilerini vermektedir.

⁷ Muzaffer Tepekaya, Türk Kültüründe ve Tarihinde Nevruz, Türkler, C. 3, Ankara 2002, s. 603.

⁸ Luboviste yaklaşık 3 km., Radeşa 12 km mesafededir.

⁹ Ortalama olarak Kukulane 2 km., Baçka 8 km., Brod 12 km mesafededir.

¹⁰ Yaklaşık olarak Melike 6.km, Restelca 28 km mesafededir.

¹¹ H.Y. Ağanoğlu, a.g.e., s. 263, 267-268/E.Hakkı Ayverdi, Avrupa’da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya, C.III, İstanbul 1981, s. 213.

¹² H.Y. Ağanoğlu, a.g.e., s. 263.

¹³ E. Hakkı Ayverdi, a.g.e., s.147, 212, 213, 217.

lar plan özellikleri, malzeme ve duvar işçiliği, iç mekan bölünmeleri, geniş saçakları, çıkma ve cumbaları, cephe düzenlemeleri açısından geleneksel Türk konut mimarisinin özelliklerini göstermektedir.¹⁴

Hiçbiri gerçek yerinde olmayan taş kitabeler ise Gora bölgesinde 18-19. yüzyıllarda yapılmış imar faaliyetlerinin önemli belgeleri olan Osmanlıca/ eski Türkçe yazıtlardır. Bu yazıtlar aslında, bir yapının sabit bir parçası olup, eserin adı, inşa veya onarım tarihi, banisi/yaptıranı veya sahibi ile ilgili önemli ip uçları veren, belgelerdir. Ait oldukları mimari eser, 20.yüzyılın sonlarında Sırp tarafından ortadan kaldırılmıştır. Yaklaşık boyutları 35x50 santim olan bu taş yazıtlar, eski abidelerin kurtarılarak koruma altına alınabilmiş yegane parçalarıdır. Nüfus ile bağlantılı olarak bir orantı kurulduğunda, kuşkusuz Gora bölgesindeki mimari eserler, elimizdeki kitabelerin sayısı ile mukayese edilmeyecek kadar çok olmalıdır. Goralılar halı, kilim gibi yaygılarını ‘Hayran, Çerga, Çilim, Çarşaf, kantarlı’ gibi terimler ile adlandırmıştır. Gora halk sanatlarının en önemli grubunu oluşturan dokumalar ile ilgili olarak, alanda derlenen bilgiler, Dragaş Hüseyin Efendi türbedarı Elam Şevket, Leştane’den Alisa Demiri(86), Brod köyünde Hatice Limançe (47), Hamide İskenderoski (78), Ayşe Maznikar (72), Mevza Maznikar (35) ve Dağ Derneği, Melike köyünden Nuhi Rahime (78), Sadria Yayın (50) ve Zinaide Elmasi (32), Restelitsa’da köyünde Elveda Reka (50) ve Bayram Koca ve ailesi, Zilipotok köyünden Halize Reçep (60), Binnaziye Hocalar, Rapça’dan Hediye Destani, Borye¹⁵ köyünden Dovleta Miftaralaray, Nevruz Mehmedi vd. Goralılardan sağlanmıştır. Bu gün hala genç kızların çeyizlerinin el tezgâhlarında dokunduğu Gora’da, bazı ip ve dokuma malzemeleri geçmişte olduğu gibi, İstanbul çarşısından satın alındığı ifade edilir.

Gora halılarının iplikleri geçmişte kendi ürettikleri doğal boyalar ile hazırlanırken, bu gün genellikle çarşıdan satın alınan boyalar ile hazırlanmaktadır. Kullanılan renkler ise canlı tabiat renkleridir. Hakim renkler sırası ile kırmızı, sarı, yeşil, mavi siyah ve beyazdır. Halı ve kilimlerinde yaygın olarak sembolik motif ve kompozisyon düzenlemeleri de vardır. Goralılar yaşadıkları dünya ile ilgili tasavvurlarını, halı ve kilimlerine de ustaca yansıtmışlardır. Bu yansıtmacı biçimi de Türk sanatında binlerce yıldır işlenen şekli ile yapılmıştır. Özellikle halı ve kilimler üzerinde uygulanan sembolizm Gora sanatına Türk evren anlayışının yansıması gibidir. Buna bağlı olarak, motiflerin adları ve sembolik manaları da aynı bütün içinde yerini bulmaktadır. Üzerinde çalıştığımız Gora halıları 20. yüzyılın sonuna

¹⁴ Yüksel Sayan, Uşak Evleri, Ankara 1997, s.119,125.

¹⁵ Bu köy bir Gora köyü olup, Arnavutluk sınırları içindedir.

ait örneklerdir ve desimetre karesine düşen düğüm sayıları ortalama olarak 1500-1600 civarındadır. Halıların düğüm sayıları kalite anlamında yeterli sıklıkta olmasa da düğümleme tekniği 'Türk Düğümü'dür.

Düz bez ayağı ilikli dokuma ve cicim teknikleri ile üretilmiş olan Gora kilimlerinde 10x10 santimetrelik alanda ortalama 35 çözü ve 70 atkı ipi vardır. Çarşaf adını verdikleri döşek ve yatak örtüsü olarak kullanılan ve cicim tekniği ile işlenen yaygılarda 10x10 santimetrelik alana 25 atkı ve 25 çözü düşmektedir. Atkı ipleri iki-üç katlı bükme olup, motifler bu renkli yün ipleri ile işlenmiştir. Bu renkli işleme iplerinin her biri, çarşafın arkasında ortalama 10-15 cm uzunlukta kesilerek bırakılmaktadır. Dolayısıyla nakışlı taraf üste gelecek şekilde serildiğinde, altı havalı ve yumuşak, döşek etkisi vermektedir. Kilimlerde ve çarşafalarda atkı ve çözü ipleri yündür. Kilimde tekli bükme ip, çarşafalarda iki-üç bükme ip/fitil kullanılmıştır. Kimlerde olduğu gibi ilikli düz dokuma tekniğinde¹⁶ işlenen yaygıların ise çözü ipleri keten/pamuk, atkı ipleri ince ve kaliteli yündür. Bu yaygılarda 10x10 santimetrelik alana ortalama 100 çözü, 125 atkı ipi düşmektedir. El dokuması kalın yün kumaş kalitesinde olan bu bezlerden, yaygı ve örtüden başka, giyim ve kuşamda da yararlanılmaktadır. Bu dokuma türü, kışı ağır Şar dağlarında sıcak bir örtünme malzemesidir.

Kilimlerde ana taban rengi kırmızı iken, çarşaf ve yaygılarda sarı renk ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Her üçünde de geometrik üslupta hayvansal ve sembolik motiflerin uygulandığı görülür. Kilim ve diğer yaygılarda motifler yatay/enine bordürler halinde uygulanırken, çarşafalarda dört kenarda bordürler oluşacak şekilde, aynı halılarda olduğu gibi, kompozisyon çerçeve ile sınırlanmıştır. Ayrıca çarşafaların üzerinde kilim ve yaygılardan farklı olarak sonsuzluk prensibinde genişleyen dörtgenlerden oluşan ve birbirine bağlanmış geometrik düzenlemeler vardır. Kilim ve çarşafalarda tarak genişliği ortalama 57 cm., yaygılarda ise 45 cm. dir. dar şeritler halinde dokunan parçalar, motif tamamlanacak şekilde yan yana getirilip, birleştirilerek istenen büyüklüğe getirilir. Kilim ve yaygılar ortalama üç parçanın, çarşaf ise iki parçanın birleşiminden oluşur. Renkler kırmızı ve tonları, sarı, yeşil mavi ve beyazdır. Kilimlerin kısa kenarlarına, çarşafaların bir kenarına, yaygıların dört kenarına kendi renklerinde ve düzenli aralıklarla saçak bağlanır. Çeyizlik olan örneklerin saçakları arasına gelin teli veya sim ipler de ilave edilir.

Çarşaf dokumalarının üzerinde uygulanan dörtgenler şeklinde tekrarlanan motiflerden her birine kola adı verilmekte olup, bunların yarım olanla-

¹⁶ Belkıs Balpınar Acar, *Türk Düz Dokuma Yaygıları*, İstanbul 1982, s. 47.

rına ise yarım kola denmektedir. Kola'nın anlamı, halka, hora, horon, halay halkası şeklinde açıklanmıştır. Halka şeklinde bir araya gelmek olarak ifade edilmiştir. Aynı motif Türk kilim ve halılarında da kullanılmaktadır.¹⁷ Ayrıca Gora kilim ve yaygılarında karşılaştığımız koç boynuzu, rog (boynuz), sekiritçe (basamak), testerice(testere dişi), aşace(aşık) ve meçka(ayı postu) vuk(kurt-börü), kola (kare, baklava, halka), balık, ejder, lotus türü motifler de Türkmen motifleri arasında sık rastlanan süsleme unsurlarındandır.¹⁸ Gora kilimlerinde kullanılan motifleri, isimleri farklı olsa da Türk kilimlerinde tamamının karşılığı bulabilmek mümkündür.¹⁹ Gora kilim ve halılarında kullanılan bazı runik işaretler ve damgaların da Türk damgaları arasında yeri vardır.²⁰

Gora bez dokumaları, ağırlıklı olarak yün, keten ve ibrişim ipleri ile dokunmaktadır. İç giyimde keten/pamuk, dış giyim de yün, keçe, törensel kıyafetler ve özel elbiselerde ipekli/atlas dokumalar tercih edilmektedir. Yünlü bez dokumlarda tarak genişliği ortalama 45 cm., keten dokumlarda 38, ipeklilerde ise 30 cm.dir.

Gorada giyim kuşamın çeyizlik örtü bezlerinin malzemesini oluşturan, düz veya jagarlı bez dokumalarının üretimi halı ve kilimlere oranla daha yaygın olarak sürdüğü gözlemlenmektedir. Bunun nedeni ise evliliklerin töre ve adetlere uygun olarak sürdürülmesinden kaynaklanmaktadır. Araştırmanın sürdüğü aşamada tespit edilmiş olan bez tezgahları bunun en güzel belgesi olmuştur. Evlerde çalışır halde görülmüş olan razboylarda kısa süre sonra evlenecek olan genç kızların çeyizleri dokunmaktaydı. Üstelik bu işlem, aynı Anadolu ve diğer Türk yurtlarında olduğu gibi, gelin adayının komşu ve yakın arkadaşlarının yardımıyla imece usulünde gerçekleşiyordu. Özellikle desenli dokuma bezlerin motiflerinin yer aldığı nakış tasarım kağıtları(çeşni) dokuyucunun karşısına, tezgahın üst levendine asılı halde durur. Dokuyucu bu taslağa bakarak motifleri bezine aktarır. Yani motifler tesadüfen değil, kuralları olan tasarımlar sistemi şeklinde uygulanır. Son derece temiz ve titiz çalışan dokuyucu daima, tezgahdaki bezinin üzerini örterek, dış etkenlerden korur.

¹⁷ Neriman Görgünay Kırzioğlu, **Eşme kilimleri**, Ankara 1994, s. 116-117,110-111/ .

¹⁸ Anonim, **Türkmen Halıları ve Halı Yınımleri** , Carpets and Carpet Products of Turkmenistan, Aşkabat 1983, s. 50, 52, 92-93, 106, 122, 124.

¹⁹ Tülin Çoruhlu, Kaynarca Dokumalarının Türk Kilim Sanatındaki Yeri, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu , Bildiriler Kitabı 2** , İzmir 2006, s.596/ Yusuf Durul, **Türk Kilim Motifleri**, Ankara 1987.

²⁰ S.Ya. Bayçatov, **Avrupa'nın Eski Türk Runik Abideleri**,(Çev.Muvaffak Duranlı), Ankara 1996, s.42,46, 150,212, 222,236/Tuncer Gülensoy, **Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları**, İstanbul 1980, s.91, 99, 120, 124, 124,130,131, 142, 143/Neriman Görgünay Kırzioğlu, **Altaylardan Anadolu'ya Türk Dünyasında Ortak Yanışlar**, Ankara 2001, s.8, 118, 124/Emel Esin, a.g.e., resim 62,76.

Bir topluluğun giyim-kuşamını inceleyebilmek için, onların giyimle ilgili inançlarını; sosyal çevre ve tabiatla olan ilişkilerini göz önünde bulundurmak gerekir. Tarih içinde değerlendirdiğimizde, Türk kültüründe, giyim ve kuşamın yalnızca örtünmek özelliği yoktur. Giyim-Kuşam kişinin toplumdaki konumunu, inançlarını, ait olduğu bütünün ve bireyin duygularının da dışı vurumudur. Bu dışavurum genellikle, biçimlerle, renklerle, sayılarla, bezemelerle sağlanır. Araştırmacı Tansuğ Türkmen giyimini şöyle özetlemektedir. ‘Türkmen giyimi demek, inanç demektir, gelenek demektir’.²¹

Goralıların geleneksel kıyafetleri Türkmen kıyafetleri ile çok benzer özellikler gösterdiği, araştırmalarımız sırasında anlaşılmıştır. Gora kadınlarında gelin başı törensel biçimde hazırlanır. Saçlar örülür ve her bir saç örgüsüne boncuk ve pullardan saç süsleri takılır. Özel boyalarla yüz makyajı yapılır, yüz, el ve ayaklara boya ve kına ile nakışlar çizilir. Başa, ‘Kapa’ adı verilen fes gibi yüksek başlık takılır. Bu başlığın ön kısmında gümüş yada altın paralar dizilidir. Başlığın iki yanından aşağıya yanaklara doğru inen ve furkeçe adı verilen boncuk ve pullarla işlenmiş yanak süsleri sarkıtılır. Kapanın üzerine marama denilen örtme bağlanır. Bunun üzerine de ince ve renkli ipek çevreler örtülür. Anadolu’da pullu örtme de denilen bu kırmızı veya yeşil ipek çevreler pul ve boncuklarla işli olup, genellikle üzerlerinde eski Türk inanışlarının sembollerini taşıyan güneş ve ay motifleri işlenmiştir. Bu başlığı çeşitli renkli tüy ve çiçeklerle süslenmesi de söz konusudur. Yakalık gibi boyuna sarılan hamayil ve göğüs kısmını örtecek şekilde boncuklarla işlenmiş çapraz gerdanlıklar üzerinde de altın veya gümüş paralar asılıdır. Bunlar gelin kıyafetinin tamamlayıcı paçalarıdır. Kundak bebeklerinin yüzlerini de aynı pullu örtme ile örterler.

Geleneksel Gora kadın kıyafetinde içe keten/pamuk bezinden dikilmiş, kollu, yırtmaçlı yakalı, bol kesimli uzun elbise giyilir. **Koşula** adı verilen bu elbisenin yırtmaçlı kolları ve yakasının çevresi iğne işi ile işlenmiştir. Koşulanın işlemelerinde motifler, genellikle ortak özellik olarak bir araya geldiklerinde bütünlenen **güneş ve ay** nakışdır. Bu elbisenin alt kısmına pamuklu veya keten bezinden diz boyunda şalvar giyilir. Şalvarın altına, orta yaş ve üzeri kadınlar, günlük hayatta yün örme uzun çoraplar giyerler. Gençler **nogaiçe** adı verilen baldırlık veya tozluk geçirirler. Nogaiçeler ipekli kumaşlardan dikilmiş ve üzerleri işlemelidir. Koşulanın üstüne, bele **sukutaçe** adı verilen önlük bağlanır. Günlük hayatta keten çözümlü yün dokuma bezden yapılmış sukutaçe giyilirken, özel günlerde ve özellikle

²¹ Sabiha Tansuğ, Türkmen Giyimi, İstanbul 1985, s.5.

gençler ipekli yada ipek işlemeli sukutaçe bağlarlar. Gelin sukutaçeleri pul ve harçlarla da zenginleştirilmiştir. Bir kenarında bel bağı bulunan bu giyim parçasının kenarları harçla çevrelenmiş dikdörtgen biçimindedir. Bele, yırtmacı sağ tarafta kalacak şekilde sarılarak bağlanır. Koşulunun üzerine Türkmen üç eteklerinde olduğu gibi taraklı ve atlas bezden yapılmış **mintan** adı verilen uzun üç etek giyilir. Kollu olan mintanın yenleri işlemelidir. Kadınlar sokağa çıkarken skutaçeyi mintanın üzerine bağlarlar. Kızlar mintan yerine sokağa çıkarken **mintan yelek** giyerler. Mintan yelek önden açık, uzun kollu ve bel boyunda bir dışarlık giyimidir. Üzeri suzeni tekniğinde sim ve kaytanlarla işlenmiştir. Evde mintan yelek yerine **yelek** giyilir. Yelek, geniş kol oyuklu, kısa cepken gibidir. Yelekler pamuklu astarlı olup ipekli kumaşlardan dikilmiştir. Üzerleri sim ve kaytan ile işlemelidir. Kadınlar yün dokuma ve keçeden dikilmiş, etek ve yaka kenarları işli kolsuz **hurka** giyerler. Hırkaların da içi pamuklu bezlerle astarlıdır. Yeleğin üstüne kadınlar sokağa çıkarken **terlik** giyerler. Terlik yuvarlak ve dik yakalı, önden açık ve kancalarla kapatılan, bele oturacak şekilde kesilmiştir. Yakaların ve etek kenarları işlemelidir. Aynı eski Türklerde olduğu gibi, Kızlar saçlarını iki yada daha fazla örgü yaparken, kadınlar tek örgü yaparlar. Saç örgülerini **preplet** adı verdikleri iplerle birlikte örer ve uçlarını bağlarlar. Ayrıca kadınlar, saçlarına gümüş para ve boncuklarla süslü, **komar** adını verdikleri sallantılı saç tokaları da takarlar. Kadın yürürken, birbirine çarpan bu paralar ve bocuklar çingiraklı ses çıkarır. Kadınların kıyafetlerini tamamlayan başka takıları da vardır. Boyun ve yaka kısımlarını örtecek şekilde bağladıkları hamayli ve gerdanlıklar, **furke** adını verdikleri uzun saç gibi başlığın iki yanına asılan süsler, başlıklarına tutturdıkları ve yanaklarından aşağı sallandırdıkları ve **furkeçe**²² adını verdikleri yanak dövenler ve bellerine bağladıkları gümüş kemerler kadın kıyafetini tamamlayan ayrıntılardır. Başa **marama** adı verilen başörtüsü bağlanır. Marama kelimesi Osmanlı döneminin örtme ve iç giyimde kullanılan **mahrma**²³ bezinin adından dönüşmüş olması mümkündür. Maramanın kenar ve köşeleri pul ve boncuklarla işlenmiştir. Ayaklara köy yerlerinde **opençe** adı verilen çarık, şehir yerinde ve törensel günlerde **kundura**, başmak giyerler. Yüksek dağ köylerinde soğuktan daha iyi koruması açısından, günlük işler yaparken keçeden yapılmış şalvar giyildiği de gözlemlenmiştir.

Gora erkekleri keten yada pamuklu bezden, yaka ve kolları sade işli

²² Furkeçe kelimesi Türkçe'de kullanılan 'firkete' kelimesi ile ilişkili olabilir. Firkete bir çeşit çengelli iğnedir ve oya işlemek için kullanılan bir alet olup, iki şeyi birbirine tutturmak için de kullanılır.

²³ 'Mahrma' mahrem kelimesinden türemiştir ve Sakarya Kaynarca ilçesinde de örtme adı olarak kullanılan çözme bezinin adıdır. Tülin Çoruhlu, 'Kaynarca Dokumaları, **Irmak Dergisi**, S.70, Sakarya 2006, s. 110-115

veya işlemez mintan gömlek üzerine sıcak havalarda cübe denilen kısa yelek, soğuk havalarda keçe veya abadan yapılmış, mavi ya da koyu kırmızı, kaytan işlemeli mintan yelek veya camadan giyerler. Altta ise abadan dikilmiş benbrek adı verilen şalvar pantolon giyip, ayak kısımlarına vırfke adı verilen bir çeşit tozluk takarlar. Bellerine **Puaz** denilen kuşak sarıp, kama, bıçak gibi eşyalarını bu kuşağın içine geçirirler. Başlarında yine keçeden yapılmış külah veya fes başlık vardır. Başlığın üzerine ipeklî bez veya mahramadan, dört bir tarafı işlemeli kare şeklinde çevre sararlar. Çevre, üçgen şeklinde katlanıp, boyna da asılır. Camedanın üzerine ise, Guna denilen ve kaba keçeden yapılmış bir çeşit palto giyerler. Ayakkabı olarak günlük yaşamda, köy yerlerinde opençe/çarık, özel günlerde ve şehir yerinde kundura kullanılır. Bu kıyafet Osmanlı/Türk erkeğinin geleneksel kıyafetidir. ‘Camedan’; iki sıra düğmeli, çuha yada abadan dikilip, kaytanla işlenmiş kısa üst giyeceğidir, kolsuz olanlarına cepken denir ve potur(şalvar pantolon) üstüne giyilir’.²⁴ Külah ve fes de eski Türk başlığıdır. Özellikle Fes 18. yüzyıl sonunda Sultan III. Selim döneminden Cumhuriyetin kuruluşuna kadar askeri başlık olarak kullanılmıştır. Örneğin Anadolu ve Rumeli zaptiyesinin kıyafeti şöyledir: başta fes, üstte mintan yelek/camedan, altta keçeden şalvar pantolon, belde kuşak ve ayak bileklerinde tozluklar, ayaklarında ise çapula/yemeni vardır²⁵. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Gora erkek kıyafetini de Eski Türk kıyafetlerinden farklı düşünmek mümkün değildir. Bu kıyafet at üzerinde veya yaya, hareket kabiliyeti rahat olan bir bozkır ve dağlık bölge kıyafetidir.

Goralı kadınlar bebeklerini de kundağa sarmakta ve kundaktaki bebeğin yüzünü özel işlemeli yüz bezi ile örterek, aynı Anadolu Türklerinde olduğu gibi, sallanan tahta beşikte veya salıncakta büyütmektedirler.

Ağaç oymacılık sanatı Gora kültüründe ata mesleği olarak yaşamaktadır. Gora dağlık bir bölge olup, ağaç oymacılık sanatının ham maddesi açısından zengindir. Ağaç mimari yapı malzemesi olarak kullanılmaktan başka, mihrap, minber, kürsü, kapı, pencere şebekesi, dolap ve yüklük kapakları, tavan göbekleri gibi mimari elemanların yapımında da kullanılmaktadır. Ağaç oymacılık sanatının güzel örnekleri mobilya olarak kullanımında masa, sandık, iskemle, beşik gibi taşınabilir örneklerde de karşımıza çıkar. Ayrıca baston, süs eşyaları, biblolar ve duvar panoları da sanatkarın marifetini ortaya koymasını sağlayan kullanışlı nesnelerdir.

²⁴ M.Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1993, s. 255.

²⁵ Arifi Paşa, *Los Anciens Costumes de L'empire Otoman(Osmanlı KıyafetAlbümü)*, Paris 1863/Mahmud Şevket Paşa, *Osmanlı Askeri Teşkilatı ve Kıyafetleri(1876-1908)*, İstanbul 1986 s.63/Anonim, *Jandarma Genel Komutanlığı Tarihi*, Ankara 2002, s.143.

Türk sanatında uygulanan ağaç işçiliğinde, üslup belirleyen iki önemli teknik vardır. bulardan birincisi yüksek kabartma etkisi veren ve bir çeşit oyma tekniği olan ‘eğri kesim’, diğeri ‘küdekari’ tekniğidir. Küdekari çakmasız (mıhsız) kakma tekniğidir. Bu teknik kendini İslami döneme geldiğinde kapı, mihrap, minber ve kürsülerde en iyi şekilde göstermiştir. Özellikle Selçuklu çağı, bu tekniğin en olgun dönemidir. Erken Osmanlı döneminde de kullanılan küdekari tekniği, ilerleyen zamanlarda çakmalı (mıhlı) kakma şekline dönüşmüştür.

Ahşap ürün diğeri birçok eşyaya göre daha hafif ve dayanıklıdır. Bu nedenle ömrü at üzerinde geçmiş ve yaylak-kışlak tarzı yaşayan eski Türk toplulukları için ağaç günlük kullanım eşyası, yaşamı kolaylaştıran bir nesnedir. Mobilya ve dinsel amaçlı objelerden başka, kaşıktan çorba tasına, beşikten sandukaya kadar birçok eşyalarını ağaçtan yapmak bir gelenek olmuştur. Bu durum bu gün dahi Orta Asya ve Anadolu yazın yaylaya çıkan bazı Türk topluluklarında sürdürülmektedir. Toros dağlarında ve batı Anadolu’da yaşayan ve ‘tahtacı’ olarak adlandırılan Türkmenler de, ahşap işçiliği sanatını uyguladıkları ve bu konuda yetenekli oldukları için tahtacı adı onlara yakıştırılmıştır. Dokumacılık gibi ahşap oymacılığı da babadan oğluna geçen, göçer kültür zenaattır.²⁶

Gorada ağaç oymacılığını geleneksel bir sanat olduğu anlaşılmaktadır. Camilerin mihrap ve minberleri ile vaaz kürsüleri ağaç malzemeden yapılmıştır. Sadece Dragaş bölgesinde değil, Prizren’deki bazı camilerin de minber ve kürsüleri Goralı sanatkarlar tarafından yapılmıştır. Yani Goralıların Tatlıcılık, lokantacılık gibi meslekleri yanında ağaç oymacılık mesleğindeki başarıları da Balkanlarda tescil edilmiş bir durumdur. 19. yüzyıl İstanbul piyasasında, bu bölgede işlenen ayna, çerçeve, baston, masa ve yazı takımları gibi işlerin beğeni kazanıp, tercih edildiği anlaşılmaktadır.²⁷

Halen Prizren’de yaşayan Ramazan Recepter aslında pastanecilikle, yaşamını sürdürmekte olup, evinin avlusunda kurduğu atölyesinde babasından öğrendiği sanatını, ticari kaygı gütmeyen, oğlu ve torunu ile birlikte sürdüren bir Goralıdır. Eski bir oyma sanatı üslubu olan eğri kesim tekniğini ve zemin çökertme usulü ile kompozisyon kurmayı başarı ile uygulamaktadır. Motif repertuarı ise, bize hiç yabancı değildir. İri rozet çiçekler, lotuslar, hatayi çiçekler, hançer yaprakları, rumi yapraklar, ay-yıldız, Türk damgaları, kahramanlık öyküleri bu atölyede işlenen konu ve motifler arasında yer almaktadır.

²⁶ Tülin Çoruhlu, Sakarya İli Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş, **IV.Ortaçağ veTürk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 24-27 Nisan 2000, Van 2000, s. 297-315

²⁷ H.Yıldırım Ayanoğlu, a.g.e., s. 263.

Mezar taşları insanı bu dünyadaki yaşam serüveninin bitiminde, öbür dünyaya yolculuğunun somut belgesidir. Merhum bireyin, kendi yaşanmışlığı ile ilgili dünyada bıraktığı son belgesidir. ‘Şahideler sadece mezarda yatanın kimliğine değil, bir medeniyete, bir var oluşa da şahitlik ederler’²⁸.

Yaşanmışlığa şahitlik eden mezar taşları, Türklerin Müslümanlığı kabul etmesi neticesinde, İslam sanatına kazandırdıkları bir gelenek mahsülüdür. Mezar taşı dikme geleneği, Türkler tarafından, Müslüman kültürüne adapte edilmiş ve bu kültür potasında mezar taşları kendini bulmuştur.

Mezar taşlarının yok edilmesi, nüfusu ortadan kaldırmak, yani sessiz bir soykırım yapmaktır. Sesiz diyoruz, çünkü yaşayanın kendini savunma ve sesini duyurma şansı vardır. Ölümler savunmasızdır. Mezar taşı tahrip etmek ve yok etmek geçmişi silmektir. Bu konu üzerinde duruş sebebimiz, Goralıların geçmişi, mezar taşlarının yok edilmesi ile kısmen silinmiş olmasıdır. Bu araştırmanın giriş bölümlerinde de belirtildiği gibi yüzey araştırması yapmış olduğumuz bölgede bu günkü nüfusları yaklaşık 40.000 olan Gora halkının²⁹, atalarına ait ve ayakta kalabilmiş mezar taşı sayısı tüm köyler dahil yüzü adedi geçmemektedir. Bunların da belgelenebilir nitelikteki 75 adedi detaylı incelenmiştir. Diğerleri belgelenemeyecek nitelikte parçalanmış ve etrafa saçılmış örneklerdir. Örneğin bu gün nüfusu yaklaşık sekiz bin olan Restilisa köyünde sadece bir tane, o da kırılarak bir tarafa atılmış mezar taşı örneği kalmıştır. Bu durum bir soykırım belgesidir. Mezarlıklarda hala tahribatı yapan iş makinalarının palet izleri fark edilmektedir. Gora bölgesinde tespit edilen gömü ile ilgili taşınmaz kültür varlıklarının tamamı iki türbe ve yukarıda beyan edilen sayıda mezar taşlarından ibarettir. Bunlar da Türk-İslam gömü geleneğinde ortaya koyulmuş eserlerdir. Türbelerin her ikisi de Yugoslavya’nın parçalanması sırasında çıkan kargaşa ortamında Sırp tarafından yıkılmış ve 2000 yılı başlarında yerlerine, kısmen eski geleneklere bağlı olarak, yenileri yapılmıştır. Her iki Türbenin de çevresinde eski definlerin kalıntıları vardır. Türbelerden birincisi Dragaş merkezinde Hüseyin Efendi, ikincisi Restelica köyünde Sinan Dede Türbesidir (Resim 196-197). Prizren-Dragaş yolu üzerinde Plave yerleşimi kıyısında da yine yenilenmiş Sarı Saltuk makam türbesi bulunmaktadır. Bu makamın etrafında da mezarlık vardır, ancak eski mezar taşları ortadan kaldırılmıştır.

Gora bölgesinde karşılaşılan mezar taşları, tespit sırasına göre Dragaş,

²⁸ Beşir Ayvazoğlu, ‘Mezar Taşlar: Eşsiz Bilgi Kaynakları’, **Zaman Aşan Taşlar**, İstanbul 2006, s.11

²⁹ bu sayıya sürgüne zorlanan ve kendilerine yeni yurt kurmak için Şar dağlarında göç etmek zorunda bırakılanlar dahil değildir.

Zilipotok, Melike, Brod, Leştane, Restelica, Kukulane, Başka yerleşmelerinde bulunmaktadır. Mezar taşlarının baş şahideleri üzerinde yer alan kitabelerin istinasız tamamı eski Türkçe(Osmanlıca) yazılmıştır.

İncelenen mezar taşlarından 25 adedi kadın baş şahidesi, 50 adedi erkek mezarı baş şahidesidir. Çoğunun ayak şahidesi yoktur. Mevcut olan ayak taşlarının tepelikleri sivri kemer tepeliklidir ve kemer alınlıklarında dairesel form içinde güneş veya çarkı felek motifi vardır. 75 adet baş şahidesinde 12 adedinin şahide tepeliği yani başlığı kırılarak kaybolduğu için bu gün yoktur. Ancak kırık ve parçalanmış olduğu için değerlendirmeye dahil edilmemiş olan parça taşlarla birlikte, toplam 81 adet baş şahide tepeliği belgelenmiştir. Bunlara göre Erkek mezar taşlarında kullanılan sekiz farklı çeşit mezar taşı ile karşılaşılr. Erkek mezar taşı başlıkları içinde en kalabalık grubu sivri külah ve külahın alt kısmına dolama sarılmış örnekler oluşturur. İkinci sırada takke üzerine dolama sarılmış örnekler vardır. Bu iki gruptaki başlık biçimleri Goralıların bu gün dahi yaygın olarak kullandığı halk işi geleneksel başlıklardır. Üçüncü sıradaki başlık tipi püsküllü feslerdir. Püsküllü fes Sultan III. Selim'in Nizam-ı Cedid ıslahatlarından sonra kısmen, Sultan II.Mahmud'un yeniliklerinden sonra ise tamamen askeri kıyafet başlığı olarak Osmanlı ordusunda kullanılan başlık türüdür. Zaman içinde önce memurlar arasında ve sonra halk arasında da kullanılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra modern Osmanlılığın simgesi haline gelmiştir. Aynı yaygınlıkla mezar taşlarında da kullanılmıştır. Kullanıldıkları çokluk sırasına göre verilen bu gruplardan sonra üçer adetlik iki grup gelir. Bu küçük grupları her ikisi de Melike köyü camisi haziresinde görülmüştür. Bu gruplardan ilki silindirik ve yüksek bir başlık üzerine kare bir çevre bezi sarılmış gibidir. İkincisi ise kaba şekillendirilmiş bir taş levha şeklindedir(eser no.76-77). Diğer küçük grup iki örnekten oluşan katibi sarıklı başlıklardır. Bunlardan biri Melike köyünde, diğeri ise Zilipotok'da kırık durumda tespit edilmiştir. Münferit iki ayrı örnekten biri silindirik gövdeli ve başlıksız ser levha, son örnek ise 'nakşi tacı' şeklinde tarikat başlığı olan baş şahidesidir. Her iki örnek de Brod köyü merkez camisi haziresindedir.

Erkek mezar taşı kitabelerinde karşımıza çıkan isimlere bakıldığında aşağıdaki tablo karşımıza çıkar. Abdülvahap, Abdi, Abidin, Abdullah, Adem Adil, Ahmet, Ali, Arif, Avko, Ayvaz, Azmi, Bayram, Bilal, Cafer, Can, Celil, Derviş, Emin, Eyüp, Fadıl, Ferhat, Feyzi, Hafız, Hamid, Hasan, Hayrettin, Hayrullah, Hamid, Hamza, Hilmi, Hüseyin, İbrahim, İdris, İlyas, İshak, İskender, İslam, İsmail, Kahraman, Kahya, Kanber, Mahmut,

Mehmet, Metin, Musa, Mustafa, Osman, Ömer, Ramazan, Rüstem, Sadık, Salih, Salko, Süleyman, Şahan, Tarık, Veysel, Yakub, Yiğit, Yunus, Yusuf, Zakir, Zeynel, Zührab. Yukarıda sayılan isimler eski Goralılara ait isimlerdir. Hepsi Türkçe yada Türkçeleşmiş Müslüman isimleridir.

Aynı sınıflama Kadın Mezar taşları için de yapıldığında, en kalabalık başlık biçimini dışa genişleyerek yükselen silindirik başlıklar grubu oluşur. Üzeri adeta ziynetlerle süslenmiş gibi işlenen bu başlıklar Goralı kadınların orijinal başlığıdır. Bu formun İstisnai olarak bir erkek mezarında da kullanıldığı fark edilmiştir. Bu başlığın aslı, Goralı kadınların, üzerine ‘kapa’ bağladığı başlıktır. Bu başlık tipinin kaynağı İskit ve Hunlarla bağlantılıdır ve güzel örneklerini Kuzey Karadeniz Kurganlarında bulabiliyoruz. M.Ö.4.yüzyıla aittir Bir soylu İskit kadınının başında, yukarıda sözü edilen özellikte ve üzeri altın levhalar üzerinde kabartma figür ve süslemeleriyle, Chertomlyk Kurganı’nda ele geçmiştir. Eser St.Petersburg Ermitaj Müzesinde sergilenmektedir³⁰. Aynı başlığa yanlardan kanca ile takılarak, aşağıya sallanacak şekilde kullanılan saç süsleri Goralı kadınların taktığı ‘furke’ler gibidir.³¹ Kadın mezar taşlarında ikinci kalabalık grubu tepelikleri iri dairesel formda güneş veya çark-ı felek motifinin kullanıldığı örneklerdir. Bu iki kalabalık grup mezar taşı bölgesel üretimdir. Ancak ikinci gruptaki güneş motifli örnekler, aynı dönemin başkent(İstanbul) mezar taşlarının taklididir.

Sultan II.Mahmud döneminde askeri rütbelendirme amacıyla ihdas edilen madalya şemselere geliştirilmiş ve bu form kadın mezar taşlarına uyarlanmıştır. İstanbul mezarlıklarında başkent üslubunda örnekleri görülür. Gora örnekleri aynı taşların taşra üslubunda işlenmiş bir çeşit kopyalarıdır. Sıradaki grup sadece sağlam üç örneği tespit edilen, sivri kemer tepelikli ser levhalardır. Kadın mezar taşlarında yaygın kullanılan bir formdur. Son örnek tek ve Gora taşları arasında ünük bir örnektir. Ser levhasındaki yazıt eseri daha da ilgi çekici hale sokmaktadır. Barok üsluptaki taşın tepeliği çiçek buketi şeklindedir. Taş muhtemelen İstanbul atölyelerinde işlenmiştir. Üzerinde ait olduğu kişinin adı yerine, sevdasından öldüğü aşığının adı yazılıdır. Bu taşlar hazin bir aşk hikayesinin de belgeleri gibidir. Kadın mezar taşı kitabelerinde aşağıdaki isimlerle karşılaşılır.

‘Ayşe, Azize, Bağda, Beluğşah, Cihan, Gülşah, Havva, Kamile, Nafize, Naile, Rabiya, Reyhan, Saliha, Sulbiye, Zehra, Zeynep, Zişan, Zührab, Zülal. Erkek isimlerinde olduğu gibi kadın isimleri de Türkçe veya Türkçeleşmiş Müslüman isimleridir.

³⁰ B.Piotrovsky-L.Galanina-N.Grach, *Scythian Art*, Leningrad 1987, R.233.

³¹ B.Piotrovsky-L.Galanina-N.Grach, *a.g.e.*, Leningrad 1987, R. 243.

Mezar taşları üzerindeki motiflerde, dekoratif amaçla işlenmiş nakışlardan ziyade, damga, runik harfler, bazı semboller içeren nakışlar şeklindedir. Bu semboller ise eski Türk kültürü ve inanış biçimleri ile ilgili damgalardır. Motifleri genel olarak grupladığımızda; ay-güneş, çark-ı felek, mührü Süleyman, üç benek, ok-yay, koç boynuzu, alem gibi sembolik motifler, Gora mezar taşlarının karakteristik özelliğidir. Bunlar da Türklerin erken devirlerden beri kullandığı sembollerdir.

Bu gün Gora bölgesi mezar taşları Priştine ve Üsküp'ten getirilmekle birlikte az da olsa Gora bölgesinde de kısmen üretim devam etmektedir. Halen Dubovişte köyünde mezar taşı yapımı devam ederken, bütün ekonomik zorluklara rağmen, Glaboçica köyünde Muas Tücarı adlı Goralı, baba mesleği olarak köy içinde yol kenarındaki atölyesinde mezar taşı ustası mesleğini icra etmektedir. Gora mezar taşlarında hala ay-yıldız, kadın başlıklarında hala güneş, erkeklerde hala fes kullanılmaktadır. Bu gelenekleri Müslümanlıkla değil hissettikleri ile ilgilidir. Aynı bölgedeki başka bir Müslüman topluluğun yeni örnekleri Goralıların taşlarından farklıdır. Onlar da Müslümandır, ancak ay-yıldız artık kullanmamaktadırlar.

Gora halk sanatlarında kullanılan motifleri genellikle geometrik formlarda üsluplaştırılmış yada soyutlanmış, daha çok hayvansal figürler tercih edilmiştir. Ayrıca bitkisel motifleri arasında en çok rastlanan nakışlar lotus, gül, lale çiçekleri, yaprak, dal ve ağaç motifi, dikkat çeker. Özellikle 19. yüzyıl mezar taşlarında bazı baroklaşmış yaprak motifleri ile de karşılaşılır. Bitkisel motifler merkezi kompozisyonlar, bordürle veya tekli motif olarak tekrarlanmak suretiyle uygulanmıştır. Nesnel olarak soyutlanan birkaç motif dışında, büyük bir kısmı göksel cisimler ve kozmolojik tasarımlardır.

Eski Türk inanışları ile ilgili olarak süsleme sanatlarında kullanılan ay, güneş ve diğer gök cisimleri ile ilgili tasvirler Gora halk sanatlarında kullanılan en hakim motiflerdir. Tam daire veya yarım daire şeklinde işlenen ay ve güneş motifleri istinasız olarak kadınların giydiği ve 'koşula' adını verdikleri elbiselerin kol ve yaka çevrelerinde işleme olarak kullanılmıştır. Bazen sadece güneş, bazen ay ve güneş yan yana alternatif olarak tekrarlanmıştır. Bu motiflerin en çok kullanıldığı ikinci alan ise mezar taşlarıdır. Bunlardan başka diğer giyim-kuşam ile halı ve kilimlerde de daire şeklinde tasvir edilmiş ay ve güneş motifleri ile karşılaşılır.

Daire mükemmellik, bütünlük, sonsuzluk, güneş, gök demektir. Ay ve Güneş tasvirleri, sanatta genellikle daire şeklinde görülür. Türklerde ev-

ren tasavvuruna göre yer yani toprak kare veya dörtgen, gök ise daire ile tanımlanır. Yerin dört bucağı vardır ve bunlar dört yönü oluşturur. Dört yönün birleştiği orta merkez dünyanın da merkezidir. Türkler tam burada yaşarlar. Dairenin temsil ettiği gök yüzü ise katlardan oluşan sonsuzluktur.

Ay ve güneşin kutsallığı ile ilgili erken Türk inanışları ile ilgili bazı hususlar, Müslüman Türk topluluklarında hala izlerini sürdürmektedir. Sabah gün doğumunda ve akşam gün batımında uyumanın bereketsizliğe ve kötülöklere sebep olabileceğı, dolunay ilk görüldüğünde özel bir dua okumak gibi inanışlar Anadolu'da bazı yörelerde yaşayan inanışlardır.

Gora halk sanatlarında görülen ay ve güneş motiflerinde; ay daire veya hilal şeklinde işlenmiştir. Hilal şeklinde işlenen ay motiflerinde mutlaka yanında dört veya altı kollu yıldız ile birlikte kompozisyon kurulmuş ve bir çok Türk topluluğunda olduğu gibi, bağımsızlık sembolü olan Türk bayrağına gönderme yapılmıştır

Burada özellikle ikinci sırada ele alacağımız motif Goralı kadınların 'kola' yada 'Kofça' adını verdikleri kare yada eşkenar dörtgen şeklindeki kapalı formdur. Köşeli bir geometrik form olmasına rağmen, kelime manası 'halka' anlamındadır. Gora kilimlerinin temel motifidir. Diğer motif ve bordürler, bu merkezi formdaki 'kola' motifinin etrafında gelişir. Özellikle çarşaflarda ise yan yana ve çapraz eksenlerde çoğaltılan baklava yada kare biçimindeki bu motifler, yaygının kenarlarında bordürlerle sınırlanır. Türkmenler bu motife 'ocak', 'hane' anlamında 'kül/köl' adını vermektedir. Ocak hane ve aile, aynı amaç etrafında toplanan insanların bir araya geldikleri yerdir. Ocağın sıcaklığında bir araya gelmektedir. Sembolik manası ile ocak burada yurt, toprak, yaşanan yer yani dünyadır. Ay ve güneşle ilgili olarak yukarıda da bahsedildiğı gibi kare yada dörtgenin anlamı da Türklerin evren anlayışı içerisinde önemlidir. Daire ne kadar sonsuzluğu ve tanrısallığı temsil ediyorsa, dörtgen de dünyayı ve yaşanan yeri temsil etmektedir. Türklerde evren tasavvuruna göre yer yani toprak kare veya dörtgendir ve dört bucaklı olan bu dörtgenin içi Türklerin yurdudur.³²

Koladan sonra üzerinde durulacak olan diğer motif Türk sanatında yaygın olarak kullanılan ve 'çintemani' adı verilen 'üç benek' motifidir. Bu da Gora sanatında sıklıkla kullanılan sembolik motiftir. Giyim kuşamda işleme motifi olarak karşılaşılan çintemaniler, mezar taşlarında serlevhanın üzerinde de uygulanmıştır. Eski Türk sanatında olduğu kadar, Osmanlı

³² Y.Çoruhlu, a.g.e., s. 95.

sanatında da görülen ‘üç benek’ motifinin adı Budist inanıştaki ‘trinatra’ dan gelmektedir. Motifin adı, Osmanlıda çintemani olmuştur. Saray çevresi süsleme sanatlarında sık kullanılan bu motif, özellikle Padişah ve şehzade kıyafetlerinde ve saray kumaşlarında ve halılarda, çinilerde yaygın şekilde görülmektedir. ‘Kızıl Elma’, Dünya Hakimiyeti’ ve ‘isteğe kavuşturan mücevher’ anlamları ile ilişkilidir. Tek yada üç küre şeklinde tasvir edilir.³³ Bu motifin temel diziliş kuralı altta yan yana iki eşit daire ve onların üzerinde aynı büyüklükte üçüncü daire şeklindedir. Üçü bir araya geldiklerinde eşkenar üçgen oluştururlar. Bu da sağlam bir denge formudur. Üç benek yada çintemani bazı Türk topluluklarında örneğin Timur ve Osmanlılarda damga olarak da kullanılmıştır.³⁴

Gökle ilgili bir motif olan çarkı felek motifi Gora mezar taşlarında en çok kullanılan motiftir. Türk mitolojisine göre Gök kubbeye gök çarkı deniliyordu. Bu çarkın içinde yedişer gruba ayrılan yirmi sekiz burç bulunmaktaydı. Bu çark dönerdi ve bu çarkı ise bir çift gök ejderi çevirirdi. Çarkın çemberi felektir. Türklerin İslam sanatına da uyarladığı bu motif, genellikle dairesel bir çember ve çemberin merkezinde kenarına doğru ışınal olarak yayılan çizgilerden oluşur. Bu çizgiler, rüzgar gülü gibi hep aynı yöne dönüktür. Motif anlam olarak, dünyanın dönüşü, düzeni ve yaşamın devir daimini ifade eder. İnsan yaşamı için, başlayıp devam eden ve biten, her devirde yeni bir turu başlatan bu çark, yaşam düzenini temsil eder. Bu neden daha çok mezar taşlarında karşımıza çıkar.³⁵ Gökle ilgili olarak eski Türk eserlerinde Sibiryada, Altaylarda, Tuva’da ve başka yerlerde bu motifle sıklıkla karşılaşılır.³⁶ Bazen güneş motifi ile aynı anlamı taşır. Bu duruma uyan çark tasvirlerinin örneklerini Bezeklik ve Kızıl’daki Uygur duvar resimlerinde, Kuşanlar da görmek mümkündür.³⁷ Sadece Asya Türk bölgelerinde değil Avrupa’da Osmanlı öncesi Türk topluluklarının da kullandıkları motifler arasında yer almaktadır.³⁸ Çarkı felek Anadolu Türk sanatında da yaygın kullanım alanı bulan bir motiftir. Osmanlı dönemi tasvirlerinde ‘çark-ı felek’ adını almıştır. Yuvarlak daire içine alınmış motifi sadece mezar taşlarında değil konut mimarisinde, pencere alınlıklarında da karşımıza çıkar. Örneğin, Bitlis’de müftüler evi baş oda penceresi alınlığında görülen motifler, Goradaki örneklerin ait olduğu

³³ Y. Çoruhlu, Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından bir Bakış, **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri**, Ankara 2006, s.157.

³⁴ T.Gülensoy, a.g.e., s. 137.

³⁵ E.Danık, a.g.m., s. 190.

³⁶ Ç. Omuralıoğlu, **Tengricilik**, Bişkek 1994, s. 40.

³⁷ E.Esin, a.g.e., r.64,81,144.

³⁸ S.Ya.Bayçarov, **Avrupanın Eski Türk Runik Abideleri**, Ankara 1996, s. 217,271.

ortak kültüre bir kez daha işaret etmektedir.³⁹ Çarkı felekler, Gora Mezar taşlarında baş şahidelerde tepelik, serlevhanın üst köşelerinde daire formu içinde iki, dört, alt, yedi ve daha fazla kollu olarak tasvir edilmişlerdir. Mezar ayak şahidelerinde de tepelik kemerinin ortasında yer alırlar.

Geometrik esaslı bir diğer motif 'Mühr-Süleyman'dir. Motifin esası iki üçgenden oluşmaktadır. Tabanları birbirine paralel gelecek şekilde üst üste yerleştirilen iki eşkenar üçgenin oluşturduğu altı kollu yıldızdır. Yıldız motifi Gök inanışları ilgili olarak Hunlardan beri Türk sanatında kullanılan bir motiftir. Selçuklu döneminde Süleyman Şah, Alaaddin Keykubat ve Sultan Keyhüsrev adına darb edilmiş sikkeler üzerinde altı kollu yıldızlar kullanılmıştır.⁴⁰ Osmanlı döneminde de sevilerek yaygın bir şekilde kullanılan motif, mezar taşlar, maden eserler, ağaç işçiliği, mimari gibi alanlarda uygulanmıştır.⁴¹ Ayrıca yençeri bayraklarında orta işareti olarak da görülür. Bazı örneklerde merkezinde ay, güneş, yıldız veya başka bir sembol de bulunur. Motif, Hz. Süleyman'ın mührüne benzediği için 'mühr-ü Süleyman'olarak adlandırılmıştır. Türk sanatına özgü olan bu motif, ilişkisi olmamasına rağmen, zaman zaman Siyonist yıldızı ile karıştırılır. Gora eserlerinde, özellikle mezar taşlarında, ser levhanın alt kısmında bir yada iki adet olmak üzere, güneş motifinin içine yerleştirilmiş mühr-ü Süleyman motifleri vardır ve altı kollu yıldızın merkezinde damga motifleri işlenmiştir. Yukarıdakilerden başka geometrik çizgilerle ifade edilen nesne adlarına işaret eden ve Goralıların kullandığı ve adına 'teyyare', 'testerice', 'zibalke, çine', 'sektirice', 'aşace', 'alem', 'çeşel' 'muska, hamayli', dedikleri çeşitli motifler de bulunmaktadır. Bu motiflerin adları Türkçe veya Türkçeye yakın isimlerdir. Testerice motifi testere diş gibi işlenen zik-zak nakışıdır. Zibalke ve çine motifi diş gibi yan yana dizilmiş ve çift taraflı birbiri içine geçmiş eril-dişil bir bezemedir. Sektirice, seki yada basamak şeklinde motiftir. Aşace Türkçe aşık kemiğinin karşılığı bir kelime olup, aşık kemiğine benzeyen bezemenin adıdır. Alem bir gönderin tepesine takılan sembol olup, Gora motiflerinde koç boynuzu şeklinde olan türü kullanılmıştır. Çeşel tarak demektir ve özellikle düz dokumalarda kullanılan, tarak benzeri motiftir. Muska ve hamayli ise, üçgen şeklinde hamayil veya muskaya benzeyen nakıştır. Bütün bu nakışlar örneklemeye gerek kalmayacak kadar yaygın ve aynı isimlerle Türk süsleme sanatlarında kullanılan motiflerdir

Gora halk sanatlarında damga olarak kullanılan motiflerden biri de şe-

³⁹ Yüksel Sayan-Sebahattin Öztürk, *Bitlis Evleri*, Ankara 2001, s. 117.

⁴⁰ E.Esin, *a.g.e.*, r.175-177.

⁴¹ Y. Sayan-S. Öztürk, *a.g.e.*, s.117.

malaştırılmış ok-yay motifidir. Ok-yay avla ilgili bir semboldür. Aynı zamanda bir savaş idmanı olan av, Türk kültüründe Hun devrinden itibaren kurumsallaşmış bir hale gelmiştir. Osmanlı döneminde ise mükemmelleşmiş bir müessese olmuştur. At üzerinde süratle koşar halde iken, geriye dönerek yay gerip, ok atarak, hedef vurabilen Türk okçuları, Türk sanatına en çok yansıtılan av sahnelerinden biridir. Komşu toplulukların Türk okçularının ok ve yayı kullanmalarına duydukları hayranlık ise tarihi kaynaklarda sık karşımıza çıkmaktadır. Ok ve yayın Türk kültüründe yeri çok önemlidir. Bu nedenle damga ve armalarda ok-yay en sık kullanılan motiftir. Türk savaş taktiği, okçulukla gelişen av taktiklerinden doğmuştur.⁴²

Türk kültüründeki öneminin etkisi ile ok-yay motifi sıklıkla boy işareti, askeri flama, damga gibi kullanılmıştır. Birkaç örnek vermek gerekirse, ilk örnek olarak M.Ö.2.yüzyıla ait Karasuk Kültüründen ok-yay damgasıdır.⁴³ Tuva'dan Kırgızlara atfedilen ok-yay damgaları⁴⁴, Karaçay Türklerinde, Koço'da bulunan Uygurlara ait bir hukuk belgesi üzerindeki ok-yay damgası⁴⁵, Romanya'da Köstence yakınlarında, Murfatlarda eski Türklere ait runik yazılarında, Doğu Avrupa'da Hasaut'da taş yazıtlarda ok-yay motifli damgalara rastlanır. Ok-yay ile ilgili araştırmalar bu motifin Oğuz boylarının damgası olduğu şeklindedir. Boy damgası olması yanında sanattın her alanında sıklıkla ve yaygın şekilde karşılaşılan bir motiftir. Ok-yay motifi Gora kültüründe de damga olarak dokumalara, ahşaba, mezar taşlarına ve evlerin kapılarına işlenmiştir.

Ayrıca sembol olarak kullanılan ve nazara karşı koruyucu olduğu düşünülen 'nal' motifinin de özellikle evlerin kapılarına asılmış olduğu görülür. Koç boynuzu da damga ve sembol olarak kullanılmaktadır.

Yukarıda sözü edilen motifler dışında bazı tarikat sembolleri ve Osmanlı askeri kıyafetleri ile ilgili motiflerin de kullanımı söz konusudur. Örneğin; Mintan yeleklerin ve camadanların sırt ve kol yenlerindeki motifler Nizam-ı Cedid ve Meşrutiyet dönemi askeri setrelerinde bulunan bazı rütbe işaretleri ile benzerlik gösterirler. Ay- yıldız, şemse , fes, katibi başlık, gibi Osmanlı askeri kıyafet arma ve motifleri ile de karşılaşılr. Örneğin Zaptiye Feriğinin setresinin kolundaki düğümlü, üç yapraklı çiçek motifi, Gora'da bir mintan yeleğın sırtında yer almaktadır.⁴⁶

⁴² Tülin ÇORUHLU, 'Osmanlı-Türk Kültüründe Savaş ve Sanat', P, İstanbul 2003, S.30, s.80-95.

⁴³ E.Esin, a.g.e., r.76.

⁴⁴ Ç.Omuraliıuuli, a.g.e., s.201.

⁴⁵ T.Gülensoy, a.g.e., s.69.

⁴⁶ Anonim, **Jandarma Genel Komutanlığı Tarihi**, Ankara 2002, s.143.

Değerlendirme

Gora bölgesinin maddi kültür varlıklarından yola çıkarak, Goralıların sanat ve kültürüne ışık tutma çabasına girdiğimiz bu araştırmada en büyük sıkıntı günümüze gelebilmiş maddi kültür varlıklarının yok denecek kadar az kalmış olmasıdır. Bu konuda araştırmaya katkıda bulunan en önemli deliller bir grubu taş kitabe ve mezar taşıdır. Diğer grubu ise halk plastik sanatları oluşturmaktadır. Ayrıca mimari özellikleri ve yerleşim planları da önemli delillerdir. Çalışmada konu ile ilişkilendirilebilecek şekilde 133 adet kültür varlığı belgelenmiştir. Halk sanatı eserlerinde, buluntu yetersizliği nedeni ile seçici davranılmamış, elde edilen tüm veriler imkanlar dahilinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tamamı halk işi üretim olan maddi kültür varlıklarından 37 adedi dokuma, halı, kilim ve giyim-kuşam, 4 adedi takı, 3 adet madeni eser statüsünde etnografik obje, 3 adet dokuma tezgahı ve beşik, 4 adet ahşap oyma işi, iki türbe ve 5 adet taş kitabe, 75 adedi mezar taşıdır. Örnekler 18.yüzyıl ile 20.yüzyıl arasındaki tarihsel süreç içine yayılmıştır. Eserler, malzeme, teknik, biçim ve süsleme motifleri açısından ele alınmıştır. Objelerin üzerinde bulunan motif ve sembollerden başka, eski Türkçe kitabelerin transkriptleri yapılmış ve yazıtlarda yer alan ve araştırmaya katkısı olabilecek bilgiler değerlendirilmiştir.

Arazi çalışmaları sırasında Goralıların, günlük yaşam, örf, adet ve gelenekleri ile ilgili gözlemler yapılmış, çevre kültürler ile ilişkileri araştırılmıştır. Çalışmanın en önemli kaynağını, eserlerin kendileri ve Gora halkından elde edilen bilgiler sağlamıştır. Tamamı yüzey araştırması ile elde edilen bilgilerden oluşan veri tabanı üzerinden, karşılaştırma ve mukayese yöntemi ile rota çizilmiştir. Bu yöntemin uygulanması, konu ile ilgili literatürün zayıf olmasından doğan bir zorunluluk olmuştur. Alan araştırması sırasında karşılaşılan ilk bulgular, karşılaştırma ve mukayesenin yönünü öncelikle, Goralıların yaşadığı kültür çevrelerine yöneltmiştir. Ancak teknik, motif ve formların erken Türk sanatı ile olan yakın ilişkisi, bağlantıların diğer Avrupa Türk toplulukları, Anadolu, Kuzey Karadeniz ve Asya'ya doğru olduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Bu geri dönen akış içerisinde, tespit edilen teknik ve motifler, taşıdıkları sembolik manalar, biçimler ve uygulama yöntemleri ile yukarıda adı geçen coğrafyalarda bulunan Türk sanatı eserleri örnekleri ile karşılaştırılmıştır. Ortaya çıkan sonuç ise şaşırtıcı derecedeki benzerliktir.

Yaşam biçimi olarak, hayvancılıkla geçinmeleri, yaylacılık yapmaları, atı yaşamlarının her aşamasında kullanmaları, Nevruz geleneklerinin olması, çayır güreşleri yapmaları, göçer kültüre özgü zenaatlarla uğraşmaları,

giyim kuşam özellikleri, doğum, düğün, bayram, ölüm ile ilgili örf adet ve gelenekleri⁴⁷ kullandıkları dilin eklemeli bir dil oluşu ve kelime köklerinin Türkçe veya Türkçeleşmiş kelimeler oluşu, Dillerinde çok fazla Türkçe kelime bulunması, gibi durumlar, Goralıları Türk kültürünün içinde değerlendirmemiz için önemli ölçülerdir. Gora halk sanatları ile ilgili olarak Gorançe'de kullanılan kelimelerin tamamına yakını Türkçe veya Türkçe mantığında üretilmiş kelimelerdir. Hayran, Kilim, Çerga, çarşaf, mintan, yelek, cüppe, marama, çevre, terlik, koşula, razboy, buka, vb isimler⁴⁸ ve motif isimleri Gora dokumacılık sanatındaki teknik, malzeme ve ürün adlarının Türk kültüründen ayrı düşünülmeceğine vurgu yapmaktadır. Buna halk sanatlarının özellikleri ve uygulamaları da eklenince konu daha da kuvvetlenmektedir.

Goralıların dokumacılık konusunda ortaya koyduğu özellikler ve bu konuda uygulamayı sürdürdükleri gelenekler, onların Türk sanatı çevresinden ayrı düşünülmemelerinin en önemli delilidir. Özellikle halı, kilim ve diğer yaygılarda uyguladıkları düğüm ve dokuma teknikleri, kompozisyon şemaları, renkler, motif ve semboller bu konuda kendini ortaya koymaktadır. Geometrikleşmiş figürler, bunların anlamsal dizilişleri ve soyutlanmaları Türk sanatının içinden doğmuş bir üslup bütünüdür. Goralıların halk kültürü seviyesinde yaşamlarında devam eden bazı Şamanik unsurlar göz ardı edilmemelidir. Bu özellikler özellikle gelin makyajlarında, saç ve başlık düzenlemelerinde, kullandıkları bazı törensel malzemelerde ve süsleme motiflerinde açıkça ortadadır. Ayrıca mezar taşları ile dokuma ve işlemlerde karşılaşılan eski Türklerin yer ve gök inanışları ile ilgili sembolik motifler de Gora halk sanatlarında ön plana çıkan bir özelliktir. Bütün bu özellikler temellerini milattan önceki asırlarda Orta Asya'da doğmuş proto Türk kültürlerinden başlayan köklü bir geleneğe bağlıdır.

Bu konuda mezar taşları da önemli belgelerdir. Ne yazık ki onlarda yok edilmeye çalışılmıştır. Günümüze gelebilmiş örnekler değerlendirildiğinde, Gora mezar taşlarının hepsinin Türk-İslam geleneğinde yapılmış mezar taşları oldukları görülür. Bu mezar taşlarına, sadece İslam mezar taşı diyemiyoruz, çünkü üzerlerinde İslamlığın ifadesi olarak kullanılan yazıtlar ve içlerinde geçen dini ibarelerden başka bir bilgi yoktur. İfadeler Arapça değil eski Türkçe/Osmanlıca yazılmıştır. Bunun dışında taşların, genel formu ve süsleme motifleri tamamen Türk sanatı içinde yerini bulmaktadır.

⁴⁷ Bu konuda ilgili alanın bilim adamları projemiz kapsamında çalışmaktadır ve çalışmalarını yakın zamanda neşredilecektir.

⁴⁸ Örneklerin çoğaltılması mümkündür. Bakınız bu çalışmanın seçme sözlük bölümüne Bu araştırmanın daha sonraki detaylandırmalarında bu tespitlere yenilerinin eklenmesi de mümkün olacaktır. Ayrıca bu konuya dilbilimcilerin de katkısı da söz konusudur.

Yani, bir Müslüman mezar taşında, Türk sanatı üslupları ile İslami öğelerin bütünleşmesi söz konusudur. Şöyle ki, bu durum Goralıların kökenlerinin eski Slav toplulukları ile bağlantısı olduğu ve asimilasyona uğradıkları tezini savunanlara karşı bir delildir. Osmanlı halkının arasında, bütün ilahi dinlerden, hatta bunun dışındaki inanç çevrelerinden topluluklar da olmuştur. İslam dininin öğretisi gereği, kendi rızası ve özgür iradesi ile bu inancı seçme ortamı sağlamış, seçmeyenlere de hiçbir baskı uygulamamıştır. Dolayısıyla Goralıların Osmanlıdan öğrenebileceği tek şey Müslümanlıktı ve öyle de olmuştur. Diğer kültürel unsurları Goralıların kendilerinde zaten varolan eski Türk kültürü değerleriydi. Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, inanç kültürün tamamı değil, bir dilimidir. İnancın insan yaşamına yansımaları tartışılmaz bir gerçektir. Ancak din, eğer bir topluluğun tüm kültürel değerlerini oluştursaydı, yer yüzündeki bu zengin çeşitlilik yerine, bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda ve özellikte medeniyet olurdu.

Yine mezar taşları ve diğer kitabeler üzerindeki yazıtlardan elde edilen bilgiler, hazirelerde yatan kişilerin akrabalık ilişkileri ile meslek ve ünvanlar konusunda fikir vermektedir. Bu bilgi ise bize 18.-19.yüzyıllarda Gora halkın meslekleri, eğitim düzeyleri ve nüfus durumu ile ilgili yorum yapabilmemize zemin hazırlamaktadır. Bu değerlendirme ancak 75 mezar taşı üzerinden yapılabilir. Kaldı ki, taşları bir kısmında da isim ve ünvanlar okunamayacak şekilde tahrip edilmiştir. Mevcut olanların da söz konusu döneme ait Gora mezar taşlarının çok az bir kısmını oluşturduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Buna rağmen yaklaşık 50 adet mezar taşından elde edilen delillere göre Goralı bazı Ağa ve Efendilerin adları aşağıdaki gibidir. Serengeçti Ahmed Ağa, Şerif Ahmed Ağa, Yunus Ağa, Hacı Musa Ağa, Hacı Kanber Ağa, Süleyman Ağa, Rüstem Ağa, Hüseyin efendi, Adem Efendi, Cafer Efendi, Musa Efendi.

Ağa ve Efendi ünvanları Osmanlı Devleti teşkilatında devlet memuriyeti rütbelерidir. Bu ünvanlar askeri rütbe olarak kullanıldığında Kaymakam (Yüzbaşı), Kolağası (Yarbay) ve Binbaşı rütbeleri arasındaki askeri zevata verilen bir ünvanıdır. Efendi ise Ön yüzbaşı, Mülazımı Sani (Üs teğmen), mülazım-ı evvel(teğmen) rütbelerindeki askerlere verilen ünvanıdır. Bu meslek erbabları Osmanlı Ordusunun 19.yüzyıl ıslahatlarından önce alaydan veya ocaktan yetişirlerdi. 19. yüzyıl ortalarından itibaren ise kademeli olarak modern askeri eğitim alıp, Harbiye ve Bahriye mekteplerinden yetişmeye başlamışlardır.Tarihi belgelerden de bildiğimiz gibi, 19. yüzyıl sonunda Piriştine 20. Redif Livası bünyesindeki 39. Alayın Gora Taburu idi

ve Bu tabur 4 bölükten oluşuyordu⁴⁹. Bir bölük askerin yüz kişi olduğunu kabul edersek Gora taburunda yaklaşık 400 Goralı asker vardı. Bu da bu günkü nüfusu dahi 40 bin olan Goralılar için oldukça yüksek bir rakamdır. Bu da şunu gösterir ki, ‘Goralılar ataları gibi asker bir millettir’. Bu taburda görev alan ve duhulü H.1280, nasbı H.1289 olan Yüzbaşı rütbesindeki Süleyman Ağa muhtemelen Dragaş mezarlığında bulunan bir mezar taşı üzerinde yer alan isim ile aynı kişidir. Söz konusu taş 1918 tarihli ve Süleyman Ağa oğlu Rüstem’e aittir. aynı mezarlıkta Rüstem Ağa’nın kızına ait mezar taşı da vardır

Melike mezarlığındaki katibi sarıklı taşın sahibi Veysel’de muhtemelen bir memurdur ve belki de tabur katibidir. Öte yanda atçılık ve kahyalıkla ilgili meslekleri iyi icra ettiğini bildiğimiz Goralıların mezar taşlarında bu mesleğin de adı geçer. Bir mezar taşı da Süleyman Kahya’nın kızı Sülbiye’ye aittir. Bunun dışında Şeyh, Derviş ve din görevlileri de söz konusudur. Şeyh Yakub, Şeyh Abdülvahab, Yakub Molla, Arif Hoca, Deviş Zeynel gibi meslekler de vardır. Ayrıca yine Türk kültüründe askerlik ile ilgili olarak kullanılan ‘Yiğit, Kahraman, Üstün, Şerefli’ gibi, bazı sıfatlar da dikkat çeker.

Sonuç olarak, Gora halk sanatlarında Türk kültürünün evren tasavvuru, renk ve motif sembolizminin izleri aşıkardır. Bunda kuşku yoktur. Eski Türk inanış biçimlerinin sanatsal motiflere yansımış formları ve bunların İslami gelenek ile harmanlanmış biçimleri ortadadır.

Bu kültürel gerçeklikleri tarih sahnesinden silme çabası içinde olanlar bilmelidirler ki, Goralıların bütün benliklerine işlemiş olan bu kültürel özellikleri, ancak onların soylarının yok olması halinde ortadan kalkabilir. Goralılar Asya steplerinden at üzerinde uzun bir yolculukla engin coğrafyalar aşmış, Karadenizin kuzeyinden geçerek Balkanlara inmiş ve kendilerine Şar dağlarını yurt seçmişlerdir. Eski yurtlarındaki yaşamlarını Goraya taşımışlar ve doğal olarak aynı coğrafyayı paylaştıkları diğer topluluklarla kültürel etkileşim içerisinde de bulunmuşlardır. Ayrıca, asker bir millet olan Hunların torunları ve muhtemelen Kıpçakların devamı olduğunu savunduğumuz Goralılar, kendileri gibi yurt edinme amacıyla ve ancak farklı bir rotayla bölgelerine ulaşan Osmanlıları benimsemiş, onlarla kaynaşmış ve onların askeri olmuşlardır.

⁴⁹ H.Yıldırım Aġanoġlu(Yayına Hazırlayan), **Salname-i Vilayet-i Kosova**, Üsküp 1314, s.91.94.

TURKISH ARCHITECTURAL PATTERNS IN THE HISTORICAL SWAKIN

DEIAB, Abdo Osman
SUDAN/SUDAN/СУДАН

ABSTRACT

The Ancient City of Sawakin is located on an island in the Red Sea by the coast of Sudan. It is famed for its commerce. It is smaller in size – than Jeddah. The “Hijazes” built it (as thought by Greenlaw) on the same pattern as their city Jeddah. Most of the buildings are of three to four stores, all alike in their horizontal droppings and all knitted in square bulks of three or four houses together, separated by narrow lanes. The houses (were distinguished for their white colourings) painted in white plaster ornamenting is distributed on doors and windows, as well as in the interiors and elsewhere. The buildings can be classified as follows:-Turkish: which were built before the year 1865, Egyptian: built after the year 1865.

Though, they totally differ. The first group is characterized with Architectural beauty that linked to Islamic Architecture resembled in Jeddah and Mecca. (When they were under Istanbul Authority). The Architecture of Swakin was greatly influenced by that, both in civil or religious buildings. The best example for this is the Khorshid Basha manor, characterized for its simplicity and the beauty of its ornamenting, (engravings).

It is noted that the city planning, was influenced of Islamic philosophy: The Islands’ two mosques (the Shafiee and the Hanifi) are situated in North-eastern half from the city center. The market place core of the city traffic is at the heart of the island. The Basha’s manor – residence of the authority representative is also in the heart of the city adjacent to the market, and not far from it the Judiciary premises. Outside the island on the coast – lies the Shinawie Bei Locality and his mosque, beside the Majeedy Mosque. (Seems as if built in honour to the memory of Sultan Abdul Majeed).

Swakin continued to belong to Jeddah administratively (Jeddah on its turn belongs to Istanbul). Then, it was turned to Egypt in the year 1865.

The Governors of Swakin were changed to come from Egypt, instead of Jeddah. Though, the Turkish presence stood ancient in the island acknowledged by the Portuguese, when they entered the Red Sea in 1517 and occupied the city for several years. They found a Turkish Governor there. And a garrison of 100 soldiers. The beauty of the city attracted them, so they called it “The African Lisboa”. Also, the Turkish explorer “Olfa Shelby” described its beauty and status, when he visited it in the seventeenth century.

Many causes crowded on the city, that and the actions taken by the English versus the city. In addition to bad building styles in the Egyptian administration era, and also various other factors caused the buildings to ruin at the end.

Preamble

The history of Swakin penetrates deep in old times. It has been associated with the Pharaohs, the Greeks and the Ptolemy. The documented portion of the story has been associated with the Islamic invasion. The Arab knew the western coast of the Red Sea before and after Prophet Muhammad. The area witnessed successive waves of migration from Arabia. Numerous features of their heritage were in their company. Rabeeba tribe mixed with the Sudanse Beja, especially the Hidirbies. The hybrids soon became the chiefs due to the peculiar local tradition of supremacy of maternal posterity. Gates of the Nuba and Beja were wide open after the invasion of Abu-Abdul – Rahman El Amri. Arabs were keen wherever they resided to marry daughters of the chieftains. Leadership shifted locally to the invaders after full integration with the aborigines regardless of their ethnic origins. Immigration from the Arabian Peninsula, especially from Himier, Saba and Hedramout transplanted several ingredients of Arabic culture before and after Islamic penetration.

The region of eastern Sudan was hardly acquainted with any settled urban zones except at the ports and coastal archipelagoes like Swakin and Musawa and Dahlek. Traders from Hejaz, Yemen, Turkey, India and Egypt resided in Swakin to plant seeds of urbanization similar to those of their original communities.

The early significance of the Red Sea caused the rise of some towns on both coasts to link the east/west commerce. They gradually turned into important port on sea line of world trade for ages. They played this

major role till the end of the Middle Ages. Immediately prior and after the Renaissance, Europe had some growing demand for the products of the orient. The Red Sea was destined to be the connective tissue to stitch the old continents of Africa/Asia/Europe together. Contemporary inhabitants monopolized the transportation and mediation agency together with the major role of intercultural activity. Till the nineteenth century after Hejra the Red sea retained the fame as the foremost among the three major routes for the booming trade between Europe and the Orient. Since it was the most secure, the Mamelukes and the Othomans cared to recruit guards to scare away pirates and highwaymen. The ports to serve best these marine lines were Aden, Jeddah, Qalzem, Swez, Tor, Yenbo, Swakin, Musawa and Eithab. These new locations supplied services and facilities for passengers, cargo and mail traffic. There were port administration commodity distribution departments, port pilots, workshop sections and customs authorities. The focal significance of the Red Sea motivated governments far and near to compete fiercely for capitulation and control of the southern terminus.

SWAKIN: Historical Background

As located on this route, Swakin had two reasons to claim significance:

I. The strategic situation on the most important trade lines in the Middle Ages i.e. the Red Sea.

II. The rich hinterland with fabulous natural and agricultural wealth. The progress of the port was related as the typical profession for the inhabitants was land and sea trade. They had their ships and those of Jeddah. together with the caravans. At a later phase, Swakin was the only seaport for the Islamic central authority in Cairo and the main point for African pilgrims to cross to the Holy Makkah. When Dhahir Bebers ruined the port of Eithab in 1319 A.D. this was assured. The place was unanimously famous and the occupants thereof got greatly wealthy with buildings to bear witness. The Portuguese nicknamed Swakin, "Lisbon of Africa" when they discovered the new route via Africa to get to the commercial heart of the orient. They were so desperate that the port escaped at last from the grip of the Islamic authorities. The Portuguese retained power over the vital region comprising the Indian Ocean and the Red Sea with its southern outlet and occupied Swakin in 922 A.H. – 1516 A.C. throughout the crusades. In Swakin they found the Turkish Pasha courted by a hundred Turks. After fifteen years of

combat Sultan Saleem I could expel the Portuguese under the leadership of Sinan Pasha in 927 A.H/1531 A.D. Swakin and the Red Sea were again under the Othoman Caliph. Sinan Pasha appointed governors for all ports as deputies of the Sultan. There was a regiment to maintain security. The soldiers soon mixed with the aborigines and intermarried in Swakin and Musawa. Those towns were all affiliated to the Wali of Hejaz, the Governor General.

When the Othoman Turks invaded the Red Sea and the Arabian Peninsula, eastern Sudan and Swakin were ruled by the Bolo Islamic Kingdom. After years of an armed strife with Turks over Swakin, both parties agreed to share the interests the hands of the Beja tribes. This status remained valid for three centuries approximately. Thereafter, Muhammad Ali Pasha took Swakin on lease with Musawa. The Pasha and his successors Saeed Pasha (1854-1863) and Ismael pasha (1863-1879), perceived the importance of the trade with Europe .

They capitulated the commercial activities by occupying the coastlines to monopolize the traffic of the commodities and accumulating them in Cairo. The Turks then exported to Europe gaining the maximum benefit of the wealth of the Red Sea hinterland. To realize this, the Pasha concentrated authorities there in the hands of the Governors, administrative or financial as well as the commercial assignment. The local inhabitants were denied the administration of their localities. The first Governor of Swakin was Ahmad Mumtaz, appointed Aug. 1866.

This system of government prevailed till the Portuguese conquest of Swakin. The grip of the Ottomans on trade was never suffocating over the commercial traffic of those towns. They prospered considerably since trade was not constricted by heavy tax hurdles for three centuries after the Portuguese. Buildings on Swakin Island were so luxurious that the Portuguese described its beauty lavishly. But since the early attempts of the Khedives to monopolize commercial navigation of the Red Sea, marine trade deteriorated despite some positive results. The dilemma may be attributed to the incompetent. Khedivial maritime companies of the Red Sea. The advent of the Khedives to Egypt disturbed the balance of trade in their favor without noting the interest of the Red Sea towns, Swakin included. They care little of the progress on the coast. Commercial and constructional development were both struck. The locations turned to mere

military bases, medical emergency depots and rest houses for armies – of transit status other hand, proved weak compared to those of other powers. It could not cope with the vast commercial traffic between Swakin and Musawa, compared to the scheduled trips of the Turkish marine companies were disturbed on the Red Sea to convey soldiers, equipment and catering for the navy. The navy itself, on the competence of the technically qualified European ships, which were denied any harbor at both ports unless compelled by tough weather. They only allowed transit navigation of the Red Sea, noting that the Khedivial ships operating on the route were only eight, while England alone had 3133 ships.

The above reasons, added to the remote location of Swakin from the focus of attention of the successive authority for the Islamic Caliphates over the years deprived Swakin of the great memorial buildings and the fabulous marketing complex, usually constructed by Caliphs and rulers in capitals they administer. Deputy successors in Swakin were of limited authorities to collect taxes and related facilities such as customs houses governorate building, post and telegraph offices, prison and barracks quarantine and port maintenance workshops. Swakin, therefore, was erected by her inhabitants not her governors, as reasonably claimed.

Structure of Old Swakin

Almost surrounds little Swakin Hejazes have a prominent role to simulate it to Jeddah. Most buildings are three or four floors typical in horizontal planning. They are adjacent three to four houses divided by narrow lanes. Rooms are white and decorations spread all over doors, windows and walls internally. Living quarters are either Turkish, erected prior to 1865 or Egyptian, built after that date. They are categorically different (Greenlaw). Coastal areas usually adjust their residence as inspired by the land and sea factors. Rooms are planned to attract sea breezes and block out sun rays and hot air. Buildings cast their shadows on one another. Narrow lanes bear witness of the tendency. The windows have small dimensions to pass fresh air between the stories. Outer projecting window, the wooden oriels, urge in fresh air from the road withdraws the hot air, puffing in the cold breeze upwards. This is natural ventilation. The room temperature is thus always refreshing.

SWAKIN: Town's Planning

Houses in Swakin, whether of one floor or multistory building, were

established according to the Islamic concept of bringing the family. The overall environment of housing is adhered to based upon the accruing experience and custom as per the Islamic jurisprudence. Most distinctive of this philosophy is planned simplicity, privacy and conformance with prevailing environment. These were the standard provisions. Privacy and publicity in Islamic social life were the hereditary cornerstones for any towns planning since Umar Ibn El Khattab. The mosque is the focal centre. Immediately next is the government, the Wali's house. The market surrounds both. The circumference is left for town planners to organize in concurrence with variations to give every town its distinctive texture and character. The internal distribution of the rooms is controlled, on some Islamic bases. There are the family private premises and the guest reception rooms. International planning shall note to erect walls between both. This specialized allocation is essential for both the ground floors or the multi-storey buildings.

Civil Construction

Buildings in Swakin may be classified in two categories. The first is characterized by architectural beauty, the twin of Islamic construction symbolized in Jeddah, Makkah, Madinah and Yenbo. This is Turkish architecture, assimilated when Hejaz was annexed to Istanbul. It is a typical oriental innovation of internal design that firmly tinted the construction in Swakin .

The second category was constructed after Swakin was a part of the khedivial territory of Egypt, the advent of Ismail Pasha's rule. European, especially Byzantine, patterns penetrated Egyptian architecture (Abu-Salih El-Alfi-Ibid-226). Skilled labourers had migrated to Constantinople. Under the Egyptian rule, Swakin was influenced by current cultural streams. The building project executed by Governor/Mumtaz Pasha through Egyptian craftsmen transplanted European model to the new architectural pattern (of the second phase). Both categories utilized marble and some combined the two models. The ground floor may be Turkish; the above storey may be Egyptian.

Buildings of the first phase were two types in Swakin. Both were erected during the first period of stability, when those predecessors had to ensure personal peace and security. They were pioneers on an unknown territory. They also had to be confident that the risk might generate enough profit from potential trading activity.

Type I, the Pasha's House Model

Buildings in Swakin were constructed by the marble stones in the bottom of the Red Sea. First they are chopped in the form of large, coarse marble slabs. Masons know, by experience, how to stack planed marble blocks while raw. Other stones are extracted from quarries on the main land. This coarse texture was required as it assisted plastering on the outer and internal surfaces. For perfection the masons scrape protruding stones by a double edged adz, the shahoots. Rocks were then connected together by lime mortar, which was also used in the walls and arches. Marble buildings, however, are short lived when the rocks are exposed to rain and humidity, as noted in Jeddah, Swakin and Yenbo.

Maintenance is frequently necessary.

This type I, like the Pasha's residence includes a single chamber. At the centre of the courtyard was a fence hedged in usually with wood. Rooms were situated against the interior wall, or part thereof leaving a yard in the middle like that of a mosque. The Pasha's house represented the simple patterns of the first phase. It was a square with a lobby at the entrance with a double hinged door which was decorated on the back. It is worth noting that decorations on the back were of geometrical and not of botanic nature. A canopy at the outer gate like an umbrella carved above the double hinged door as a porch. The lobby room was one or two steps lower than the other. In the lobby was a cupboard opening on the space of the ladder connected to the south east of the room. Different from doors of the cupboards on the island, this was made of Mahogany while the others were cut of Teak, the material used all over Swakin. The design was visibly Islamic. Gates carved in Jeddah as in Swakin retain that to botanic decorations. In the lobby there was one armchair fitted to the north western wall but without any machrabeia. The wall opposite the lobby door had two high level windows, with the door of the next room between them. This room was higher than the lobby and may be utilized as stock store. In the south eastern wall was a door opening upon the verandah and the major courtyard.

The lobby had a single exit opening south east. It was a narrow entrance. To the right was the staircase; on the left was the water closet. The entrance with its sharp arch led to the little hall, with the opposite end leading to the divan, the open reception room. This had a huge decorated arch with

carved wooden slices. There were probably other rooms. The ladder to the top room was situated in the northern side of the hall. Half way there was a place for the kitchen, and another for the bathroom and a third for the water closet, with a door leading to the chamber at the top. This room is spacious and without any machrabeia but three windows were there. It had a door with a sunshade in the southern wall leading to the roof of the ground store room. There were shelves fitted and a high level window for natural ventilation.

Khorshid Effendi's House

This was a cozy single floor residence situated at the north eastern portion of the Island. It may be rated immediately next to the Pasha's lodging due to the location and the unique masonry, uncommon in design and execution. The general appearance was unmatched, comparable only to drawings of De-Castro.

There was a spacious divan immaculately decorated even when compared to other rooms. The minor chambers were adjacent to three walls of the square courtyard. The guest chamber alone occupied in the fourth side. The divan was six meters approximately in length and breadth. The height was between 4-5 meters. It extended to be crossed in the middle by a large arch. The arch angle was sharp and segmented at the beams. These were the beams where the ceiling rested. On the eastern side was a fabulour moucharaby, unparallel in splendour or depth anywhere on the Island, not even in Jeddah. In this prominent wall was a dozen of high level windows close to the roof and two windows, which were the single source of light. They controlled darkness and humidity within. The walls were divided into several niches and wall supporters. In some niches were the doors and windows; in the others were fitted in deep shelves and wardrobes. Some had doors of wooden slabs contacted vertically, with intertwined decorations to minimize the weight on the lintels and the lateral props. The walls of the guest chamber were brimmed with decorations, geometrical or botanical arabesque, notched by pressing into gypsum surfaces. Some were exposed at the collapse of the frontal walls (the time Greenlow conducted his survey of the town).

There was a floor area in both halves of the chamber, elevated about 60 cm. and separated by a banister of wood from either, called the "Baramik." Carpets spread all over this higher portion. Three sides had sitting platforms

extending at the same level of middle machrabeia. This was called the 'Karawet.' The lower half of the room had a seat at a side and a door leading in to a back room leading to the courtyard. The southern wall had a skylight of three windows. It was also decorated by notched units. The appearance and measurement of this house and the mocharapy are really unique. It looks of different age compared to the Pasha's residence. The drainage system on the Island was splendid. Bathrooms and water closets were internally connected by pipes fitted in the walls into the ground then to the sea.

Type II

It is represented by the multistoreys erected at a phase later than Type I. There were two models:

a. Houses constructed while Swakin was affiliated to Jeddah. Aesthetic specifications in construction and techniques were Islamic.

b. The housing units erected when Swakin was annexed to Kedivial Egypt. Features of beauty and construction were different. It included all the residents in the town belonging to the merchants or the laymen generally. The pattern was almost to the same standard. Building materials were almost similar but utilization differed, design and layout varied within and without to create some rich harmony. The multistory building system was assimilated by masons to raise the public spirit in Swakin.

Decorations and Techniques of Civil Construction

Most units whether civil or religious construction in Swakin were characterized by the twin techniques of carving stone or relief on wall material, added to studding with rock crystal, which is the typical ornament for guest chambers and the exterior walls of the rich housing. Mosques were also distinguished by both techniques. Carving and plaster sculpture were lavishly used internally and externally, on the altar, the mihrab and the gates decorations were either geometrical, botanical or both. The artistic raw materials ranged between gypsum, stone or wood.

Woodworks in Swakin like Jeddah were of immaculate craftsmanship competitive of the distinction attained among experts there. The complete interest to mark out important facilities was limitless. The machrabeia and paneling seem to travel about among contemporaries. In Jeddah using such ornaments was almost identical. Perhaps both towns were importing

from the same origin because dimensions were identical. The wood in both was the Teek shipped from Yafa but called the “Jawi”. This may reasonably indicate that the timber used in Swakin, Jeddah and Zanzibar was imported after finishing. The similarity now noticed in woodwork of Jeddah, Swakin, Zanzibar – and perhaps Yenbo and Hudeida – may further indicate that these towns were the fruits of similar circumstances.

Woodwork, (The Moucharabis, Doors and Windows)

In Jeddah and Swakin there is a lot of variation in the size and shape of the Machrabeia but there are differences that breed rich harmony. By stand out at standard distances.

Machrabeia are two types. Above the first is a vast umbrella or a central sunshade like a crown, dangling like a blanket and called “Refref”. The other was the “Jaft” marked by a crown and a cornice on top but it was uncovered. Both types of “Rowshen” were marked by two set features, the timber stuffing whether splinter edged or plane. The other was the Venetian blind net which was pre-fabricated to be fitted where required. Leaves, big or small, were supported to the buttresses when opening outward. Decorative units depended upon the geometrical slanting complex design or the simple rectangle. The façade of the machrabeia appeared like a crossword puzzle of interconnected rectangular network. The windows and the machrabeia and the window were homogeneously interrelated, having the same components and a strap to seal one of them to the next. The stuffing in the brase was also in the window. The same applied to ventilation openings at the top.

Doors and gates scarcely bore any embroidered stuffing. They were vacant except for khorshid’s gate, which was crowded with detailed stuffing like those in Jeddah. There appeared other doors studded with projecting oral shapes or relief shaped like diamonds. Doors were usually double leafed, reinforced at the joint by a prop of a timber flank termed the “Anaf”. It was carved with ornaments beautifully engraved and heavily but eloquently inscribed. The outer gate contained a little outlet, called the pear “Khokha”, on arch on top and balanced on the opposite side by a finery of the same ornament. Symmetry is balanced beauty. There were always huge windows reaching up to the ceiling to wooden Venetian blinds to permit air currents and light rays.

There was another technique to stuff the gates. It was the radiant flower,

whether circular or oblong. The gate to residence exhibits this form of carving process. The whole paneling area allocated was devoted to the radiant flower. The relief of prominent lines radiant flower. The reliefs of prominent lines radiate from a finery under which the rays travel outward in from the confluence.

At the top floors were added the wooden arches to separate the estrade from the gate. The arch was lavishly designed.

The latticework, the 'Sheesh' and the 'Shureikha'. These nominate the same item. The function is to pass air in and block vision out. It shed cross lined shadows on the floor, suiting the climate. Compact material, even if made of timber, retain heat inside. Added to adequacy, the lattice is photogenic especially when twined as known in Cairo. Jeddah and Swakin were distinguished by their sprocketed cubes within rectangular frames among stuffed reliefs. They were sometimes vast enough to cover the window and the upper part of the machrabeia. Added to function of passing the air, the lattice was uniquely beautiful. It displayed variations of designs of minute timber shapes. These wonders were abundant in mosques with notches and tongue shapes.

Ironwork was rare in Swakin. The type known was the flexible or fibered used as hooks or in windows of the machrabeia, the doors and windows. This included the hinges of shelf doors. It served in the wire windows of ductile copper. There were also iron ornaments metal lamps, door hammers and beauty bolts of decoration.

Mosques in Swakin

When the Turkish administration extended to Hejaz, the Governor there had to hire and fire employees for Swakin and Musawa, where in both the Hanafi school was adopted. The three regions were Turkish territories and consequently adherent to the same Islamic jurisprudence. Disciples from Swakin sought sheikh tutors in Zabeed and Mokha of Yemen.

The specific date for mosque establishment in Swakin cannot be determined. The late affiliation of the town to the direct attention of the Khalifate in the north deprived the inhabitants from the bliss of central government. The historical Islamic episodes since the Egyptian conquest, the Fatimites, Ayubites, the Tolonites till the Othomans had indirect authority in the place. If the Sultan of the Mamelukes had tried to investigate

a crime related to the administration or security in Swakin, he would have to contact his Wali in Qoos from Cairo to conduct looking up the case. No direct authority or even any agency for the Khaliphate. The nearest point superior was Makkah where the Governor operates to collect charges through his deputy backed up by a group of Turkish soldiers.

Mosques were, therefore, built lately. Only the fragile "Salah" squares, the Zawiya, was thatched for the congregation near the tomb of a saint. Another evidence stands out that the island had no mosques till lately. The Portuguese had a drawing of Swakin during their naval siege of 1516. De Castro the artist of the survey showed no minarets. What appeared like one was a lighthouse for incoming ships. Searching into the accuracy of the drawing reveals that the man could never have mistaken a lighthouse for a minaret. It was easy for him to add balconies to the body and terminate upwards by drawing the top chamber with the crescent. Mosques are therefore likely have started much later, when the Ottomans had actual presence in the island represented by the Pasha and his soldiers. When Borkhart visited Swakin in 1814, there were two mosques. It is most likely that mosques were established between 1531-1814. This indicates the value of its inhabitants to protect the Islamic urban features of their homeland. The Sultan was too distant to perpetuate his existence. The absence of monumental buildings and the luxurious housing complexes, abundant in the capitals of the Islamic sovereignty, were a vivid evidence of the stunted existence of temporal authority.

Plans and designs of Mosques and Tombs in Swakin

In their plan the mosques of Sayid Taj-el-Sirr and the Shafie are almost identical. There is the internal courtyard with arches and sunshades in three directions. The Salah house with three arcades was divided by pointed arches. These are queues parallel to the Qibla facing wall. Each row has five arches while the other three sides had three arches each. All arches are supported by the linteels. The minaret occupies the southwestern corner. A Quranic school is situated at the north western corner of the Shafie mosque, while the same area shades the tomb of Sayid Taj-el-Sirr at his mosque. Each mosque had three entrances and a raised platform at the end of the Salah house in the courtyard for recitation of the holy verses and preaching sermons. There is a wooden altar with steps ascended by the Sheikhs, who mount supported by two props of the middle arch of the

three facing the yard.

Shinnawi's mosque plan accumulates on the yard system. Here the courtyard is smaller than the two contemporaries of Shafie and Taj-el-Sirr. There are two verandas parallel to the Qibla wall and another two on the opposite direction. The mud roof is propped to lintels. The Majeedi and Hanafi mosques plan is very simple. The house of Salah for both were composed of two sun roofs resting on lintels. At the south eastern corners are the minarets, on the north west are the Khalwa, Quranic schools. In either mosque is the hanging platform between the middle lintels and shaded by a wooden canopy.

A lot of similarity is noticed between mosques in Swakin and Jeddah. The difference is the area available. Comparing the Shafie mosques in Swakin to the Shafie of Jeddah confirm the contrast.

The model of the minarets of the Majeedi, the Hanafi, the Shafie, the Shinnawi and Taj-el-Sirr is modified Turkish. Variation is noticed in the minaret height. In Swakin they were contented by one balcony. The bulk is heptagonal. Only Taj-el-Sirr's minaret had two balconies. All balconies were protruding and ornamented by simplified ornaments carved from stone. Partitions of the balcony are eight sided vertical slabs with minor variations. The Majeedi balcony has a parapet with carved stone all round. The peak of the minaret is pen shaped, which is a Turkish design. It is cone shaped, eight sided structure. The Majeedi minaret is the only exception, without any sides, but has a long neck as a base. All timber balconies are propped by wooden supporters with the top edges in the neck of the cone. Shinnawi's minaret was Turkish. The balconies of carved stone shoot high in the sky, like the Hanafi's. Each is fitted to simplified stalactites. The angle of protrusion diminishes from top to bottom. The forefather of this minaret design, whether in Jeddah or Swakin is at Amro Ibn-El-Aas Mosque of Cairo, due to intimate similarity. The top the minaret of Amro's mosque is almost identical to those in Jeddah and Swakin. There is a single balcony of timber fitted to simple stalactites carved on a base. The minaret has a long neck as a panel to stand upon as in Jeddah but here it is relatively shorter. Swakin, however, maintained the conical heptagon built in with building materials like that of Amro. Shafie's of Jeddah uniquely utilized the Othoman model, where the "Gawsag" is eight sides covered by copper or brass. The body of minarets in Swakin and Jeddah differed

from that of Amro's in the building technique. The wooden "Tagleelat" model was adopted in the minaret bodies of Swakin and Jeddah like the traditional practice in both. Though the timber segments the bulk of the minaret symmetrically, the shade created formed a subtle, dark, horizontal line, fairly superficial but has an aesthetic value by the parallel lines that disturb the monotony of the vast length, Taj-el-Sirr Shrine.

It has been established by his widow, Shareefa Maryam, in 1890 as part of his mosque. There is a lofty tomb for Sayid/ Muhammad Uthman Taj-el-Sirr. The exterior of the mausoleum is embroidered by gypsum moulded in spiral shapes. Successive layers of painting have demolished most features.

Sheikh Abul-Futuh Shrine

The shrine is domed all over but in congruence with the tomb and the horizontal view. The late Sheikh was Muhyiddeen Abul-Fatuh Muhammad Ibn Abdullah, the Yemeni by origin.

The Abodes (Zawiya)

The sizes are like houses. They are one storeyed surrounded by walls, with nothing to attract attention. The "Zawiya" is roofless. In most locations in Sudan such abodes are more simple. The majority of them in Swakin consisted of a single room with a roof and a sunshade in front sometimes. It is on the ridge, away from housing quarters of the island. The building is splendid with props to support the walls. The Zawiya has a roofed tomb.

The Mejthoobiya

The distinguished appearance inspired awe and respect. Though three arches line all the eastern side, the interior has also three pointed ones towards the Kibla. To the south there is a room likely to be a "Kalwa" for teaching Islam to the young.

Civil Sculpture

Inscription of civil works included decoration of significant portion of several buildings like the gates, the arches, chamber walls and corner props. Skills needed were mainly stone carving and plaster relief.

The Jack Arch

Gates in Swakin were characterized by envelopes of carved stone called the Jack Arch. It is a pentagonal porch chopped out of marble stones dexterously in the shape of pointed arches to add a touch of beauty. Small sized houses like that of Umar Effendi Ubeid , lodging number 227 and the house of Sayid/Muhammad Uthman Taj-el-Sirr, together the homes in Block , known as the residence of Sayid El-Safi, and the façade for Block with the three gates. Spacious houses of the Turkish flavour like that of Shinnawi Bey (no.163 + the Agency), was similarly decorated. Luxurious finery engraved in stone, prominent or deep were mounted at certain locations of the porch to beautify the scenery. Most decorations were in the shape of rounded star disks of different models 9Fig. At the peak there was a cantilever of relieved rock almost the shape of the carved wooded legs of beds. This dangles down the internal edge of the porch.

Among the architectural elements adopted at the civil and religious buildings were the barricades. These are carved stones with apertures repeated symmetrically as shapes of beauty. The horizontal line at the top of the roof looks exciting, dynamic and tenderly captivating. The rim does not chopped when the masonry terminates due to feeling of consistency. This deletes the impression of disruption at the abrupt termination of a horizontal line, . There are sensitive parts benefiting from such a treatment like top corners of masonry, gates of mosques and the peak steps at altars and niches, together with some gates.

Gypsum Inscription

Most houses in Swakin were decorated internally by gypsum whitewash paneling, while the external parts were scarcely cared for as in Jeddah. Models are scarce outside Khorshids and Shinnawi's houses plus house no73.

Beside the above, other places are ornamented in the house like the vault recessed the end of the curved windows, the doors and the lowest parts of the arch openings on the same style. Decorations are either geometrical or botanical . Both types of stuffing were not separated on the same background. The geometrical models were deducted from Islamic art despite the tints of other sources. Shapes are rectangular, hexagonal. A traversed master net extends in a way to form squares or desired shapes. The areas between the doors and windows are segmented into rectangular panels repeated till the area is symmetrically decorated.

This technique enables the artists there to deduce several shapes. Utilizing the master net produces various geometrical units like the triangle, the hexagon, the octagon “David’s Star” while filling the spaces in between.

The botanical decorations are based on the wet branch, that is twined while creeping. It is integrated by leaves and flowers. All are designed by the harmonious constancy calculated between the objects and spaces around, whether the units are geometrical or plants. The stuffed decorations are usually captivated within frames.

Religious Decorations

Little attention was paid to ornamenting the mosques, and the abodes ‘Zawiya’ or the schools in Swakin. They were associated with grim asceticism. Decorations, if any, were fairly modest like the stone platform and the mihrab, the Salah niche, at Hanefi mosque. Whitewash paneling is also utilized. The Majeedi mosque has minaret with an octagonal stone railing instead of the timber barricade. Shinnawi Bey’s mosque has the only platform of exquisite design, using a system of paneling never known on the island.

The abodes never witnessed any architectural or decorative distinction. A few of them had parapets doors and windows had panels devoid of any decorations. The Zawiya is a shabby cube with vertical and horizontal sections appear like the houses of early pioneers’ settlements with only ground floors.

Conclusion

When human beings come together for acquaintance and cooperation, they usually fuse ethnically and culturally, several stimuli towards various skills are activated. Their humanized and creative aptitude are coordinated. When any civilization brews up, human experience accrues and integrates in aspects of knowledge. Upheaval and progress are thus nourished. Human beings have not only planted the seed of common heritage, but they also have fertilized the plant by the homogenous diversity. The outcome was creative innovation the result of positive contact and destined cooperation.

The town of Swakin was in existence due to the immigration of the Arabs and other races to the Sudan. They then intermarried with the aborigines for

permanent settlement. An incessant movement was inevitable. Contacts over flew to reach out to Jeddah, to India, to china via the Arabian Gulf. Jeddah, however, was their focus of attention commercially. It was not only because of the family and trading previous contacts but also the administrative ties of affiliation to the Caliphate and the Turkish authority later.

Swakin survived a long history of want and luxury. The Red Sea route was the breast of generosity and the wink of antagonism. At both limits of contrast the town represented a material existence of Arabic culture in Islamic crucibles of civilization. Architecture and decoration bear witness to this allegation. All rural and urban constituents of Sudan have participated in the frameworks and patterns of consistency, Swakin is unique in reflecting the architectural form and texture of these features. No other town in the country can compete with Swakin in this respect.

It is vividly noticeable that Swakin was planned according to the philosophy of a standard Islamic town where security of the location was a prominent factor. The mosque was the focal centre with the market adjacently situated. Privacy is considered in the internal design. The buildings in Swakin are of two models for civil and religious residences. The first is Turkish comprising those erected before 1865. The second is the Egyptian model, including those constructed during the government of Mumtaz Pasha. The first type displays the beauty of Islamic architecture at the residences like those of the Pasha and Khorshid Effendi. The other was exposed to some European aspects imported via Cairo such as the house of Sitt/Maryem and the Governorate. The most remarkable difference between the models was the masonry. Technical drawbacks were noticed in the Egyptian type. Buildings were demolished and town died down early, though marble stone was the raw material in both cases. They are dug out of the sea and stacked in courses with 'Tagleelat' of the Gundal timber, to resist the heavy weight. Stones are whitewashed in plaster. Machrabeia are prominent above the narrow lanes to urge air inside. Stones have the negative composition of requiring excessive maintenance otherwise they collapse by humidity. The plaster whitewash has the function of hosting decoration in the houses or the mosques on the walls, the gates, the altars and the recess of the Qibla.

Among the historical reasons to speed up ruining Swakin was the greed

of exploitation, the circulating slogan among nations aspiring to annex eastern Sudan in particular and Sudan in general since the Pharaohs till the close of the Islamic state. Swakin breathed sobriety only when those countries were too weak to dispatch deputies to govern Swakin. The town thrives by the remote location and prospers by commercial revenues that reflect luxury extending to the housing.

The British had a direct role in the collapse of Swakin. Their presence was associated by the devilish objective of exploitation like their predecessors. Their booming ambitions of prosperity in trade and economy had to eliminate Swakin and replace it by a new port, the current Port Sudan. Through it they mastered the Red Sea commerce. The British colonizers forced the inhabitants to desert Swakin for the sake of their baby town. The evacuation of Swakin had been an immediate impact on remaining occupants. Periodic maintenance was handicapped. The short-lived Swakin had nearly a few congregation to march in the funeral. Could this be mere state of libernation, at divine will?

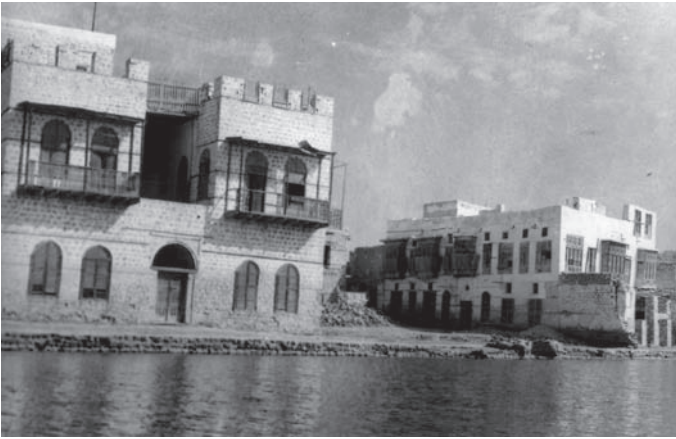
REFERENCES

1. Mohammed S. Dirar, History of Swakin and the Red Sea, Khartoum, Sudanese Books' home 1964.
2. Abdal Gudoose EL Ansarry, Encyclopedia of Jeddah Town, VI, Cairo, Egypt Home Press, 1982.
3. Abdal Fathh Maglad EL Ganeemy, Islam and Arabinism in Sudan, Cairo, EL Araby Replications and Distribution, without Date.
4. Faroog Osman Abaza, Adin and the British Policy at the Red Sea, 1839, Cairo, General Egyptian Cooperation for Books.
5. Ieed Ali EL Khafaf, Bases of Physical and Human Domains, Cairo, Dar EL Shoroug, 1998.
6. Atia EL Qoosy, Egypt Commerce at the Red Sea, since the Dawan of Islam up to the fall of the Abbasside Caliphate, No press, no date.
7. Al Mijreezy, the Patterns of Kingdom Governance, VI, Cairo Published by M. Mustafa Zeiada, 1941.
8. EL Galgashendy, Ahmed Ibn Ali, Subh-EL-Aasha, V5, Cairo, 1945
9. Shogy EL Gamal, The History of Discovering and Colonialism of Africa, Cairo, Angolo-Egyptian, 1971.
10. Khalaf A. EL Azeem Said EL Merry, History of the Egyptian Commercial Navy 1979, Cairo, General Egyptian Cooperation for Books

11. John Lewis Borkhart, Borkhart Travels in Nubia, Translated by Fuaad Andraws, no date and press.
12. Khalid M. Mustafa Ezib, Planning of Islamic Cities, Nation book, monthly Series, Ministry of Education and Islamic Affairs, 1997.
13. Jean Pierre Greenlaw, Coral Buildings of Swakin, Translated by Fawzia A. ELGadir, M. A. Translation, Khartoum University.
14. Abu EL Hamad Mahmood Fargali, Concise Manual of Islamic and Coptic Monuments of Monentous, Cairo, Egyptian Lebanon Home, 1991-1993.
15. Jean Pierre Greenlaw, the Coral Buildings of Swakin, London, Boston, Orally Press.



RESİM 6



RESİM 47



RESİM 116



RESİM 124

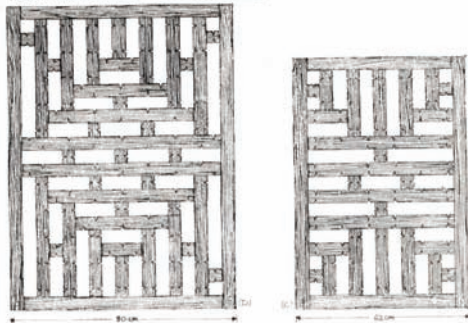


RESİM 165

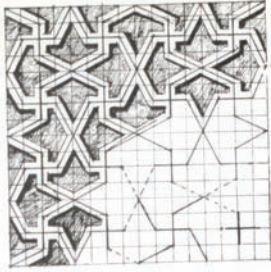


RESİM 182

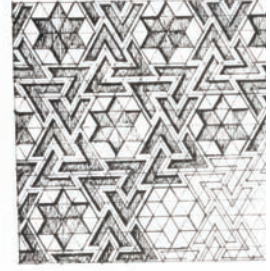
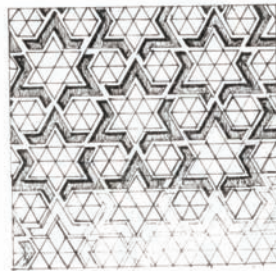
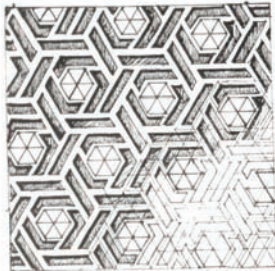
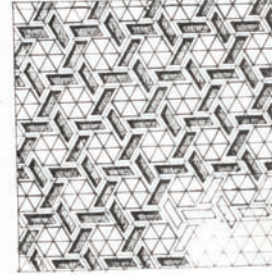
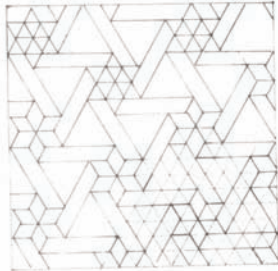
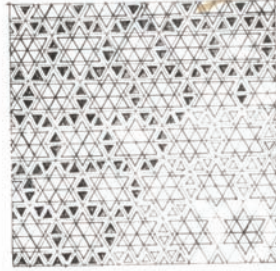
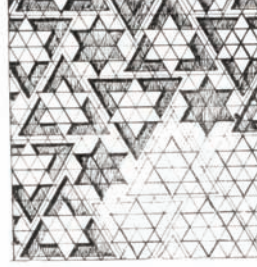
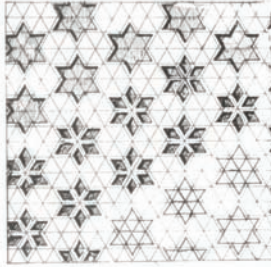
LARGER, MOULTICE & TENON TYPE GRILLES (Bunka)

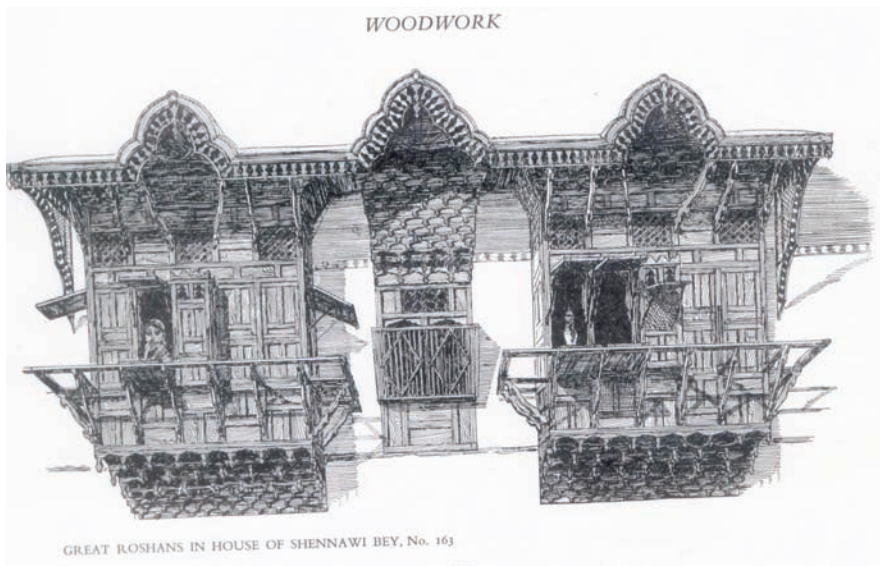
SIMPLE NICKED, DIAGONAL
CRISS-CROSS "SHISH" GRILLES.

RESİM ...9



PLASTER
DECORATIONS
Tangil





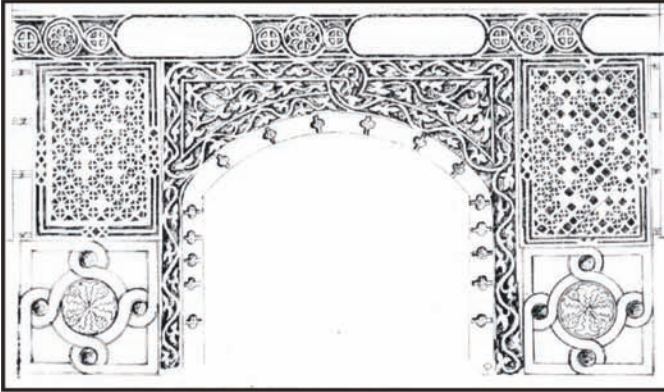
RESİM 12



مقتنيات جامعة درام

شكل رقم (50)

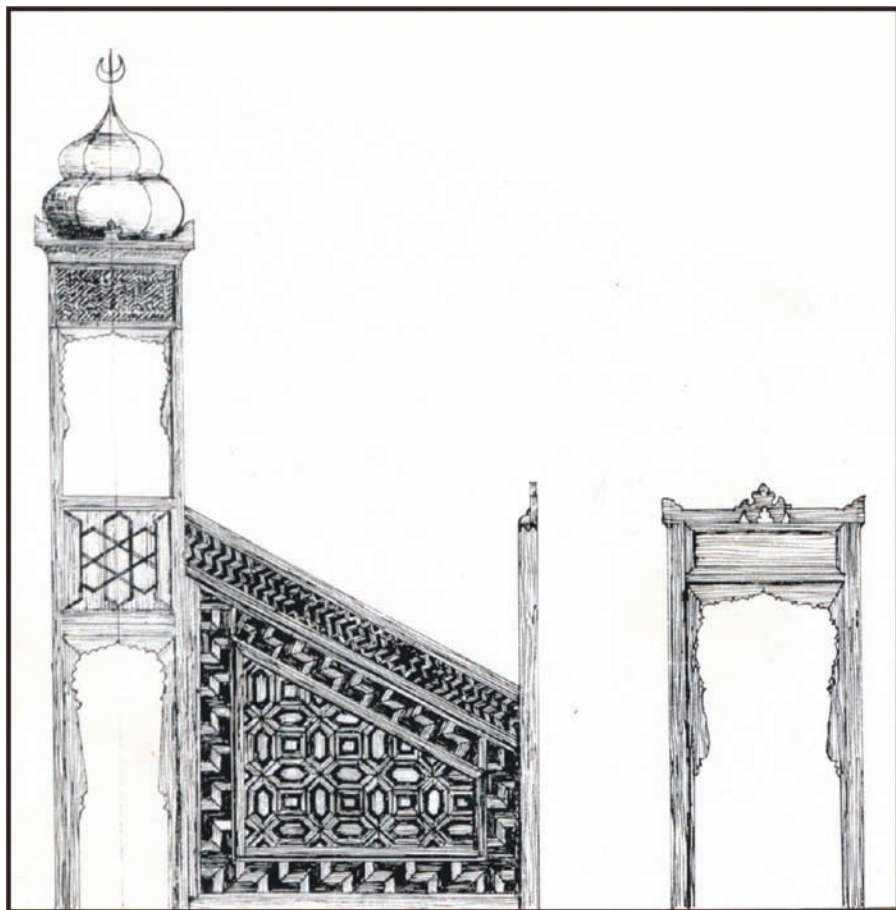
كيفية شغل الجدران بالزخارف المتنوعة
وابتكار تصميمات رائعة لمعالجة الجدران
كما هو واضح في صالون خورشيد افندی



شككت رقم (51)

(Greenlaw, p 101)

تفاصيل لجانب من الزخارف المتنوعة
في حائط الديوان الفخم بالمنزل رقم ١٧٣



شکل رقم (55)

ممبر مسجد شناوی بیه الممیز

RESİM 55

“PİŞİNİK” YASTIK HALISI

DENGİZ, Makbule
ERDOĞAN, Zeynep
 TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Yastık halılar, Anadolu insanının yaşam kültüründe yer alan bir öğedir. Pişinik yastık halıları, Adıyaman yöresinde yaşayan insanların yaşam biçimlerini ortaya koyan el sanatı ürünleridir. Bu yastıkların kullanım şekli oturma, yemek yeme, misafir ağırlama kültürü ile birlikte yöredeki ev dekorasyonu hakkında fikir verir.

Bu çalışmada Adıyaman’da üretilen yastık Pişinik yastık halısının bazı özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu halıların çözgü ipliği pamuk, atkı ve ilmelik iplikleri yündür. Atkı ve ilmelik iplikler dokumacılar tarafından hazırlanmaktadır. Koyunun kırkılmasından sonra yün taranır, eğrilir, boyanır. Dokuma tezgahı yerdedir. Kolaylıkla kurulur, sökölür ve taşınır.

Pişinik yastık halısının boyu 108,66+0,91cm, eni 51,82+0,24cm, ağırlığı 3,73+5,66kg, hav yüksekliği 0,54+1,49cm, düğüm sayısı 1051,89+33,46 adet/dm² olarak belirlenmiştir. Düğüm şekli Türk düğümüdür. Halılarda bordo, kırmızı, siyah, lacivert, beyaz, deve yünü rengi kullanılır. Motifler gül, sandık, beğnik, slom, havdork, dodik, çengel, kurt ağzı olarak sıralanabilir.

Anahtar Kelimeler: Pişinik, yastık halı, Adıyaman.

ABSTRACT

“Pişinik” Small Carpet Used for Covering Cushion

Small carpets are items having part in culture of Anatolian people. Pişinik small carpets are handicraft products revealing the life style of people living in Adıyaman region. The usage of those small carpets give us hint about residing, eating, and extending hospitality as well as about home decoration.

In this research, determining of certain characteristics of Pişinik small carpets produced in Adıyaman region has been aimed. The yarns of weft and pile of those carpets have been prepared by the weavers. The yarns for warp are cotton; weft and pile are wool. After the process of shearing of the sheep, wool is combed out, spinned and dyed. The weaving loom is on the ground. It can be easily carried, taken down and carried. The length of Pişinik small carpets is 108,66+0,91cm, width is 51,82+0,24cm, weight is 3,73+5,66kg, pile height is 0,54+1,49cm, number of knots is 1051,89+33,46 each/dm² have been determined. The type of knot is Turkish (symmetrical) knot. The colors of dark red, red, black, dark blue, white, and camel color are used. Motifs can be listed as rose, sandık, benik, slom, havdork, dodik etc.

Key Words: Pişinik, small carpet, cushion carpet, Adıyaman.

1.Giriş

El dokuması halılar Anadolu'nun hemen her yöresinde dokunan ve kullanılan el sanatları ürünleridir. Günümüzde el dokuması halı üretimi azalmakla birlikte kullanımından kolaylıkla vazgeçilmeyen eşya durumundadır.

Türkiye'de el dokuması halı heybe, yolluk, yaygı, karyola örtüsü, divan halısı, çanta, sedir, paspas, seccade, yastık halısı ve dekorasyon malzemesi olarak geniş bir kullanım alanına sahiptir (Yazıcıoğlu 1992:).

Yastık halısının yerde oturma kültürü ile gelişen bir halı tipi olduğunu söylemek mümkündür. Yerde oturma, yemek yeme sırasında insanların otururken sırtını dayama ihtiyacı ile ortaya çıkmış olabilir. Günümüzde bu kültürün her geçen gün azalmakla birlikte devam edildiği yörelerimiz de bulunmaktadır. Sivas (Kayıpmaç ve Kayıpmaç, 1993: 60), Kırşehir (Ölmez, 2002:), Konya (Başaran, 2004: 36) yörelerinde yastık halısı dokunduğu ya da kullanıldığı bazı literatürde ifade edilmektedir. Adıyaman ili de yastık halısı dokunan ve kullanılan yörelerimizden biridir.

Adıyaman, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan küçük bir ildir. Yöre halkı geçimini bitkisel ve hayvansal üretim ile sağlarken az da olsa el sanatlarıyla uğraşmaktadır. Adıyaman ilçe merkezinde bulunan ve açık hava müzesi görünümündeki Oturakçılar Pazarı'nda halı, kilim, heybe, cicim, hurç, nazarlık gibi yöre halkının yaşamını ve inançlarını yansıtan ürünler satılmaktadır. Bu pazarda Anadolu'nun pek çok yöresinde unutulmuş semerci ve yemeniciler (köşkerlik) de bulunmaktadır.

Adıyaman ilinin tarihin bilinen en eski yerleşim yerlerinden biri olduğu bilinmektedir. Adıyaman İl Müzesi'nde de çok erken dönemlere ait eserler bu bilginin en önemli kanıtlarını oluşturmaktadır. Bu eserler arasında halılar da bulunmaktadır.

Günümüzde ise Adıyaman ilçe merkezinde ve bağlı bazı köylerde Pişinik yastık halısı dokunması azalmakla birlikte devam edilmektedir. Bu yastık halıların kullanım biçimi yöreye özgüdür. Hemen her evin sergi biçimi birbirine benzer. Uzun dikdörtgen şeklindeki odaların duvarlarına dayanacak şekilde 6- 8 adet minder serilir. Yastık halılar bu minderle duvar arasına yerleştirilir. Bir odada yaklaşık 12 ile 16 adet yastık halı kullanılır (Şekil 1).



Şekil 1: Adıyaman'da evin bir odasında sergi biçimi

Adıyaman merkez köylerinin birçoğunda Pişinik yastık halısı mevcut olup çok az dokunmaktadır. Bunun dışında Köse yastık halısı da dokunmaktadır. Yörede Köse yastık halısının Pişinik yastık halısına benzediği ancak daha kötü kalitede üretildiği ifade edilmektedir. Yastık halılar daha çok evde kullanım, çeyiz ve hediye amaçlı üretilmekte ve ev eşyası içinde yer almaktadır. Fiyatları 250-500 YTL (2006 yılı) arasında değişir. Yörede karşılıklı yapılan görüşme sonucunda bu yastıkların yaklaşık 120 yıldır dokunduğu anlaşılmaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

Materyal

Araştırma, Adıyaman ili merkez ilçesine bağlı el dokuması yastık halısı üretimi yapılan köylerde yürütülmüştür. Araştırmanın materyalini bu yörede üretilen el dokuması yastık halılar, dokuma tezgahı ve diğer araçlar, dokumacılarla yapılan karşılıklı görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler, çekilmiş fotoğraflar ve el dokuması halıcılık konusunda şimdiye

kadar yapılmış araştırmalar oluşturmaktadır. Yörede üretilen Pişinik ve Köse yastık halıların boyu, eni, hav yüksekliği, düğüm sayısı ve ağırlık özellikleri belirlenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen verilerin değerlendirilmesinde Statistical Package for Social Sciences (SPSS) version 10 paket yazılım programı kullanılmıştır.

Nisan-Kasım 2006 ayları arasında Adıyaman iline üç kez seyahat edilmiştir. Halk Eğitim Merkezi yetkilileri, Oturakçılar pazarı halı satıcıları ve dokumacılarla yapılan karşılıklı görüşmeler sonucunda Adıyaman ili merkez ilçesine bağlı Güneşli (Lif), Pişinik (Durukaynak), Beseri, Karagöl (Ağdiken), Börgenek ve Kömür(Göm) köylerinde yastık halıları dokunduğu belirlenmiştir. Bu araştırmada Güneşli, Pişinik (Durukaynak), Beseri ve Karagöl (Ağdiken) köylerinde üretilen halılar incelenmiştir. Bu köylerde yaygın olarak Pişinik yastık halıları dokunmaktadır. Bunun yanında renk ve desen özellikleri farklı Köse yastık halılarının da dokunduğu belirlenmiştir. Araştırmada 80 adet Pişinik, 10 adet Köse yastık halısı araştırma kapsamına alınmıştır.

Yöntem

Yastık halılarda dokuma tekniği ve kullanılan araçlar

Yünün kırılmasından yıkanması, taranması, eğrilmesi, boyanması, çözüğünün hazırlanması, yastık halıların dokunması ve bitirme işlemlerine kadar tüm aşamalar, kullanılan tezgah ve diğer araçlara ilişkin bilgiler dokumacılarla yapılan karşılıklı görüşmeler sonucu elde edilmiş ve fotoğraflarla belgelenmiştir.

Yastık Halıların Bazı Teknik ve Desen Özellikleri

Yastık Halıların Boy ve En Ölçüleri, Yüzey Alanları

Yastık halıların en boy ölçüleri halılar üzerinde bir şerit metre yardımı ile yastık halının eninde (iki uç ve ortasından) toplam üç, yastık halının boyunda (iki uç ve ortasından) toplam üç ölçüm alınarak bulunmuştur. Daha sonra bu ölçümlerin ortalaması alınmış ve her yastık halı için en ve boy değerleri belirlenmiştir. Yastık halıların yüzey alanları, en ve boy değerlerinin her halı için ayrı olarak birbirleriyle çarpılması sonucu bulunmuş ve değerler m² cinsinden verilmiştir.

Toplam Ağırlık

Yastık halılar tartılıp kg cinsinden ağırlıkları bulunmuş ve bu değerler toplam ağırlık olarak ifade edilmiştir. Ağırlık değerlerinde, halının arka yüzündeki (astar) kilim dokuma kısmı da bulunmaktadır.

Hav Yüksekliği

Yastık halıların hav yüksekliğinin belirlenmesinde (TS 2893,1991) “Halılar-El Dokuması Halısırtı Üzerindeki İlmek Uçlarının Etkin Hav Boyunun Tayini” standardı esas alınmıştır.

Desimetrelerdeki Dügüm Sayısı (Kalite)

Yastık halılarda kaliteyi belirlemek amacıyla yastıklar ters çevrilerek önce 10cm en ve 10cm boydaki düğüm sayıları bulunmuştur. Yastık halıların ikişer uç ve bir ortasında olmak üzere toplam 5 yerinden düğüm sayılmıştır. Daha sonra 10cm en ve 10cm boydaki düğüm sayıları çarpılarak desimetrelerdeki düğüm sayısı belirlenmiştir.

Dügüm Şekli

Halıların düğüm şekillerinin belirlenmesinde (TS 2892,1992) “Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokusu Halılar-Dügüm Tiplerinin Tarifi ve Tayini” standardı esas alınmıştır.

Renk, Motif Ve Desen Özellikleri

Araştırma materyalini oluşturan el dokuması yastık halılarda kullanılan renk ve motif özellikleri dokumacılarla görüşülerek ve fotoğraf çekilerek tespit edilmiştir.

3. Bulgular

3. 1. Halı Dokuma Tezgâhı ve Diğer Araçlar

Yastık halısı dokumada kullanılan araçlar makas, kirkit, bij, bırrek, dokuma tezgahı ve tezgahı kurmada kullanılan bazı parçalardan oluşur.

Makas, ilme atma işleminden sonra yastık halının yüzeyini düzeltmek amacıyla kullanılır. Her sıra bitiminde ilme iplikler makasla aynı hizada kesilir.

Kirkit, Dügüm atma işleminden sonra ilmeleri ve atkılarını sıkıştırmak, dokumaya sağlamlık vermek amacıyla her sırada kullanılır. Adıyaman yöresinde kullanılan kirkit görülür. Adıyaman yöresinde kullanılan kirkit demirdir.

Bij, çözgü tellerinin birbirine karışmasını önlemek ve çaprazlığın (fırk) düzgünlüğünü sağlamak amacıyla kullanılan araçtır (**Şekil 2**).

Bırrek, ilmelik ipleri hazırlamak için kullanılır. Ortası oyulmuş bir ağaç çubuktur. Yaklaşık 3cm çevresi bulunan bir ağaç çubuğa ilmelik ipler sarılarak makas, jilet benzeri bir araçla kesilerek iplikler düğüm atmaya

hazır hale getirilir. Yörede kullanılan birrek görülmektedir (**Şekil 3**).

Masura, dokuma sırasında atkı ipliğini atmak için kullanılır. Uzun ve ince bir ağaç çubuktur. Atkı ipliği çubuğun uç kısmına sarılır ve çözgü tellerinin arasından geçirilir. Bu ağaç çubuğa yörede masura denilmektedir (**Şekil 4**).



Şekil 2: Bij



Şekil 3: Birrek

Adıyaman yöresinde yere paralel olarak kullanılan yatay tezgahlar kullanılmaktadır. Tezgah birbirine paralel 4 uzun kütükten oluşur. Tezgahın boyu yaklaşık 2- 2,5 m uzunluğundadır. Dokuma tezgahının bütün parçaları



Şekil 4: Masura

birleştirilerek tezgah kurulur (**Şekil 5**). Evin bir odası dokuma (tefn) işlemini yapmak için ayrılır. Dokumacı yere oturarak dokuma işlemini gerçekleştirir.



Şekil 5: Pişinik yastık halısı dokuma tezgâhı

Yastık halısı dokuma tezgahı yörede bevş, darpişt, gör, dargör, demir çubuk, çatal olarak adlandırılan parçalardan oluşmaktadır.

Bevş, yaklaşık 100cm boyunda, 4 cm eninde çözgü tellerini ayırmada kullanılan bir araçtır. Düz ve enli olup, tezgahın ön kısmında bulunur. Bevş, dokumanın düzgün durmasını sağlar. Alt ve üst çözgü tellerinin arasına konarak alt ve üst çözgü tellerinin karışmasından doğacak hatayı önler ve hatanın erken fark edilmesine yardımcı olur (**Şekil 6**).



Şekil 6: Bevş

Darpişt, fırk düzeninin yer değiştirmesine (önü arkaya arkayı öne geçirmeye) olanak tanır. Darpişt dargörün arka tarafında bulunur. Yuvarlak biçimli ve uzun bir ağaçtır. Bevş gibi fırk düzenini çalıştırmaya yaramaktadır. Levent, ise çözgülerin üzerine bağlandığı yapıyı oluşturur (**Şekil 7**).



Şekil 7: Levent (solda) ve Darpışt (sağ üstte)

Dargör, görün bağlandığı ağaç kütüktür. Dargör, çözgü ipliklerini tutan düzenektir ve tezgâh üzerindeki paralel iki oyuk içine yerleştirilmiş çatal üzerinde bulunur.

Demir çubuk, daha önceleri ağaç çubuklar kullanılmış olmasına rağmen daha sonraları sağlam olması nedeniyle demir çubuklar tercih edilmiştir. Demir çubuk görün kaymaması ve sağlamlaştırmak amacıyla kullanılır.

Dokuma tezgahının ön kısmında çözgü telleri çapraz şekildedir. Bu düzeneğe firk denir. Gör düğüm anlamına gelir ve çözgü tellerinin gücüye bağlanması işlemini ifade eder. Bu düzenek çözgüde kullanılan iplikle yapılır. Çözgü iplikleri dargör üzerinde bulunan demir çubuğa sarılarak sağlamlaştırılır. Bu işlem bittiğinde çözgü tellerinin yarısı altta yarısı üstteymiş gibi görünür.

Çatal, ağaç olup iki çifttir. Birinci çift tezgah iskeleti üzerindeki oyuklara yerleştirilir ve dargörü tutmakta, diğer çift ise darpeşti itip çekmede kullanılmaktadır ve bir iple bağlıdır. İpin iki ucu dokumacı tarafından çekilerek firk düzenin belirgin olması sağlanır.

3. 2. Dokuma Tekniği

Adıyaman ili merkez köylerinde yastık halı dokuma tekniği kırkım, yıkama, tarama, büküm, boyama, tezgahı kurma, çözgü çözme, gör bağlama, çiti ve kilim örme, dokuma (ilme atma) ve bitirme işlemlerini içerir.

Hammadde olarak yöre halkı tarafından Cizir olarak adlandırılan koyun ırkının yünleri kullanılmaktadır Kırkım, el makası (avrin) ile yöre halkı tarafından yapılmaktadır (**Şekil 8**).

Koyunlardan elde edilen yünler teşt adı verilen büyük leğenlerde ya da çay ve derelerde yıkanır. Yün önce nemlendirilir, tuzlanarak köpürtülür. El ve ayak yardımıyla üzerine baskı uygulanarak durulanır ve kurumaya bırakılır.



Şekil 8: Koyunun bağlanması ve kırkım makası (avrin) ile kırkım

Tarama işlemi yörede Şe olarak bilinen taraklarda yapılır. Tarak yaklaşık 90cm boyunda 25-30cm enindedir. Tarağın bir kenarında demirden yapılmış dişler birbirine paralel çift sıradan oluşur (Şekil 9).

Tarak dizler arasına sıkıştırılır, temiz yünler iki el yardımıyla dişlerin arasından geçirilerek sağ ve sola doğru çekilir. Bu işleme yünler tel tel olana kadar devam edilir.



Şekil 9: Tarak(şe) ve yünün taranması

Taranan yünler el büyüklüğünde destelenir, desteler önce rulo şeklinde hafifçe sarılıp kaba şekilde uçlarından birleştirilerek bükülür ve teşi üzerine dolanır. Bütün desteler kaba şekilde bükülüp teşi üzerine sarılır. Teşi üzerindeki uç sol kolun dirseğine sardırılıp yumak hâline getirilir (Şekil 10).

Yumaklardan koparılan desteler sol bileğe dolanır, sağ el parmak uçları ile inceltilip bükülerek teşinin başlığında bulunan çıkıntıya tutturulur ve bundan sonra yün bükmeye başlanır. Sol bilekteki yün bir yandan başparmakla inceltirken bir taraftan da teşi sağ dizden aşağıdan yukarıya döndürülerek ipliğe büküm verilir. Elde edilen iplik teşinin sapına sarılır. Aynı işlem iki teşi üzerinde gerçekleştirilir. İşlem bittikten sonra teşiler üzerindeki ipliklerin iki ucu birleştirilerek üçüncü bir teşi üzerinde hafif bir büküm verilerek çile yapılır ve boyamaya hazır hale getirilir (Şekil 11).



Şekil 10: Yünün deste haline getirilmesi, uçlarından birleştirilmesi ve teşiye sarılması, yumak yapılması

Bir halı yastık için ortalama 3kg yün kullanılır. Bükülüp çile haline getirilmiş yünler yaklaşık 300 gr'lık kısımlara ayrılır. Boyama için aynı kap ve su kullanılır. Boyama sırasıyla önce kırmızı (mışmışı), sonra bordo (Kıbrıs) ve siyah (çivit) şeklinde boyanır. Kırmızı rengi elde etmek için yün nemlendirilir. Büyük bir kazan ya da teşt içine 20litre su konarak kaynatılır. Kaynamaya başlayan suya iki avuç tuz ve bir avuç limontuzu



Şekil 11: Yünün bükümü

eklenir. İki yemek kaşığı da mışmışı denen kırmızı toz boya konarak önceden nemlendirilmiş yünle birlikte yaklaşık 30 dakika kaynatılır. Boyanmış ipler sudan çıkarılır durulanır ve kurumaya bırakılır.

Bordo için, su azalmışsa ilave edilir ve yine iki avuç tuz ve bir avuç limontuzuna üç yemek kaşığı bordo boya konarak, nemlendirilmiş 300 gr yün çilesi ilave edilir ve 30 dakika kaynatılır. Kaynama işlemi bitince yünler çıkarılarak durulanır ve kurumaya bırakılır.

Çivit olarak bilinen siyah renk elde etmek için aynı kaba su ilavesi yapılır. Kaynamaya başlayınca iki avuç tuz, iki avuç limontuzu ve 3 yemek kaşığı çivit boya konarak karıştırılır ve nemli yün çilesi bu karışıma atılarak 30 dakika kaynatılır. Boyanmış iplikler sudan çıkarılır ve durulanıp kurutulur.

Pişinik halı yastığında kırmızı, siyah ve bordo renkleri yanında

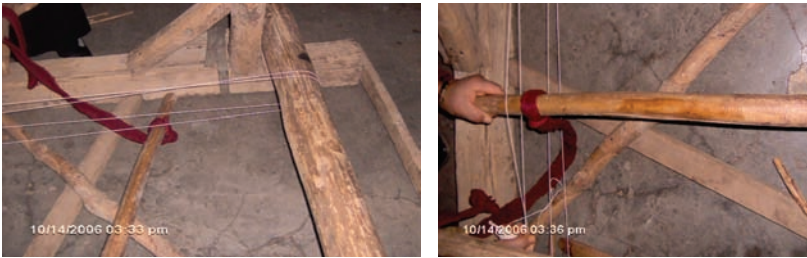
boyanmamış yün iplikler de kullanılır. Bunlar gri, beyaz ve deve yünü renkleridir. Bu renkler dokumacılar arasında murık, semaye ve kavık olarak bilinir (**Şekil 12**).



Şekil 12: Atkı ve ilmelik (düğüm) iplikleri

Halı yastığı dokumada kullanılacak iplikler birrek adı verilen ağaç çubukların çevresine 3 cm uzunluğunda sarılır ve makas bıçak, jilet gibi keskin bir aletle kesilerek yayvan bir kabın içine konur ve dokumaya hazır hale getirilir.

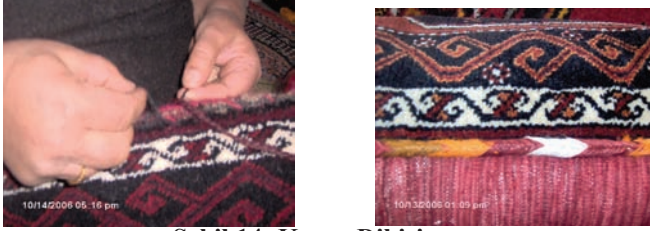
Halı dokuma tezgahı üç kişi tarafından kurulur. İskelet evin uygun bir yerine yerleştirilir ve tezgahın parçaları yerleştirilerek çözümler tezgah üzerine üç kişi tarafından çözülür. Çözgü boyu yaklaşık 3 metredir. Çözgü pamuk iplikten hazırlanır (**Şekil 13**). Çözgüler arasından ağız ipi adı verilen bir ip geçirilir ve bununla zincir işlenir. 5 cm kilim dokunur. Kilim dokumadan sonra iki sıra kırmızı renk düğüm atılır ve kenarlarda iki çift çözgü teli ile kenar sarması yapılarak desen ve motiflere başlanır.



Şekil 13: Çözgü çözülmesi

Desen ve motifler yastık halı örneğine bakılarak yapılır ya da dokumacının ezberindedir. Kullanılan düğüm şekli Türk düğümüdür. Düğüm atma işlemi bittiğinde masurayla atkı geçirilir kirkitle düğümler sıkıştırılır. Her sıra bitiminde ilme uçları halı makası ile kesilir. Bir yastık halı yaklaşık, bir kişi tarafından en az bir hafta, en fazla iki hafta içinde bitirilir. Desen ve motifler bitince halı yastığının astar kısmına devam edilir. Düğüm atma işlemi bittiğinde çözümler kesilmez yapılan dokumanın

üzerinde kilim dokumaya devam edilerek astar dokunur. Halı yastığının astar kısmının atkıları yün iplikle atılır. Astar boyu yaklaşık 100-110 cm arasında değişir ve yastık halının ön yüzüyle aynı boydadır. Arka yüz tamamlandığında zincir çekilerek yastık halısı kesilir. Kesildikten sonra arka yüz ve ön yüz iki iğneyle bordo ya da kırmızı renk yanında siyah renk kullanılarak dikilir, 3 ya da 4 cm kırmızı paralel dikişten sonra diğer iğneyle siyah renkli iple 3-4 cm kenar dikişi yapılır ve tekrar kırmızıyla devam edilerek iki kenarında dikişi tamamlanır (**Şekil 14**).



Şekil 14: Kenar Dikişi

Kenarları dikilen halı yastığının içi astarlı ya da astarsız olarak çeşitli dolgu malzemesiyle doldurulur. Dolgu malzemesini mısır kabukları, saz, naylon poşet, eski giysiler ve köpük gibi nesnelere oluşturur. Yastıkların içi doldurulduktan sonra ağzı dikilip ve kullanıma hazır hale getirilir.

3.3. Yastık Halıların Bazı Teknik Özellikleri

Toplam 80 adet Pişinik ve 10 adet Köse yastık halısının en, boy, yüzey alanı, toplam ağırlık, hav yüksekliği, düğüm sayısı özellikleri belirlenmiştir. Adıyaman ilinde dokunan yastık halıların bu özelliklerine ilişkin tanımlayıcı istatistikler çizelgede sunulmuştur.

Çizelge: Yastık halıların bazı teknik özelliklerine ilişkin tanımlayıcı istatistikler

	Yastık halı cinsi	N	X	S	S _x	En az	En çok
Halı boyu (cm)	Pişinik	80	108,66	8,10	0,91	76,30	127,50
	Köse	10	93,86	6,52	2,06	86,63	107,50
Halı eni (cm)	Pişinik	80	51,82	2,10	,24	45,00	56,50
	Köse	10	48,84	2,93	,93	45,00	54,00
Yüzey alanı (m ²)	Pişinik	80	0,56	5,36	6,0	0,40	0,69
	Köse	10	0,46	4,96	1,57	0,41	0,56

Toplam ağırlık (kg)	Pişinik	80	3,73	0,50	5,66	2,50	4,50
	Köse	10	3,26	0,36	0,11	2,50	3,70
Hav yüksekliği (cm)	Pişinik	80	0,54	0,13	1,49	0,06	0,90
	Köse	10	0,62	0,12	3,94	0,44	0,80
Düğüm sayısı adet/10cm en	Pişinik	80	31,78	4,85	0,54	20,40	42,80
	Köse	10	26,10	3,69	1,17	20,00	31,00
Düğüm sayısı adet/10cmboy	Pişinik	80	32,58	4,90	0,55	25,33	45,20
	Köse	10	27,23	2,29	0,72	23,80	30,00
Düğüm sayısı adet /dm ²	Pişinik	80	1051,89	299,32	33,46	554,89	1831,84
	Köse	10	714,70	138,79	43,89	504,00	899,00

Çizelge incelendiğinde Pişinik yastık halısının 108,66±0,91 cm boy, 51,82 ± 0,24cm en, 0.56 ±6,0m² yüzey alanı, 3,73±5,66 kg toplam ağırlık, 0,54±1,49 cm hav yüksekliği, 31,78±0,54 adet/10 cm ende düğüm sayısı, 32,58 ± 0,55 adet/10 cm boyda düğüm sayısı, 1051,89±33,46 adet/dm²'de düğüm sayısına sahip olduğu görülmektedir. Köse yastık halısının ise 93,86 ± 2,06 cm boy, 48.84 ±0.93 cm en, 0,46 ±1,57 m² yüzey alanı, 3.26±0.11 kg toplam ağırlık, 0,62±3,94 cm hav yüksekliği, 26,10±1,17 adet 10 cm ende düğüm sayısı, 27.23 ±0.72 adet 10 cm boyda düğüm sayısı, 714,70±43,89 adet desimetrekaredeki düğüm sayısı değerlerine sahiptir.

Başaran (2004), Konya ili Ereğli ilçesinde dokunan yastık halısının boy değerini 0,88± 0,06 m olarak belirlemiştir. Bu çalışmada yer alan Pişinik ve Köse yastık halısı boy değerleri Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların boy değerlerinden daha yüksektir.

Girişken (1972), Doğu Anadolu Bölgesinde ve Başaran (2004), Konya ili Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların enini 0,51 m olarak belirlemişlerdir. Bu çalışmada elde edilen en değerler, Girişken (1972) ve Başaran (2004) tarafından bildirilen değerle yakınlık göstermektedir.

Tağı (2003), Simav ilçesinde üretilen Kars paspas halılarında ortalama yüzey alanını 0,45±0,02, Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların ortalama yüzey alanını 0,45± 0,03 olarak belirlemişlerdir. Bu değerler Köse yastık halısı ortalama m² değeri ile yakındır.

Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların toplam ağırlıklarını ortalama 1,33±0,08 olarak belirlediği bu değer Pişinik ve Köse yastık halılarından düşük bulunmuştur.

Bu durum astarda kullanılan kilim dokumanın da toplam ağırlık içinde yer almasından kaynaklanmış olabilir.

Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların hav yüksekliklerini $0,54\pm 0,03$ cm olarak belirlemiştir. Bu değer Pişinik yastık halısı hav yüksekliği ile aynı olmakla birlikte Köse yastık halısının hav yüksekliği daha fazladır.

Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43, 1992) standardında yer alan Gördes ve Yağcıbedir halıları hav yüksekliği (0,5-0,7 cm) ile Pişinik ve Köse yastıkları hav yükseklikleri birbirine yakındır.

Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43,1992) standardında dm^2 'de 10.000- 2.401 ilmek olan halılar ekstra ekstra ince, dm^2 'de 2.400- 1.851 ilmek olan halılar ekstra ince, dm^2 'de 1.850- 1.401 ilmek olan halılar ince, dm^2 'de 1.400- 701 ilmek olan halılar orta, dm^2 'de 700- 215 ilmek olan halılar kaba olarak sınıflandırılır. Pişinik yastık halısı ve Köse yastık halılarının bir standardı olmayıp karşılaştırma yapıldığında orta sınıf halılar içinde yer aldığı anlaşılmaktadır.

Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların 10cm endeki düğüm sayısına ilişkin değerler 26.95 ± 0.44 olarak belirlemiştir. Bu değer, Köse yastık halısı 10cm endeki düğüm sayısına çok yakındır.

Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43,1992) standardında Bergama ve Uşak halıların 10cm enlerinde bulunan düğüm sayılarının 32 ad/dm olması gerektiği belirlenmiştir ve Adıyaman ilinde dokunan Pişinik yastık halılarının herhangi bir standardı yapılmamış olup 10cm endeki düğüm sayısı ortalama 31.78 olup standarda yakınlık gösterir. Köse yastık halısı ise 10cm ende 26,10 düğüm sayısına sahip olup Isparta II, Kula II, Milas (26) halılarına yakındır.

Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların 10cm boylarındaki düğüm sayısına ilişkin değerleri $34,33\pm 0.64$ olarak belirlemiştir. Bu değer Pişinik yastık halısı 10 cm endeki düğüm sayısına yakındır.

Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43,1992) standardında Isparta II ve Kula II halılarının 10cm boylarında bulunan düğüm sayısının 33 Ad/dm olması gerektiği bildirilmektedir. Pişinik yastık halısı standartta verilen bu değere çok yakın olup 10cm boydaki düğüm sayısı $32,58'$ dir. Köse yastık halısında ise 10cm boyda 27,23 düğüm sayısı olup, Demirci (28), Gördes II (28) halıları ile yakındır.

Başaran (2004), Ereğli ilçesinde üretilen yastık halıların (kalite) desimetrekaredeki düğüm sayılarına ilişkin değerleri $928,09\pm 28,69$ olarak

belirlemiştir. Bu değer Pişinik yastık halısı desimetrekaredeki düğüm sayısından düşük, Köse yastık halısından yüksektir.

Pişinik ve Köse el dokuması yastık halılarının herhangi bir standardı olmayıp, Türk Standartları Enstitüsünün hazırlamış olduğu Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43, 1992) standardına göre orta sınıf halılarla benzer özellikler gösterir (dm^2 1.400-701). Desimetrekaredeki düğüm sayısı karşılaştırıldığında Pişinik yastık halısı Milas, Gördes I, Yağcı Bedir II; Köse yastık halısı ise Döşemealtı, Isparta III halı tiplerine yakındır.

Halılarda kullanılan düğüm şeklinin her bir halıda TSE'nin hazırladığı "Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokusu Halılar-Düğüm Tiplerinin Tanımı ve Tayini" (TS 2892, 1992) standardına göre Türk düğümü olduğu belirlenmiştir.

3. 4 Yastık Halıların Renk ve Desen Özellikleri

Adıyaman merkez ilçelerinde dokunan yastık halıları yöreye özgü renk, desen ve motif özellikleri taşır. Genellikle koyu ve parlak renkler tercih edilmektedir. Kırmızı, bordo, beyaz, lacivert, siyah renkler daha çok kullanılmakla birlikte deve yünü, yeşil, turuncu, sarı renkler de kullanılmaktadır.

Pişinik yastık halılarının ilk yapılan örneklerinde kullanılan renkler günümüzde yapılanlara göre daha fazladır. Örneğin yeşil ve turuncu tonları daha çok kullanılmıştır (**Şekil 15**).

Eski Pişinik yastık halıların düğüm ipliklerinin boyanmasında bitkisel boyalar kullanıldığı söylenmektedir. Günümüzde ise yöre halkının küp boya



Şekil 15: Eski Pişinik yastık halıları

olarak adlandırdığı kimyasal boya kullanılır ve boyaların Gaziantep'ten temin edildiği belirlenmiştir

Günümüzde dokunan halı yastıklarda ise bordo, siyah, kırmızı, beyaz renkler göze çarpar (**Şekil 16**).

Adıyaman merkez köylerde dokunan Pişinik ve Köse yastık halılar arasında renk ve kalite farklılıkları vardır. Pişinik yastık halılarda koyu renkler hakim olup Köse yastıklarda açık ve canlı renkler hakimdir. Köse yastıkların motifler sınırlı, Pişinik yastıkların motifleri daha zengindir (**Şekil 17**).



Şekil 16: Günümüz Pişinik Yastık Halıları

Pişinik yastık halısında sandık (çini orte), beğnik (cezaevi mahkumlarının yapmış oldukları boncuktan takı), sulom, gül (gullik), kurt izi (hırçık), çengel, dödık, kırmızı ve beyaz nik, havdork, kulok, motifleri bulunur (**Şekil 18**). Köse yastık halısında ise beynik, slom motifleri bulunmamaktadır.

Pişinik yastık halılarında kullanılan çengel motifi bağlılık, sandık motifi evlilik ve çocuk beklentisini, kurt izi ise kötülükten korunmayı simgeler. Havdork olarak adlandırılan ejderha motifi beyaz gösterildiğinde ölüm, kırmızı gösterildiğinde öfke ve şiddetti simgeler, Pişinik yastık halılarında ise bordo ve kırmızı renkler birlikte kullanılmıştır.

Pişinik yastık halısının arka yüzü, ön yüzde bulunan zemin rengiyle uyumluluk gösterir. Arka yüz (astar) genelde kırmızı ya da bordo renktir.



Şekil 17: Köse Yastık Halıları



Şekil 18: Sandık, beğnik, sulom, gül, çengel, kırmızı nik motifleri



Şekil 19: Yastık halısı arka yüzü



Havdork



Beyaz ve kırmızı nik



Beğnik ve sulom



Kurt izi (ağız)



Çengel



Dödük

KAYNAKÇA

TS 2893, (1991). Halılar-el dokuması halısırtı üzerindeki ilmek uçlarının etkin hav boyunun tayini.

TS 2892, (1992), Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar düğüm tiplerinin tarifi ve tayini..

TS 43, (1992), Tekstil yer döşemeleri-el dokuması halılar-Türk halıları.

Başaran, F. N., (2004), Konya İli Ereğli İlçesinde El Dokuması Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Özellikleri. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi Ana Bilim Dalı. Doktora tezi(basılmamış).

Girişken, N. ,(1972), Doğu Anadolu Köy Evlerinde Dokunan Halıların Kalite ve Desenleri Üzerine Bir Araştırma. Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Ev Ekonomisi Kürsüsü. Doçentlik Tezi (Basılmamış).

Kayıpmaz, N. ve Kayıpmaz, F. ,(1993).Sivas Yastık Halıları. Kültür ve Sanat. Sayı: 20. 60-63.

Ölmez, F., (2002), Kırşehir Yöresinde Berdi Yastıkçılık. Ekin, 6 (21), 100-120.

Tağı, S. Ö., (2003), Simav İlçesinde El Dokuması Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Özellikleri, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi (Köy El Sanatları) Ana Bilim Dalı. Doktora tezi(basılmamış).

Yazıcıoğlu, Y. (1992). El Dokusu Halıcılık. Ankara: Menekşe Yayıncılık: 200

TİRE-BELEDİ DOKUMALARI

DERMAN, Sevim

* SÖYLEMEZOĞLU, Feryal

TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Yaklaşık 500 yıllık bir geçmişe sahip ve Anadolu'ya özgü bir dokuma türü olan Beledi dokuması, bugün İzmir'e bağlı Tire ilçesinde kalan tek Süleymaniye tipi Beledi tezgahında ve yaşayan tek bir dokumacı tarafından üretilmektedir. Geçmişte Anadolu'nun birçok yöresinde dokunan bu dokumalar dokuma tekniğinin çok zor olması nedeniyle günümüzde öğrenilmesini ve sürdürülebilirliğini sınırlamıştır. Bu bildiri de Beledi dokumacılığının geçmişi ve bugünkü durumu, dokuma tezgâhı ve diğer araçlar, dokuma üretim aşamaları, dokumaya ait ana desenler ayrıntılı olarak açıklanacaktır. Bildiri yörede çekilmiş fotoğraflarla ve powerpoint kullanılarak sunulacaktır. Ayrıca Beledi dokumalarının sürdürülebilirliği için yeni kullanım alanlarına ilişkin önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beledi dokuması, dokuma, dokuma tezgâhı.

ABSTRACT

Beledi weaving which has a very complicated loom, on the other hand which has the most variety of patterns and motifs, authentic only to Anatolia with about 500 years of history, is on the verge of extinction. There is only one type of operation beledi loom, the Süleymaniye loom, left in Tire town of İzmir city with only one weaver. Because of the weavers tradesmen organizations restrictions of the date This study investigated in detail parts of the beledi loom the equipments and the tools used in beledi weaving have been documented with photograpts.

Key Words: Beledi weaving weaving Süleymaniye loom.

* Ankara Üniversitesi Ev Ekonomisi Yüksekokulu El Sanatları Bölümü Dışkapı-ANKARA e-mail: fersoy@agri.ankara.edu.tr

1. Giriş

Dokumacılık bütün el sanatlarında olduğu gibi Anadolu'nun sosyal ve ekonomik yapısı içinde yüzyıllardan beri uğraşılan bir ata sanattır. Ancak günümüzde birçok sebeplerden dolayı bazı yörelerimizde kaybolmuş, bazı yörelerimizde üretim biçimlerini değiştirmiştir. Bazı merkezlerde ise giderek azalan biçimde üretimlerini sürdürmeye çalışmaktadır. İzmir'in Tire ilçesi de bu merkezlerden birisidir.

İzmir'in güneydoğusunda bulun Tire'nin kuzeyinde Küçük Menderes Ovası ve Bayındır, güneyinde Aydın Dağları ve Aydın, doğusunda Ödemiş, batısında ise Selçuk yer almaktadır. Selçuk ile dolayı olarak İzmir-Aydın-Denizli karayoluna bağlanan Tire; Kuşadası limanına da yakındır.

Tire halkının büyük bir kısmı geçimini tarımdan sağlamaktadır. Tire ekonomisi son yıllarda büyük bir gelişme göstermektedir. İlçede geleneksel hale gelmiş olan el sanatlarından urgancılık, nalıncılık, yorgancılık, hasırcılık, keçecilik, semercilik, ahşap işleri ve beledi dokumaları faaliyet göstermektedir (<http://www.tire.metro.su.com/>, 2006). El sanatları ilçenin turizm açısından da tanıtımında önemli rol oynamaktadır.

Bu el sanatları içerisinde özellikle Belediye dokumaları dikkati çekmektedir. Belediye dokuması yaklaşık 500 yıllık bir geçmişe sahiptir ve Anadolu'ya özgü bir dokum türüdür.

Beledi en eski pamuklu dokumalarımızdan biridir. Tarihî kayıtlara göre 16. yüzyılda Tire'de daha sonraları da Bursa'da dokunduğu bilinmektedir (Faroghi 2003).

Beledi dokumasını diğer dokumalardan ayıran en önemli özelliği çift taraflı dokunmasıdır. Bundan dolayı çok sağlam kumaşlardır. Dokumanın alt tarafı beyaz olup diğer tarafı beyaz, sarı, kırmızı, mavi, lacivert renklindedir. Bu çift taraflı kumaş dokumanın desenleri ile birleşmektedir.

Dokuma tekniğinin çok zor olması Belediye dokumalarının günümüzde öğrenilmesi ve sürdürülebilirliği sınırlamıştır.

Günümüzde sadece Tire ilçesinde 13 ayaklı Süleymaniye tipi tezgâhla bir usta ve çırak yardımı ile bu dokumacılık geliştirilmeye çalışılmaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

Bu araştırma İzmir iline bağlı Tire ilçe merkezinde belediyeye bağlı olan Gülcü konağında bulunan beledi tezgahını ve beledi tezgahında dokunan beledi dokumalarının (Süleymaniye nakışı) dokuma tekniğinin

incelenmesini ve belgelenmesini kapsamaktadır. Süleymaniye nakışı yaklaşık 40-50 motiften oluşmaktadır. Bu motifleri goğuşlu, kol, sık yıldız, seyrek yıldız ve düz desenleri oluşturur. Desenler dokuma ustasına tek tek dokutularak ve araştırmacı tarafından öğrenilerek belgelenmiştir.

Ayrıca Beledi dokumasında kullanılan araçlar, gereçler, dokuma tekniği ve beledi dokumalarının özellikleri karşılıklı görüşme yöntemi kullanılarak belirlenmiş, fotoğraflarla ve dokunan örneklerle kayıt altına alınmıştır.

3. Araştırma Sonuçları

3.1. Beledi Dokumasında Kullanılan Araçlar

3.1.1. Beledi Tezgâhı ve Parçaları

Beledi tezgâhı 24 çerçeveye kumanda edebilen bir el tezgahıdır. 24 çerçeveye 16 veya 13 pedalla kumanda edilebilmektedir. Beledi tezgâhı 3-3,5 m uzunluğunda, 2-2,5 m yüksekliğinde ve 140 cm enindedir. Çözgü leventi bulunmaz. Çözgü beledi tezgâhında bir yumak şeklinde düzgün olarak sarılarak asılır. Dokunan kumaşlar çift katlıdır, iki katı birbirine desenler bağlar. İpliklerinin Büküm derecelerine göre de kalınlaşır. Çift kat olmaları yüzünden de hiç bir dokuma bunlar kadar dayanıklı değildir.

Basit bir tezgah için her bir çerçeve için bir pedal gereklidir Bu ise yüksek sayıda çerçeve gerektiren dokumaların meydana gelişimini son derece zorlaştırır.

Mesela altı çerçeve gerektiren örgüyü dokuyabilmek için her atkı üç ayrı pedalla basmak gereklidir, bu ise iki ayakla mümkün değildir.

Bu engeli ortadan kaldırmak için karşıt hareketli tezgahlar geliştirilmiştir. Buna halen beledi dokuma tezgahları 24 çerçeveye kumanda ederek, armürlü dokuma tezgahından çok daha önce ondan daha ileri bir kapasiteye ulaşmıştır (Ertekin, 1992).

Beledi tezgâhında bugün için kullanılan parçalar ile geçmişte kullanılan ancak bugün artık kullanılmayan parçalarla birlikte diğer el tezgahlarından ortak olarak kullanılanlarına da yer verilmiştir.

Üstelik armürlü dokuma tezgâhında basit bir dik doğru üzerinde çerçeveler hareket etmelerine karşılık, Beledi dokumasında öne arkaya hareket kabiliyeti bulunmaktadır. Bu ise dokuma işleminde çözgü gruplarında meydana gelen ve zararlı olan farklı gerilimlerde önemli ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Bunun sağladığı en büyük fayda ise çok sayıda çerçeve ile çalışmak kolaylığı vermektedir (Ertekin 1992).



Şekil 1: Beledi tezgâhı

Şekil 1’de çukur sistemindeki beledi tezgâhına, dokumacının (Beledi Ustası Saim Bayrı, 2006) oturduğu, görülmektedir.

3.1.1.1. Çerçeve (Keşken)

24 altta, 24 üstte gücü denilen pamuk ipliklerinin bağlanmasını sağlar. İki ağaç çubuktan ve bunların arasına gerilmiş gücü tellerinden meydana gelir. Modern dokuma tezgâhlarında çerçeve yine ahşaptan yapılmasına karşılık gücüler çeliktendir. Hareket edebilir. Bu ise taharlamada büyük kolaylık sağlar ve çözgü ipleri düzenli olarak levante sarıldığı için dokumada da herhangi bir aksaklığa meydan vermez.

Gücü iplerinin ortasından çözgü telleri geçer, pedallara basılarak çerçeve hareket edince bazı çözgü ipleri yukarıya çıkar bazıları aşağıya iner, böylece çözgülerin arasından mekik atılabilecek mesafe oluşur, buna ağızlık açılması denir.



Keşken ve Çözgü İpleri, soldan bakış
Pedallara basılı bir konumda



Keşken ve Çözgü İpleri, sağdan bakış
Pedallara basılı bir konumda



Keşkenlere Tependen bakış
Pedallar Serbest konumda



Keşkenlere Alttan bakış
Pedallar Serbest konumda

Şekil 2: Keşkenler (Gücüler) genel görünüm



Keşken ve Çözüğü İpleri, soldan bakış
Pedallara serbest konumda



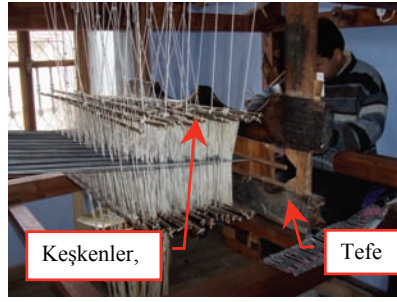
Keşkenlere yandan bakış
Pedallar basılı bir konumda

Beledi dokumasında ise çerçevelerindeki, gücüler sabittir ve tahara göre hazırlanmıştır. çözüğü daha öncede belirtildiği gibi levent halinde değil de yumak halinde hazırlandığında ilk defa gücülerde düzene girmektedir. Gücülerin sabit olması bir zorunluluktur. Bu ise beledi tezgahlarında tahar değişikliğini zorlaştırmaktadır.

Şekil 3.a'da keşkenler ve gücü iplerinin yakın görüntüsünde pedalların basılı bir konumda olduğu görülmektedir. Şekil 3.b'de ise keşkenlere yandan görüntüsünde pedalların serbest konumda olması nedeniyle keşken çıta larının aynı seviyede olduğu görülmektedir.



Keşkenler ve gücü iplerine yakın çekim
Pedallar basılı bir konumda (a)



Keşkenlere yandan bakış
Pedallar serbest konumda (b)

Şekil 3. Keşkenler (Gücüler)

3.1.1.2. Selmin

Selmin dokunan kumaşın sarılmasına yarayan levende denir. Ağaçtan, dört köşelidir. Başlardan birinde dört yuvarlak delik vardır. Bu delikten geçirilen bir çubuk hem mandallık yaparak selmini kilitler hem de manivelalık yapıp selminin ekseninde kolayca döndürülmesini sağlar.

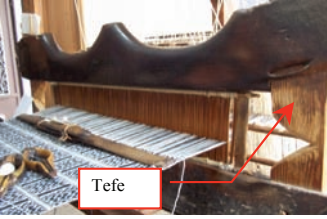
3.1.1.3. Tarak/Dem

Beledi dokuma tarağı iki ahşap çubuk arasına düzgünce kesilmiş,

yakılıp ütülenmiş kargı(saz)lardan hazırlanmıştır. Farklı sıklıklardaki sazlar, ipliklerle örülerek farklı numaralarda taraklar elde edilir. Bunun tek dezavantajı bu, yolla ince tarak elde etmek oldukça imkânsızdır. Ayrıca bu malzeme kuvvetli tefe vuruşlarına da imkan tanımaz ve kolay yıpranır. Bunun yerine başka tezgahlarda bugün yer yer çelik tarakların kullanıldığı görülmektedir. Beledi tezgahında dem, 960 kapılıdır, her kapıda 2 siyah 2 beyaz olmak üzere 4 tel geçer. Dem bu ipliklerin birbirine karışmasını önler.

3.1.1.4. Tefe

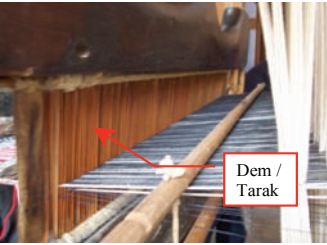
Tarağın/demin takıldığı ileri-geri hareketli, kayısı ağacından, ahşap çerçeve kısımdır. Mekikle atılan atkı ipliklerini sıkıştırmaya yarar. Tefenin bağlantı noktalan dişli yuvaları ile kolayca değiştirilebilmektedir. Bu da dokumacıyı sık sık kumaş sarma zorluğundan kurtarmakta ve ağızlık açısı izin verdiği sürece kumaş dokundukça tefe arkaya alınmaktadır.



Tefe, ve içindeki demler cınbar, mekikler dokuma üzerinde, pedallar serbest konumda



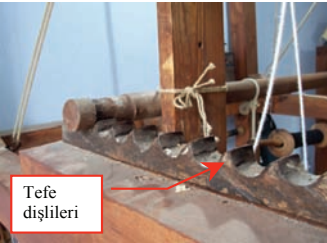
Tefe çekilirken, pedallar basılı, beyaz çözümler üste ayrılmış



Dem /
Tarak



Tefe
dişlileri



Tefe
dişlileri



Tefe Kolu ve
mili

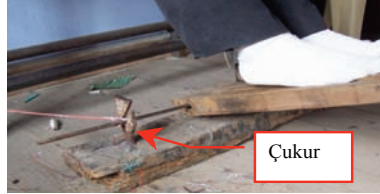
Şekil 4: Tefe detayları

3.1.1.5. Çukur Demiri

İki ucu yuvarlak demirdir, pedallar bu demir üzerine monte edilir. Pedalların mafsalını oluşturur. Eskiden tezgahın çukurda durmasından dolayı bu adı almıştır.



13 adet ayak/pedal ve üzerindeki deliklere bağlı çerçeve kumanda ipleri



Pedalların monte edildiği kaide, çukur



Şekil 5: Çukur demiri ve pedallar

3.1.1.6. Pedah veya Pedallar

“Ayak” veya “Pedanta” olarak da isimlendirilir. 16 ve 13 ayaklıdır. 13 ayaklı olan tezgah Süleymaniye tezgahıdır. Uca doğru sivrilen bir yapısı vardır. Üzerlerinde bulunan 6’şar adet deliğe çerçeveleri tutan ipler bağlanır. çerçeve bağlantı ipleri ayakların uç bölgesindeki deliklerden çerçevelerin alt çitasının ortasına bağlanır. Şekil 5’de ayakların keşkenlere bağlantıları net bir biçimde görülmektedir.

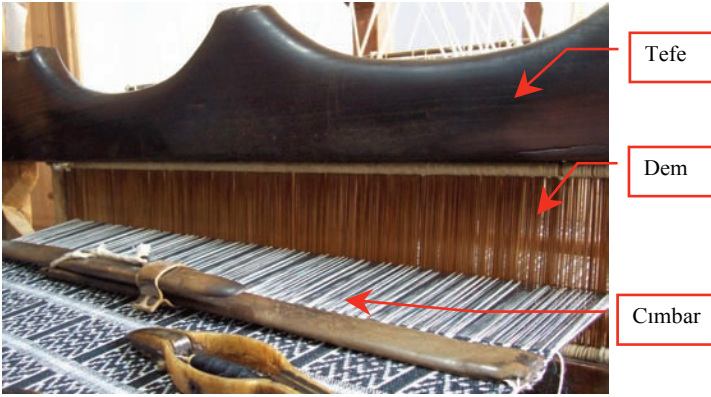
3.1.1.7. Ağızlık ölçeği

Uçlarından ağzın açılması istenilen azami uzunluktaki ipele birbirine bağlı ikiz ahşap çubuktan oluşur. Ayaklara basılmasıyla açılan ağzın açılacağı azami aralığı belirler. Keşkenler ile tefe arasında olur. Ayrıca tefenin hızlı hareketleri sırasında dem tellerinin gücü iplerine çarpıp yıpratmasını da engeller.

Dokumacı tefeyi ileri iterek ağızlık ölçeğinin izin verdiği seviyede açılan çözgü iplerinin arasından (ağzın içinden) mekiği hızlıca atarak atkı ipinin, ayrılmış çözgü ipleri arasından geçmesini sağlar.

3.1.1.8. Cımbır

Kumaşın ağızlık kısmına takılır. Kumaşın gerginliğini ve aynı genişlikte dokunup, daralmamasını sağlayan ağaçtan uzun ikiz tahtadır, genelde kayısı ağacından yapılır.



Şekil 6: Tefe, dem, cımbır, mekik



Şekil 7: Cımbır

3.1.1.9. Maber

3 adet kalın silindirik ağaçtır, çözüğünün dolaşım yeridir. Çözgü silindiri veya çözgü levendi de denir.

Beledi tezgahı çukurdaki çalışma yerinden çıkarıldığından çözgü iplerinin sarılması ve yumağın yeri değiştirilmiştir..

3.1.1.10. Kuşlar

Çerçevelere üstten bağlanarak hem keşkenlerin ağırlığını taşırlar hem de gerginlik-esneklik sağlayarak, pedallara basılarak aşağı-yukarı verilen hareket kumandasına yardımcı olurlar.



Şekil 8: Kuşlar

3.1.2. Mekik

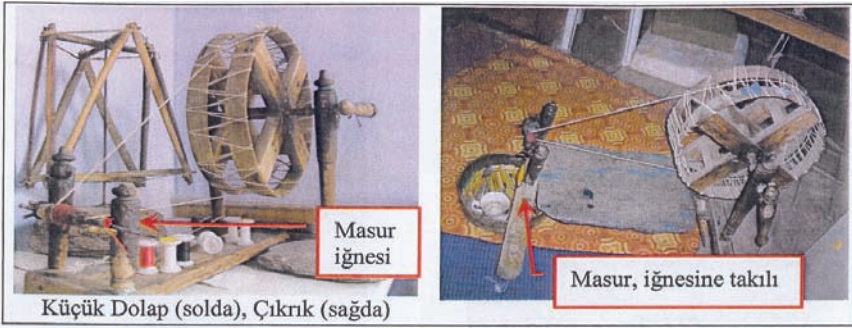
Kaygan ve hafif olması için kemikten yapılır. Orta kısmında, düz olan makaranın veya yerel ağızda masurun takılması için ahşaptan veya metalden bir tığ vardır (Hekimoğlu 1980). Ayrıca mekik kenarında ise masuradan ipliğin sağılmasını sağlayan kılavuz deliği vardır. Bugün kullanılan mekiklerin şekli ve malzemesi yönünden farklı olduğu gibi işleyişiyle de farklıdır. Makaraya bugünkü teknikte konik bir şekilde sarılır ve mekik içerisinde sabit durur. İplik masuranın ucundan koniklik nedeniyle kolayca sarılır. Oysa beledi tezgahında kullanılan masura takıldığı tığ üzerinde serbestçe döner ve atkı ipliği bu şekilde sarılır.



Şekil 9: Mekikler

3.1.3. Çıkrık

Atkıda kullanılacak iplerin masuralara sarılmasını sağlar.



Şekil 10: Çıkrık ve küçük dolap

3.1.4. Küçük Dolap

Dolap, biri diğerini kesecek şekilde tam ortadan iç içe geçmiş iki dikdörtgen çerçeveden oluşur. Dokuma yaparken kullanılacak yumak halinde bulunan iplikler dolabın üzerine takılır ve buradan sağına yapılarak, çıkrığın da yardımıyla iplik makaralara (masurlara) sarılır.

3.1.5. Masur\Masura

Tahtadan yapılmış ortası delik konilerdir. Atkı ipleri masuralara sarılıp mekiğe takılır. Dokuma yapılırken masurlar mekiğin ortasındaki

ipleğe takılırlar ve ipliğin ön mekiğin boncuk deliğinden dışa çıkarılırlar. Masuralara sarılan iplikler ince ve dayanıklı esnemeyen iplerden seçilirler.

3.1.6. Çağ

Ahşap veya metalden yapılmış bir çerçeveye, çözgü iplik bobinlerinin yatay olarak yerleştirilebileceği düzende ve iplik çekimi sırasında bobinlerin dönmesine olanak verecek uzunlukta çubukların yerleştirildiği iskelete “çağ” denir (Eşberk 1939).

3.2. Beledi Dokuma Tekniği

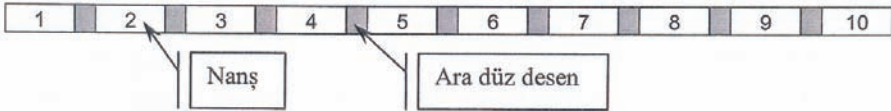
3.2.1. Çözgünün Hazırlanması

Beledi dokuma tezgahının en önemli hazırlık aşamalarından birisi çözgü ipliklerinin hazırlanmasıdır. Bunun için pamuk veya ipekten olan çözgü iplikleri önce haşılanır.

Daha sonra kuruyan ipliklerin araları el yardımı ile açılarak haşıl fazlası dökülür ve iplikler bobinlere sarılır.

Beledi dokumasında duvarda çözme yöntemi ile çözgü hazırlanmaktadır.

Dokuma 62-64 cm genişliğinde olup 10 nanştan oluşmaktadır. Nanş dokuma genişliğinde oluşturulan motif adedidir.



Şekil 11: Belediye dokumasında nanş ve ara düz desen yapısı

Ara düz desenden 6 aralıkta 4'er ip, $6 \times 4 = 24$ çözgü ipi geçer. 1 nanşda ise 27 aralıkta 4'er ip, $27 \times 4 = 108$ adet çözgü ipi geçmektedir.

Dokumada 10 adet nanş, 9 adet ara düz desen olduğuna göre, tüm nanşlar için $108 \times 10 = 1080$ çözgü ipi, tüm ara düz desenler için $9 \times 24 = 216$ çözgü ipi, toplamda $1080 + 216 = 1296$ çözgü ipi yapar. Ancak 1320 çözgü ipi kullanılmaktadır, yani $1320 - 1296 = 34$ çözgü kalıyor. Bunlar da 2'şer aralıktan $8 + 8$ olmak üzere 16 başta 16 sondan eksiltilir, birer çözgü ipi de düğüm için kırılır, başa çözgü fazla takılır (Bayrı, 2004).

Beledi tezgahı üzerinde 13 ayak, 24 çerçeve (keşken) bulunur. Tezgahta desenler keşkemerin hareket etmesi ile üretilir. Desenler gücü iplerinin

çerçevelere yerleşimine bağlı olan keşken kalıbı ile belirlenir. Gücü ipleri çerçeveler üzerinde belirli gruplar halinde derlenmiştir, incelenen Süleymaniye tezgahındaki keşken kalıbı şöyledir:

Tefeye en uzak keşken 24. keşken, en yakınına da 1. keşken dersek, en uzaktaki ilk dört keşkene (24-21) gücü ipleri ikişerli gruplar halinde takılmıştır. 20.-17. keşkenlere gücüler dörderli, 16.-13. keşkenlere beşerli, 12.-9. keşkenlere altılı, 8.-5. keşkenlere ise ara motifi oluşturmak için tekrar altışarlı, 4.-1. keşkenlere omu gruplar halinde takılır.

Tek tek hazırlanan gücülerden çözümler geçirilip, gücüler keşkemere bağlanır. 24 keşkenin gücü bağlantıları tamamlanınca, çerçeveler alt kamaşlarının tam ortalarından ayaklara sabitlenir.

Şekil 11'de keşkenlere tam tepeden bakılınca yukarıda anlatılan bağlantılar görülmektedir.



Şekil 12: Keşken kalıbı

Beledi tezgahlarında pedal sayılan 13-16 adet olabilmektedir. Bu sayı tezgahın Süleymaniye, Bademli, Kelebekli adlarından birini almasını sağlar. Bu isimler tezgahta en çok dokunan desen cinsini de gösterir. Bu incelemedeki beledi tezgahı Süleymaniye cinsi olduğundan 13 pedalına 24 çerçevenin bağlanma düzeni aşağıdaki çizelgede verilmiştir.

Beledi tezgahında hareket çerçevelerin altına orta noktadan bağlanmış olan pedallara basılarak sağlanmaktadır. Her ayak üzerlerindeki altışar adet deliğe geçirilmiş ipler birden fazla çerçeveye bağlanmıştır. Her ayak 4-8 keşkeni kumanda etmektedir. Bu sayı keşken kalıbına göre değişebilir.

Çizelge 1: Beledi (Süleymaniye) dokuma tezgahının çerçevelerinin ayaklarla bağlantısı

	AYAKLAR												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ÇERÇEVE	1	2	3	4	2	1	6	9	2	13	2	17	2
	5	6	7	8	4	3	8	11	4	15	4	19	4
	9	10	11	12	22	21	10	21	6	21	5	21	6
	13	14	15	16	24	23	12	23	8	23	8	23	8
	17	16	19	20			14		14		10		10
	21	22	23	24			16		16		12		12
							18		18		18		14
							20		20		20		16

Süleymaniye tezgahındaki 13 pedal üzerinde altışar delik çerçevelerin bağlanması için açılmıştır. Çizelge 2 pedallardaki deliklere çerçevelerin bağlanma sıralarını göstermektedir.

Çizelge 2: Süleymaniye tezgahı pedal deliklerine çerçeve iplerinin bağlantısı

Pedal Numarası	Pedallar Üzerindeki Delik Numarası						Çerçeve Numaraları
	1	2	3	4	5	6	
1	1	5	9	13	17	21	
2	2	6	10	14	18	22	
3	3	7	11	15	19	23	
4	4	8	12	16	20	24	
5	2, 4					22, 24	
6	1, 3					21, 23	
7		6, 8	10, 12	14, 16	18, 20		
8			9, 11			21, 23	
9	2, 4	6, 8		14, 16	18, 20		
10				13, 15		21, 23	
11	2, 4	6, 8	10, 12		18, 20		
12					17, 19	21, 23	
13	2, 4	6, 8	10, 12	14, 16			

Pedal numaraları dokumacının oturduğuna göre sağdan sola, delik numaralarına göre pedalin takılı mafsal noktasından (çukur demirinden) öne doğru verilmiştir.

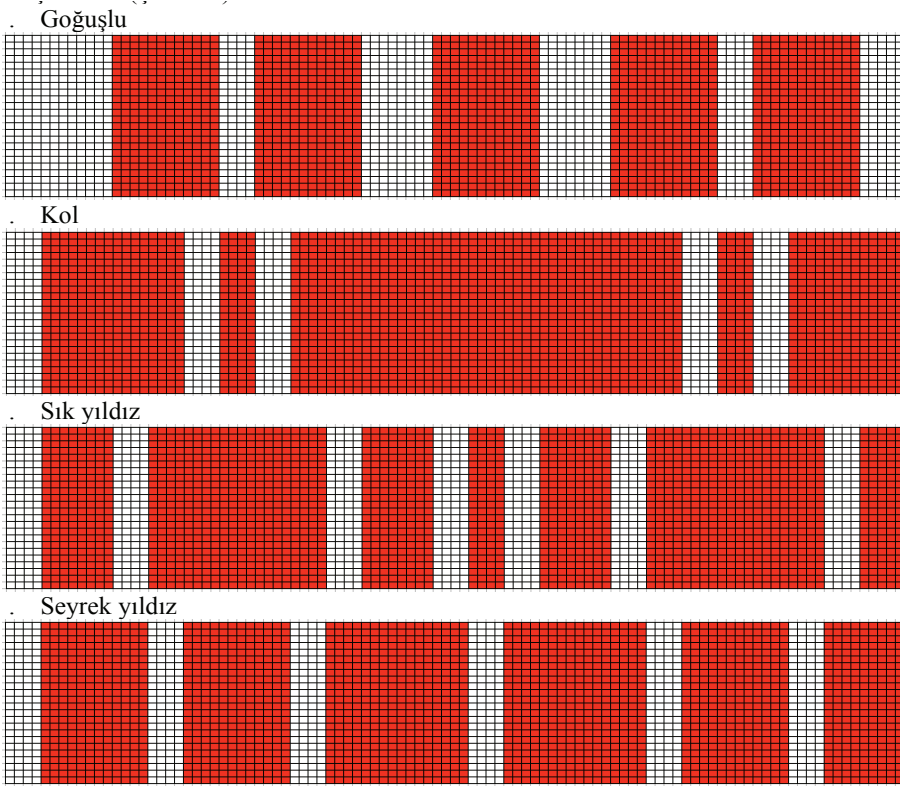
Tezgâhta herhangi bir veya daha fazla pedala aynı anda basıldığında

o pedallara bağlı olan çerçevelerin aşağı inmesi ve diğerlerinin yukarı çıkmasıyla mekik ile atlanın atılmasına olanak sağlayan ağızlık açılmış olur. Örneğin yukarıdaki çizelgeden de görüleceği üzere, 5 numaralı pedala basıldığında 2, 4, 22, 24 numaralı çerçeveler aşağı inecek ve kalan diğerleri yukarı kalkacaktır (Tıprırdık, 2006).

Beledi dokumasını yapacak olan kişi tezgahın oturma bölümünün tam ortasına dik olarak oturur, kayganlık sağlaması için kemikten yapılmış mekiğin ortasında bulunan iğneye atkı masuralarında kullanılacak olan renk atkı masurası takılır. Dokumacı sol eliyle tefeyi ortasından, sağ eline de mekiği alır ve tefeyi bir karış kadar ortaya iter. Sağ ayağı ile ilk dört pedalı, sol ayağı ile de diğer dokuz pedalı kullanarak oluşturulacak motifte birinci atkı sırasında aşağıda olması gereken çerçeveleri pedallara basarak aşağı indirir. Bu şekilde çözüğü ipliklerinin bir kısmı yukarıya kalkıp diğer kısmı aşağıya inerek ağızlık açılır. Açılan ağızlıktan soldan sağa doğru mekik hızla atılır. Atkıyı sıkıştırmak için, sol eliyle tuttuğu tefeyi kendine doğru hızla çekerken uygulanan armürün ikinci atkı sırasında aşağıda olacak çerçevelerin bağlı bulunduğu pedallara basar. Ağızlık değişir. Böylece atılmış olan atkı tefe ile sıkıştırılır.

Tefe yine ileri itilir, ikinci ağızlık açılır ve mekik sağdan sola gönderilir. Pedallara basıldığında ağızlık, üsteki çözüğü ipleri aynı hizada, alttaki çözüğü ipleri aynı hizada olacak şekilde açılmalıdır bunu perkesi ayarlar. 15-20 cm dokunduktan sonra gerginlik biraz azaltılır ve dokuma selmine sarılır. Bundan sonra cımbaz denilen, iki tarafı çivili ve uzayıp kısalabilen bir gergi tahtası, taraktaki çözüğülerin enine göre ayarlanıp, dokumanın kenarına bağlanır, dokuma ilerledikçe her 10-15 cm'de bir cımbaz öne alınır ve dokunan kısım selmine sarılır. Dokuma selmine birkaç devir sarıldıktan sonra geri çevrilerek dokunan kısım açılır, ucundaki ipler ve çıtaya bağlı uçlar kesilerek çıta dışarı alınır. Dokumanın ucu selmin üzerindeki yarığa yerleştirilip üzerine çıtası konulup selmin döndürülerek düzgün bir şekilde sarılır. Dokumaya bu şekilde devam edilir, bu yöntemle istenilen uzunlukta dokuma yapmak mümkündür (Hekimoğlu, 1982; Ertekin, 2002).

Süleymaniye tezgahında dokunabilen dört tip ana beledi deseni ile motifler oluşturulur: (**şekil 13**)



Şekil 13: Goguşlu, kol, sık yıldız, seyrek yıldız deseni

3.3. Beledi Dokumasının Özellikleri

Beledi dokumasını diğer dokumalardan ayıran en önemli özelliklerinden birisi de çift katlı bir dokuma olmasıdır. Siyah ve beyaz renkli çözgü iplerinin farklı pedallara basılarak ayrılması sonucunda üst çözgüyü oluşturan siyah iplerden desen oluşturacak istenilen renkteki atkı geçirilir, altta kalan beyaz çözgülerden de astarı oluşturmak için beyaz atkı atılarak çift katlı dokuma elde edilir.

Genellikle çözgü ipliklerinde 28 numara siyah ve beyaz pamuk ipliği kullanılır. Atkı ipliğinde ise isteğe bağlı her renkte 12 numara pamuk ipliği veya 34 numara ipek iplik kullanılır.

Toplam çözgü tel adedi	: 1320 tel (yarısı siyah yarısı beyaz, 20-100 m arası)
Dokumanın eni	: 62 cm.
Atkı sıklığı	: 220 tel /10 cm.
Tarak eni	: 70 cm.
Tarak numarası	: 47 diş /10 cm.
Taraktan geçirme	: 4'lü (2 siyah, 2 beyaz)

Desende birim kare ölçüsü kullanılır. Her kare iki üst ve iki astar olmak üzere 4 çözüğü ve 4 atkıdan oluşur. Bu nedenle kumaşın iplik analizi iplik sökme yoluyla yapılmaksızın kumaşın da üst yüzünde görülen deseni oluşturulan beyaz renkli her birim karenin desen kağıdında da belirlenmesi ve belirlenen bu alan içinde astar çözüğü ve atkıların üstte çalıştıkları göz önüne alınarak bağlantı işaretlenmesi yolu ile çözüğü süratle çözmek mümkündür.

Yaklaşık son 50 yıldan beri keşken kalıbı değiştirilmeksizin sadece ayaklarla desen değiştirilmesi yoluyla dokuma motifleri üretilmiştir. Bu nedenle eski motifler bu gün uygulanamamaktadır. Örneğin Bursa esnaf sancaklarındaki desenler, kufi yazılar vb.

3.3.1. Beledi Dokumasında Kullanılan Renk ve Motifler

Beledi dokuması süs ve bezeme konusunda incelendikçe, dokuma tarzının elverişli olacak bir karakter içinde geliştirilmiş oldukları görülür.

Süslemede genellikle bir geometrik tanzim ve tertip göze çarpar. Süsleme konusu olan motifler, bitki ve çiçek aslından yapılmış rozet, gülbezek, geçme ve örmeler ile kufi yazı ile tertipli metop-bordur ve çerçeveler şeklinde görülür.

Bunlarla beraber bugün beledi esnafı arasında düzbastı altıparmak, evsat, sepet ve halüp isimli desenler ve ayrıca isimlendirilmemiş desenler mevcuttur. Bazı tertip dokumalarda ayrıca mihraplar tertibinde kutsal ifadeli cami, köşk ve servi tasvirleri vardır. Bunlar başlı başına maksatlı olarak yapılmış kompozisyonlardır. Bazılarında lale, karanfil motifleri diğer motifler arasına yerleştirilmiştir.

Beledi kumaşlarında genel süsleme kompozisyonlar, yanlarına ve geometrik ulamalar tarzında olduğu gibi, bir kısmı da diğer motifler gibi letop ve rozetler şeklinde yer almışlardır.

Beledi dokumalarında kullanılmış yazı ve motifler, satrançlı kufi denilen bir tarz yazıdır. Bunlarda kullanılmış yazı tarzı tüm karakterindedir. Bütün metop ve bordürlerde usul dışı bir yazı görülmüş.

Kumaşın zemin renkleri, yeşil, kırmızı ve koyu mavi olarak görülmektedir.

Düz ve sade ifadeli geometrik süslemelerde hazırlanmış olan kumaşların, uluorta döşemelik oldukları anlaşılacakla beraber üzeri yazılı, mihraplı ve kutsal anlamda tasvirli olan kumaşlarında, sancak, seccade ve sanduka örtüsü olarak kullanılmak üzere hazırlandıkları da anlaşılmaktadır (Gürçay, 1970).

Günümüzde beledi dokumalarında en çok seçilen motif ‘‘Süleyman’’ nakışında kullanılan yıldız motifidir.

Beledi dokumasında kullanılan renkler Türk kumaşlarında görülen mavi, beyaz, siyah, sarı, yeşil ve kırmızıdır (Tahsin, 1951).

3.4. Belediye Dokumasından Üretilen Ürünler

Beledi dokumasından üretilen heybe, örtü, atkı ve kumaş örnekleri dokumalarının en ayırt edici özelliği olan çift katlı dokunması nedeniyle oluşan ön ve arka yüzdeki desenler şekilde belirgin olarak görünmektedir.



Şekil 14: Heybe, örtü, atkı ve kumaş örnekleri

4. Sonuç

Beledi dokumaları geçmişte 16. yüzyılda ortaya çıkan çok karmaşık bir tezgah olan; bununla birlikte başka tezgahlarda elde edilmeyen özgün bir çok nakışı olması nedeniyle talebi çok olan bir dokuma türü olmuştur. O dönemlerde Osmanlı sarayına ve birçok dış ülkeye çok nadide dokuma örneklerinin satışı yapılmıştır. Önceleri Bursa, Konya ve İzmir’in tire ilçesinde yüzlerce tezgahta dokunurken bugün beledi dokuması kalan tek tezgahta dokunarak var olma mücadelesi vermektedir.

Bu dokumanın yurt içi ve yurt dışı pazarları henüz yeterince bulunmamaktadır. Dileğimiz çok çeşitlilikteki motif zenginliğine sahip olan beledi dokumalarının özel sektör ve devlet aracılığı ile üretimlerinin

arttırılması ve açılacak kurslar vasıtası ile öğrenilmesinin ve geliştirilmesinin sağlanmasıdır.

KAYNAKÇA

Bayrı, S., 2006, Yazılı Görüşme. Beledi Dokuma Ustası, Tire.

Ertekin A. L., 2002, Renk Cümbüşü, İplik Armonisi: Beledi Dokuması, Faik Tokoğlu Anısına Tire Sempozyumu. T.C. Kültür Bakanlığı İzmir İl Kültür Müdürlüğü, Tire.

Eşberk, T., 1939, Türkiye’de Köylü El Sanatlarının Mahiyeti ve Ehemmiyeti. Yüksek Ziraat Enstitüsü Yayını No: 44. Recep Ulusoglu Basımevi, Ankara.

Faroqhi, S., 2003, Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak (Çeviri: Çağalgüven, G., Türesoy, Ö.) YKM. İstanbul.

Gürçay, H. 1970. Beledi Dokumaları, Türk Etnografya Dergisi, Cilt XII-196’ dan ayrı basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara. 67 s.

Hekimoğlu, L. 1980. Beledi Tezgahlarında Yapılan Kumaşlarda Günümüz Armürlü Tezgâhlarında Yapılan Kumaşların Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Bitirme Tezi (Basılmamış) Ege Üniversitesi., İzmir. 100 s.

<http://www.tire.metro.su.com>. Tire’den Merhaba Erişim Tarihi: 25.12.2006.

Tahsin, Ö., 1951., Türk kumaş kadifeleri II. Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

Tıpırdık, E., 2006, Yazılı Görüşme, Beledi Dokuması, Tire.

HÜSN-İ HAT VE MİMARİMİZDEKİ YERİ

*DİĞLER, Mustafa
**AYDIN, Seçkin
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

İnsanlık tarihinde çeşitli medeniyetler ve bu medeniyetlerin de dili diyebileceğimiz, farklı özellikleri olan yazıları vardır. Bu yazılardan biri de İslam kaligrafisi olup yüzyıllar boyu İslam toplumlarında fevkalade değerli bir sanat olarak önem kazanmıştır.

Yazıya verilen değer, bütün İslam kültürlerinde hat sanatının çok üstünde durulmasına yol açmıştır. Özellikle Osmanlı kültürü içinde hat sanatı çok ilerlemiş, işlevsel görevinin yanı sıra, estetik bir düzeye yükselmiş, adeta batı resim sanatındaki tabloların yerini tutar olmuştur. Gerçek bir tablo gibi çerçevelenerek duvara asılan güzel yazı örneklerinden ünlü hattatların yapıtlarına Osmanlı tarihinde çok büyük paralar ödendiği bilinmektedir.

Yazı başlı başına bir sanat olduğu gibi dekoratif sanatların zenginleştirilmesinde ve mimaride çok büyük rol oynamıştır. Gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı mimarisinden yazıyı çıkaracak olursak bunların pek fakir bir manzara göstereceğine şüphe yoktur. Burada yazının rölyef niteliğiyle mimaride hacimsel bir etki bırakan plastik bir öge olarak kullanıldığı anlaşılmıştır.

Güzel yazı, yalnız levhalarda değil, bundan başka el yazması kitaplarda, fermanlarda, diplomalarda, cami iç ve dış duvarlarında, çeşitli yapıların yazıtlarında, mezar taşlarında, pencere kapağı ya da kapı kanadı gibi mimarlık öğelerinin üstlerinde, halı bordürlerinde, kutu, vazo, tabak gibi gündelik eşyada da kullanılmıştır.

Bu çalışmada, Hat sanatının çıkış noktası ve gelişimi ele alınarak, kullanıldığı alanlara ve özellikle mimaride kullanımına değinilecek ayrıca kültürümüzün oluşumuna, gelişimine katkısı ve şu anki yaşamımıza yansısı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüsn-i Hat, mimari, Osmanlı kültürü, yazı.

* Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi ABD, Diyarbakır. e-posta: dileradana@gmail.com

** Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi ABD, Diyarbakır. e-posta: seckinaydin1980@hotmail.com

Hat Sanatı ve Tarihçesi

Sanat ve Sanatta İlahi Güzellik

Hat sanatı ve tarihçesine geçmeden önce sanat nedir? Sanatta ilahi güzellik nedir? Sanatın amacı nedir? sorularına çok kısa olarak değinmekte faydası olacağı kanısındayım. Bu sorulara kısaca değinecek olursak.....

Sanat iç dünyamızı ses, renk, çizgi ve şekil gibi ahengi içinde madde planına aksettiren bizde hayranlık uyandıran eser ve hareketlerdir. Dinin iman ve vecd gibi ulvi heyecanları, ahlaki değerler, milli zevkler, beşeri ihtiras ve duygular kat kat ruh dünyamızı meydana getirir. İşte sanat bu duygu ve düşüncelerin sembollerle ifadesidir ki, deruni bir hakikati yaşatır ve öğretir.

Dinî, millî ve beşeri bütün duygu ve fikirler sanatın konusu içine girer. Sanatçı bu içtimai kıymetleri, dertleri, zevkleri, sevinci nefsinde şiddetle yaşayan, duyan kimsedir ki, fertler kendilerini sanatçılarda bulurlar.

Şekil, ses ve renkle ifade edilmek istenen ruhun ıstırapları, süruru ve güzellikleridir. Sanat ruh güzelliğimizi madde planında parlaması olduğuna göre, aslında sanat eserlerine hayranlığımız şekle sokulan ruha ve fikredir.(Serin, 1982: 11)

Sanat, insan ve cemiyetle en sıkı münasebeti olan din, ahlak ve iktisat gibi içtimai bir kurum ve canlı bir kültür dahıdır. Âlimin keşfinden ve eserinden daha geniş bir tesir sahası vardır. Çünkü sanat, fertlerin zekâsına hitap ettiği gibi gönüllerine de hitap eder. Böylece milli şuuru ve dini hayatı, daha feyizli ve şevkli yaşamamıza vasıta olur.

Sanatçının faaliyetine yön veren yetiştiği muhitin örf, adet, din ve kültür değerleridir. Sanatçı kendi çevresinde sanat unsurlarını ve malzemelerini hazır bulur. Vazifesi bağlı bulunduğu ekolü taklit ederek, kendi hür yaratıcı gücünü de katarak bu malzemeyi ustalıkla kullanmaktır.

Sanatçı öyle bir sanat eseri yaratmalıdır ki yaşayan ve gelecek nesiller onda ruhlarını yoğuracak, şekillendirecek aşk, iman ve ideal bulmalıdır. Böyle ölümsüz eserler ise sanatçının kendini aşip, kendi milli ve dini değerlerinden beslenmesiyle mümkündür.

Sanat milletlerin hayatında duygu ve düşünce birliği sağlayan önemli bir unsurdur.(Serin, 1982: 13)

Güzelliği görebilen bir varlık olarak Dünya'ya gelen insanoğlu güzel sesler, güzel yüzler karşısında birdenbire heyecanlanır, ruhu titrer. Sanki onu daha evvel görmüş, tanıyormuş gibi hayranlık duyar.

Neden güzel dedik, aşk dedik, iman dedik, ilahi güzellik dedik; Çünkü Türk-İslam sanatı böyle bir kâinat görüşünün mahsulüdür de onun için...

Hat Sanatı ve Güzel Sanatlar Arasındaki Yeri

Sanatlar göze ve kulağa hitap etmeleri bakımından ikiye ayrılır; Mimarlık, resim, heykel, tezyini sanatlar ve hüsn-i hat şekil, çizgi, renk, gölge, derinlik ve ışık oyunları içinde göze hitap eder. Şiir ve musiki ise kulağa hitap eden sanatlar arasında dinleyenleri maddi âlemin üstüne çıkararak deruni bir anlam ile yüz yüze getirir.

Hat, mimarlık, tezyinat ve resim gibi müstakil, görende hayranlık uyandıran bir sanattır. Tenasüp, zarafet, ihtişam, ulvilik gibi sanat unsurlarıyla güzel sanatlar arasında önemle yerini almıştır. Avrupa'nın bugün modern resim anlayışıyla varmak istediği noktaya Müslümanlar hat sanatıyla asırlar önce ulaşmışlardır.(Serin, 1982: 19)Hat sanatımızı batılı sanat eleştirmenleri Üzerinde ehemmiyetle durulması gereken bir soyut resim olarak kabul ediyorlar. Usta bir hattat tarafından yapılmış nefis bir istifi gördüğü zaman “**İşte resim!**” diye bağırmaktan kendini alamayan ünlü ressam Picasso, okumasını bilmediğine, İslamiyet’ le de müşerref olmadığına göre bu yazının taşıdığı soyut güzellikten başka nesine hayran olabilirdi? (Rado, 1983: 18)

Louis Massignon, İslam sanatları üzerinde yaptığı görüşlerde şöyle diyor;” Müslüman, sanatının tuzağına düşmek istemez; onun için sanat eserlerinden daha güzel olan bu dem bile, Allah’ın iplerini çekip işlettiği bir makinedir. Bundan dolayı, İslam sanatlarında dram, facia ve vahşet yoktur” (Meriç, 1937: 29-309)

Sonsuzluğa Açılan Bir Pencere: Hüsn-i Hat

Bir çizgi sanatı olarak doğan “Hüsn-i Hat”, yani güzel yazı yazma sanatı, Arap harflerini, zarif ve süslü biçimde düzenleyen yazı sanatıdır. İslamiyet ile başlayarak Türkistan’dan Endülüs’e kadar uzanan hüsn-i hat, Türklerin elinde mucizevî bir buluş ve eşsiz bir sanat kolu haline gelmiştir. Hat denilince akla onlarca farklı anlam gelse de esasen Kur’an-ı kerim’in harfleriyle yazılmış yazılar gelir.

“Hat” Arapça bir kelimedir. Sözlüklerde ince, uzun doğru yol, birçok noktaların bir sıraya ve yan yana gelerek birleşmelerinden meydana gelen çizgi ve yazı gibi kelime anlamları şeklinde ifade edilmiştir. Bu kelime özellikle İslâm kültüründe Hüsn-i hat yani yazı, güzel yazı anlamlarında da kullanılmıştır. Hat sanatı diğer sanat dallarının aksine hayatın içinde yer al-

mıştır. Bu sanatın önem kazanmasında şüphesiz en büyük etken: Kuran'ın en iyi şekilde yazılarak çoğaltılmasında ve hiçbir değişikliğe uğratılmadan nesiller boyunca aktarılmasında hat sanatının önemli yer tutmasıdır. (<http://www.kto.org.tr/tr/dergi/dergiyazioku.asp?yno=411&ano=50>) Hat sanatı; batı kültürünün, bilhassa resim ve heykel noktasında ısrarlı olduğu sanat anlayışına, İslâm kültürü içinde kendi değer yargılarımızla da uyumlu harika bir alternatif olarak ortaya konmuştur. İslâm'dan önce çok iptidâî olan bu yazının, zaman içinde gittikçe gelişmesinde, bakmaya kıyılmayan nefis örneklerle ecdadımızın da unutulmaz katkıları olmuştur. O günlerde hazırlanması bile ayrı bir sanat ve maharet işi olan kamış kalemle yudum yudum göz nurundan imbiklenen nice eserler nihayet tamamlandığında bu kez bir başka sanat erbabınca ele alınarak ve süsleme sanatının ruha sürur veren tezhip ve ebru gibi nevileriyle âdeta çiçek gibi benzemektedir. (<http://www.nur-hikmet.de/index-Dateien/NUR-HIKMET/bkose/degshusnihat.html>)

İslam yazılarını güzel yazma ve öğretme hünerine sahip sanatkâra hattat, bu sanata da hattatlık denilmiştir. Hat sözün veya ruhta cereyan eden fikir ve duyguların alfabe ve yazı vasıtaları ile resmedilmesidir. Nitekim büyük matematikçi Oklid'de aynı manaya işaretler: "Hat, her ne kadar maddi aletlerle meydana gelirse de o ruha ait bir hendedir." demiştir. (<http://www.turkey.com/forum/viewtopic.php?+=19284>)

Ufuklar Ülkesine Götüren Sanat

Tıpkı minyatür ve tezhip sanatları gibi hat sanatı da görende hayranlık uyandıran bir estetiğe sahiptir. Tenasüp, zarafet, ihtişam, yücelik gibi özellikleriyle güzel sanatlar arasında yerini almıştır hüsn-i hat. Batı'nın modern resim anlayışıyla varmak istediği seviyeye Müslümanlar, asırlar önce hat sanatıyla ulaşmışlardır. Hat; mushafalarda, yazma eserlerde, mi-maride, kitabelerde, mezar taşlarında, tahta ve metal işlerinde, kumaş, çini ve dekorasyonlarda en deruni hislerle yazılmış ve işlenmiştir. Bir tablonun bizde bıraktığı güzellik ve hayranlık duygularını; celî yazılar, murakka, hilye ve fermanlar adeta bizi bizden alır ve başka dünyalara götürür. Hat yazılarında aynı zamanda sanatkârlarının ruh hallerini, iç coşkularını müşahede ettiğimiz gibi, belli bir döneme hâkim tefekkürü ve hayat şartlarını da anlamak mümkündür. Böylece hat, hem bir güzellik ile ülfet etmemize hem de ifade ettikleri manaları itibariyle hayati bir düstur kazanmamıza vesile olmaktadır. Diğer sanatların bizde uyandırdığı hayranlık ve zevkten ayrı, hüsn-i hatta şekillerin üstünde ruha akan ilahi bir güzellik, yani ulvîlik vardır.

İslam Sanatının Temeli Tevhid

Hat sanatı, Tevhid'ten yani Allah inancından ilham alarak şekillenmiş bir sanattır. Nitekim İslamiyet'e göre "Allah, zaman ve mekânla sınırlı değildir. O zamanın zamanı, mekânın mekânıdır. Ve O, doğmamıştır doğurmamıştır." İşte bu inanç ve anlayış İslam sanatının temelini oluşturmuştur. Bu nedenle doğu kültüründe tezhip, hat ve minyatür gibi sanatlarla farklı bir boyut oluşturularak; duygular, sonsuzluk ifade eden girift çizgiler ve şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu tarz, sanatı da sonsuz bir âleme açılan bir pencere mesabesine taşımıştır. (<http://www.yenimesaj.com.tr/index.php?sayfa=yazidizisi&dizino=106>)

Hat sanatı, canlı tasvirin yasak sayıldığı İslam ülkelerinde, yazıya dönüştürülen çizgi yoluyla duygu ve düşüncelerin anlatıldığı canlı bir sanat kolu halinde gelişmiş ve özellikle de Türk İslam kültürü içinde özgün bir kimlik ve kişilik kazanarak büyük hat ustalarının yetişmesine yol açmıştır. (Gelişim hachette, 1993: 1665) Bu konuyu ilerde biraz daha açacağız.

Hat Sanatının Kısa Geçmişi

İslam yazılarının kökü M.Ö VI. Yüzyılda Ürdün'ün batısı ile Lut gölü arasında tarih sahnesinde görülen Arap asıllı Nabati adındaki bir kavmin alfabesine dayanmaktadır. Arami dilini konuşan Nabatilerin yazısı pek yavaş bir şekilde gelişmiş ve Arap yazısını andıran şekilleri ve sadeleşmesi M.S. IV. Ve V.yüzyıllarda meydana gelmiştir. Bu yazı daha sonra bütün Arap yarımadasına yayılmıştır.

İslamiyet'le birlikte gelişmeye başlayan yazı, önceleri düz ve yuvarlak hatlardan müteşekkildi. Halifeler zamanında yazılmış örneklerde malzemenin durumuna göre, papirüs üzerine yazılan yazılarda yumuşaklık, taş üzerine yazılanlarda ise sertlik ve köşelilik göze çarpar. (Özcan, 1996: 229)

Abbassiler devrinde gittikçe gelişen ilim ve sanat hareketleri sayesinde büyük merkezlerde ve bilhassa Bağdat'ta kitap merakı ve bunları yazarak çoğaltan verraklar artmıştı. İşte bunların kitap istinsahlarında kullandıkları yazıya verraki muhakkak veya iraki deniliyordu. VII. asır sonlarından itibaren hat sanatkârlarının güzeli arama gayreti neticesi ölçülü olarak şekillenen yazılar asli ve mevzun hat ismiyle de anılmaya başlandı. Bu yazılar ileri bir merhaleye erişirenler arasında ayrı bir mevki olan İbn Mukle hattın nizam ve ahengini kaidelere bağladı ve bu yazılara "Nispetli Yazı" denildi.

Bu gelişmeler olurken, Kufi hattı'da bilhassa mushaf yazılmasında parlak devrini sürüyordu. Yayıldığı nispette farklılıklar gösteren kufi, şimali Afrika ülkelerinde daha yuvarlaklaşarak, bilhassa Endülüs'te ve Mağrip'te mağribi adıyla hükümranlılığını kurdu. İranda ve doğusunda ise meşrik kufisi adını ve karakterini alarak aklam-ı sitte'nin yayılışına kadar kullanıldı. Daha çok abidelerde görülen iri kufi hattı da bazı tezyini unsurlarla birlikte de dekoratif bir mahiyet kazandı. Mensub hattının XI. yüzyılın başlarında, yukarıda verraki adıyla geçen ve umumiyetle kitap istinsahına mahsup olup bu sebeple neshi de denilen şeklinden, daha sonraları muhakkak, reyhanî ve nesih hatları doğdu. (Derman, 1993: 375)

Türkler Müslüman olduktan ve Arap alfabesini benimsedikten sonra bir süre hat sanatına herhangi bir katkıda bulunmamışlardır. Türkler hat sanatıyla Anadolu'ya geldikten sonra ilgilenmeye başladılar.

XIII. yüzyılda gelişmeye başlayan İslam yazısında ilk gelişme Aklam-ı Sitte'de oldu. Onu diğer yazılar takip etti. Araplardan yayılan yazıya en büyük hizmeti Türkler Yaptı. Yüzyıllar boyu çalışarak her çeşit yazıda ileri gittiler. (Alparslan, 2002: 13)

Bağdat, Abbasîlerin siyasi hayatlarının bitişi ve Yakut'un vefatından sonra sanat merkezi olma özelliğini kaybetmiş, yerini önce Kahire'ye daha sonra ise İstanbul'a bırakmıştır. Osmanlı, bütün güzel sanatlara olduğu gibi, yazı sanatına da özel bir ilgi göstermiş, hattatlar, padişahların özel iltifatlarına nail olmuşlardır. Ayrıca Osmanlı padişahları içerisinde bizzat yazı ile meşgul olanlar da çıkmıştır. II. Bâyezid, II. Mustafa, III. Ahmed, II. Mahmud ve Abdülmecid ilk akla gelen hattat sultanlardır. Bundan başka, her tabakadan halk, yazıya büyük bir ilgi göstermiştir.

Daha II. Bâyezid zamanında hattat Şeyh Hamdullah (ö. 1520) padişahın da telkini ile saray hazinesinde bulunan Yâkut yazıları üzerinde çalışarak aklâm-ı sitte'de Osmanlı üslûbunu oluşturmayı başarmıştır. Bilhassa sülüs ve nesih yazı çeşitlerinde güzellik unsurları Osmanlının bu döneminde ortaya konmuştur.

Harflerin tenasübü yani ideal ölçüsünün bulunması, kalem hâkimiyeti ve harflerin satıra dizilmesindeki kudret ve kuvvet Osmanlı hat mektebinin önemli hususiyetlerindedir. Harf kenarlarında pürüz bulunmaması yani kalem kuvveti, başarısı, aynı şekilde harflerin satırda diğer harflere yabancı durmaması yazı estetiğinin ana unsurlarıdır. Bu hususların, birlikte, bir yazıda bulunmaması veya başarılabilmesi estetik bir kusurdur. Bir saç telinin beyaz bir sahifedeki gergin çizgi görünümü, hüsn-i hatta harflerin

yazılışında sağlanamaz ise yahut kalem kalınlığı ile harf büyüklüğü arasındaki ölçü, yani harfin tenasübü yakalanamazsa veya harfler satırda uygun yerlerine yerleştirilemezse bu yazıya hüsn-i hat denmesi imkânsızdır. Güzel yazı, yani hüsn-i hat bu üç unsuru da ihtiva etmelidir. Osmanlı, hüsn-i hatta bu üç unsuru başarı ile kullandığı için yazının merkezi olmuştur. (http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?konu_id=911&yagmur=bolum2&sid=25&kat=12)

Türklerle Açılan Bir Çığır

Hüsn-i Hat, Türk hattatlarıyla en güzel şekline ve en geniş kullanım alanına kavuşmuştur. Türklerin İslamiyet ile şereflenmeleri, hat sanatı için de adeta bir başlangıç sayılmış, Türk sanatçısının eliyle kültür ve medeniyetin en muhteşem abidesi olmuştur. Türk hattatlar, hat sanatında erişilmesi mümkün olmayan üstün bir ekol kurmuşlardır. Şu söz, hattatlarımızın tartışılmaz üstünlüğünü ortaya koymasından ne kadar manidardır: **“Kur’an-ı Kerim Mekke’de nazil oldu. Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı.”** Sözü bir hakkın tesliminden başka bir şey değildir. Usta-çırak ilişkisi içerisindeki talimle oluşan kuvvetli gelenek, cami, mescit, mezarlıklar ve müzelerdeki sayısız örnek ve malzemenin İstanbulda bulunması hali bu kadim Osmanlı şehrinin sanat merkezi olma vasfını devam ettirmektedir.

Güzel yazı sanatı, Türk ustaları ile en parlak şekline kavuşmuştur. Hattatlarımız yalnızca cümleleri ve kelimeleri değil, harflere de canlılık katarak onları konuşturmuşlardır adeta. Çoğu kez süsleme sanatıyla birlikte yürüyen hat sanatı, tezhip ve ciltçilik gibi dallarla bütünleşince, kitapların her biri bir sanat şaheseri haline gelmiştir.

Dünyada hiçbir topluma nasip olmayan hat sanatı Türk hattatlarının vecd saraylarından kopup, coşkuyla gönüllere hitap edecek tarz ve üslupla gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Tarihimizde, çok ünlü hattatlar yetişmiştir. Amasyalı Şeyh Hamdullah Çelebi (1429-1520) hattatların piri sayılır. Sultan II. Beyazıt’ın büyük iltifatlarına mazhar olmuştur. Bir diğer üstat ise Hafız Osman (1642-1698) namı hattatımızdır. Bugün dünyanın pek çok yerinde “Hafız Osman hattı” esas alınarak ‘Kur’an-ı Kerim basılmaktadır. Diğer meşhur hattatlarımızın bazıları ise şunlardır: Mustafa Rakım Efendi (1757-1826), İsmail Zuhdi (?-1806), Yasarizade Mustafa İzzet Efendi (1776-1849), Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Hat sanatımızın son büyük temsilcileri ise, Sami Efendi (1838-1912), Kamil Akdik (1862-1941), İsmail Hakkı Altunbezer (1869-1964), Necmed-

din Okyay (1883-19769), Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamit Aytaç (1891-1982)'dır.(<http://www.yenimesaj.com.tr/index.php?sayfa=yazidizisi&dizino=106>)

Cumhuriyetten sonra harf devrimiyle Arap harflerinin kullanımdan kaldırılması, bütünüyle bu harflere dayanan hat sanatının yaygınlığını birden bire çok azaltmıştır. Kitapların Latin harfleriyle ve baskıyla hazırlanması, bu sanatın kullanım alanını hemen hemen yalnız camilerdeki duvar yazılarına indirgemıştır.

Hat Sanatının Türleri

Kûfi Yazı: İslâmiyet'in ilk zamanlarında ortaya çıkan ve bu yazı şekli adını Kûfe şehrinde almıştır. Köşeli şekillerin hâkim olduğu, çivi yazısına çok benzeyen bu yazı, sonraları yuvarlak bir şekil almış ve süsleme motifi haline gelmiştir. Bu yazının daha dekoratif bir görünüş kazanmasını sağlamak üzere harflerinin her biri ile örüldüğü ve düğümlendiği “örgülü kûfi” ve yine süsleme amacıyla harf uçlarının bitkisel formlarla sonuçlandırıldığı “çiçekli kûfi” gibi çeşitlileri vardır. Türk çini sanatında, özellikle Selçuklu çinilerinde çok kullanılmıştır.

Sülüs Yazı: 9. yüzyılın ilk yarısında Kûfi yazının değişikliğe uğraması ile ortaya çıkmıştır. Yazının özelliği; dikey harfler kısa diğer harfler ise yuvarlağımsı yazılmıştır. 16. yüzyılda Kur'an-ı Kerimlerin yazılmasında kullanılmıştır.

Nesih Yazı: Osmanlı döneminde sülüs yazı ile birlikte çok kullanılan yuvarlak hatlı, daha küçük yazı türüdür. Nesih kalem sülüs'e tabii olup onun üçte biri kadardır. Bu yazı teknik bakımdan sülüs'ün üçte ikisini nesihetmiş ve üçte biriyle ona tabii olmuştur.(Yazır,1981; 78)

Hafız Osman, 17. yüzyılda Türk yazı üslûbunu yeni bir yükseliş dönemine getirmiştir. Taş basma ile çoğaltılan Kur'an'ları ile şöhreti bütün İslâm âlemine yayılmıştır.

Celî Yazı: Mimarîde kullanılan, sülüs yazının iri yazılmış şeklidir. Ahmed Karahisari bu yazıyı geliştirmiştir. Süleymaniye Camii'nin kubbesindeki yazıların sahibidir. 18. yüzyılda Mustafa Râkım Efendi Celî yazıyı, damalı çizgilerle yazarak geliştirmiştir.

Rik'a Yazı: Biraz irice olup, mektuplarda kullanılır. Rik'a günlük hayattaki yazışmalarda, yapıların sanatlı olması cihetiyle nesih veya nestalik'in kullanılmasının biraz zorluk göstermesi ve zaman alması, küçük kâğıt parçası anlamına gelen rik'a adlı bir yazının doğmasına sebep oldu. (Alpars-

lan, 2002: 837)

Tuğra: Padişahların imzası niteliğinde olan tuğralar da yazı sanatının gelişmesine paralel bir gelişme göstermiştir. Bunlar her padişahla birlikte yalnız metni değil formu da az çok değişen birer mühür olup, “tuğrakeş” adı verilen kişi tarafından yazılırdı.

İstif Yazı: Bir kelimedede harflerin güzel görünmesi için, harflerin yan yana ve üst üste dizilmesi ile yazılır.

Talîk Yazı: Bu yazı divanlar, şiir kitapları ve diğer edebî eserlerde kullanılmıştır. 15. yüzyılda Tebrizli Mir Ali tarafından Osmanlı hat sanatında tanıtılmıştır. **Divanî Yazı:** Osmanlı yazı türü olup, ferman, berat, menşur ve sultan iradelerini yazmak için kullanılmıştır. Harfleri birbirini bağlıdır. Ekleme yapmak ve değiştirmek mümkün değildir. **Siyakat Yazı:** Osmanlı yazı türü olup, resmî devlet yazısıdır. Malî kayıtlarda kullanılmıştır. Okunması ve yazılması zordur.

Divani Yazı: Yalnız ferman, menşur, berat gibi sultan yazmak mümase-re işi olduğundan mali defterleri ancak ilgilileri takip edebilmiş, diğerleri için yazı az çok bir sır gibi kalmıştır. (Aslanapa, 1984: 391)

Hat Sanatının Uygulandığı Yerler

Hat aynı zamanda okuma vasıtası da olduğu için sadece estetik duygulara hitap etmekle kalmaz insanlar arasında mühim bir işe yarar. Bu sebeple geniş bir kullanıma sahiptir. İslam kültürünün ilk dönemlerinde olduğu kadar, daha sonraki dönemlerde de hat, mimariye karışan süsleyici bir öge olarak kullanıldığı gibi, el yazması kitaplarda ve tablo biçiminde hazırlanarak duvara asılan levhalarda bağımsız bir sanat kolu çizgisine ulaşabilmiştir.

1- Kitap: Yazma kitaplar arasında incelik ve nitelik bakımından birinciliği Kur’an- Kerim yazılmış şekli olan Mushaf lar alır.

2- Kıt’a: Ölçüleri değişebilmekle beraber orta boyda bir kitap ebadında kâğıtlar üzerine yazılan yazılara denir. Kıt’a tek bir çeşit yazı ile olabileceği gibi iki yahut üç çeşit yazı ile bir arada kullanılabilir. Türklerde en ziyade revaç bulan sülüs- nesih kıt’a larıdır.

3- Levha: Daha büyük ebatlı yazılar hakkında kullanılan bir tabirdir. Ayet, hadis, hikmetli bir söz, şiir v.b. ibareler usta hattatlara yazdırıldıktan sonra etrafı tezhip ettirilir veya ebru kâğıdı ile süslenir.

4- Kitabeler: Herhangi bir abide (cami, tekke, mektep, medrese, han,

çeşme, hamam, sebil, kütüphane)’nin dış cephesinde yer alan veya bir dikilitaş üzerindeki yazılar hakkında bu tabir kullanılmaktadır. Mermere kabartma şeklinde oyularak hazırlanır.

5- Cami Yazıları: Camiler Müslümanların toplanma mahalli olduğundan, oraları bütün nazarlara açık celi yazılarla süslenir. Daha ziyade ayet, hadis gibi Arapça metinden yazıldığı için bünyesinde hareke işaretleri bulunan celi sülüs tercih edilir. Cami duvarını veya kubbe kasnağını çepeçevre saran kuşak yazısı hep celi sülüsle yazılır.

Bu sıralananlar dışında hat sanatı tarihimiz boyunca mühür, yüzük, seramik, kandil, miğfer üstü, kılıç üstü v.b çok değişik sahalarda uygulanmaya çalışılmıştır; fakat bunların bir kısmında, hattın kaleminden çıkmasındaki güzellik de kaybolmuştur. (Derman, 1993: 393)

Mimaride Hat Kullanılmasının Nedenleri Ve Uygulama Alanlarına Birkaç Örnek

Mimaride özellikle hat kullanılmasını biraz irdelenecek olursak; Öncelikle islam’da resme bakış açısını biraz açmamız gerekecek. Resim yasağı, dahası düşmanlığı sürekli, fakat bunun bir başlangıcı vardır. Bu hareket çok belirgin ve olumlu bir olaydır Kounellis’e göre, çünkü sanata bir başka düzlem kazandırır. “İkona” kavramı antik bir kavramken, “figür(asyon)” Batı düşüncesinde ve resminde yeni bir kavramsallaştırma olarak boy atar. Fizyonomi de kaynağını burada bulur. Biçim, yalnızca bir biçimleme meselesi değildir. Burada dikkat edilmesi gereken, bir insanın bir başka insanı belli bir kurallara göre betimlemesi (Kounellis, Beuys 2005: 51) içinde “Taşınabilir dini imgeler” anlamında, Türklerin ikona kültürü yoktu. “Türk-Osmanlı İkonolojisinden Romanına Doğru” adlı yazının konusu olmasına karşın şu kadarcığını belirtelim: Resim yazıdan öncedir. Bu öncelik Türk kültür tarihinde de korunur. Yazıdan önce resim vardı ve Türklerin ilk resimleri mezar taşlarıydı. Çinli kaynakların “mezarın çevresine örülen yapı üzerine mevtanın çehresini, ömrü boyunca iştirak ettiği savaşları tasvir eden taşlar dikerdi” gözlemini, XVIII. yüzyıl Türk tarihçisi Ebu’l Gazi Bahadır-han’ın aynı yöndeki bilgileri teyit ettiğini belirtir Gumilev. Ebu’l Gazi, “Şecere-i Türk” adlı eserinde, eski Türkler hakkında şu satırları yazar: “Birinin sevdiği bir kişi, kızı veya kardeşi öldüğü zaman, ona benzeyen bir heykelini yapar, evine dikerlerdi. Türkler Müslüman olduktan sonra aynı geleneği beş yüz yıl boyunca sürdürmüştür” (Gumilev, 2005: 118-129).

Türk toplum hayatında, Bizans döneminde ikonun ve Batı Avrupa’da mobilize nitelik taşıyan resmin kamusal gözle teması anlamında, dini yapıların süslemesinde, bezeme nitelikli kitabelerde ve çeşitli küçük eşyalarda tek levha olarak kullanılan çok önemli bir bezeme ögesi olan “hat”; kitaplıklarda bir hazine gibi korunan yazma kitapların içine sıkışıp kalmış ancak birkaç uzmanın arayıp tarayarak görebildiği minyatürün tersine, ikonolojik bir değere sahiptir ve bir “sanat dalı” olarak da görülmüştür. Hattatlar, minyatür yapan nakkaşlardan daha yüksek bir statüye sahiptirler. “İslam uygarlığında hat, büyük bir sanattır. Sadece kitap yazmaktan çok, fazla uygulama alanı olan bir kültürel üretim alanıdır” (Kuban, 2005: 176).

Minyatür, bağımsız bir sanat dalı olarak değil, kitap süslemek amacıyla kullanılmıştır. Önemli minyatürlü yazmaların çoğunda hattatın adı bilinmesine karşın minyatürü yapan nakkaşın adının unutulmasında bir sakınca görülmemiştir. “Hattatlar Kuran yazdıkları için cennetlik sayılmışlar, nakkaşlarsa “kâfir yazısı” yazdıkları, yani resim yaptıkları için cehennemlik sayılmışlardır” (Aksel, 1967:18)

Osmanlı-Türk toplumsal yaşamında “resim yasağı”ndan söz edebiliriz; ama “resim yokluğu”ndan hayır. Mezar taşları, hat, minyatür, gece resmi ya da ışıklı resim de denebilecek mahya, bez korumasıyla duvara asılı bir tür duvar resmi “mushaf”, dahası yapı olarak caminin resmi, kilim/halı, Karagöz göstermelikleri, Mevlevi resimlerinin yanı sıra Osmanlı toplumsal yaşamında örülecek kamusal gözün erişim alanına sızan çini de, bir başka “ikonolojik” ögedir. Adeta bir “duvar resmi” olarak kullanılan çini, özellikle çiçek stilizasyonunda doğa gözleminin soyut bir biçim anlayışı çerçevesinde bezeme özelliğinin tek parçadan büyük panolara doğru gelişim göstermesiyle Osmanlı sanatının en büyük ikonolojik yaratılarından biri olarak sivrilir. Bizans yapılarında bütün yüzeyleri kaplayan mozaığın yerini, Osmanlı mimarisinde sarı, fıstık yeşili, mavi, patlıcan rengi, siyah, beyaz ve sonrasında da Bolu veya domates kırmızısı adı verilen ve sır altında diğer renklere göre daha kabarıklık duran bir kırmızı ile yapıyı bir renk çemberiyle kuşatan çini almıştır. 1561’de inşa edilen Rüstem Paşa Camii, Sultanahmet Camii, Sokullu Mehmed Paşa, Eski Valide, Takiyeci camilerin yanı sıra Topkapı Sarayı içindeki Revan ve Bağdat Köşkları, sünnet odası, II. Selim’in yatak odası ve III. Murat’ın has odasından büyük kahvehanelerin çay ocakları, duvarları gibi dindışı yapılarda boy gösteren çini sanatı, sanat tarihçisi Doğan Kuban’ın belirttiği üzere (Kuban, 2005: 190), 17. yüzyılın sonunda birdenbire duraklar.

Anadolu'daki Celali isyanları İznik çini atölyelerinin faaliyetini azaltır. 15. yüzyıldan beri çini ürettiği kabul edilen Kütahya, çinicilik merkezi olarak gelişmeye başlar. 18. yüzyılda ise Kütahya, 3. yüzyılda ilk Hıristiyan konsüllerinin buluşma yeri de olan İznik'in yerini alır. İznik ve çinileri yerinden edilir.

İslamî mimari, Kuran'ı Kerim dilinden kaynaklanan bir sanattır ve İslam medeniyetinin derinliği ve zenginliğini maneviyat çerçevesinde yansıtır. Bu sanatta tevhit inancı, İslam dininin güzellik tanımının simgesi olarak tecelli bulur.

İslam'dan önceki dönemden geriye kalan işaretler, insanoğlunun binlerce yıl önce de sanatı tanıdığını ve günümüzde soyları yok olan hayvanların resimlerini duvarlara çizerek sanat alanındaki yeteneklerini mağaraların duvarlarına yansıttığını gösteriyor. Gerçekte sanat insanoğlu için hatta dil ve edebiyattan önce bir nevi iletişim aracıydı. Medeniyetler ortaya çıktıktan sonra var olan yeteneklerde de büyük bir sıçrayış yaşandı, öyle ki bu sıçrayışın izlerini İslami ve İslami olmayan tüm ülkelerde görmek mümkün. Bu alandaki eserlerin bazıları milattan önce 7. milenyuma kadar uzanıyor. Ancak sanat alanlarında en çok insanoğlunun ilgisini çekenler mimari ve el sanatlarıydı ki bu el sanatları da gerçekte daha çok eşyalar veya binaların üzerindeki işlemler şeklinde kendini göstermeye başladı. Mimari renk, kimlik ve kültür çeşitlilikleri yansıtmanın yanı sıra sözü edilen işlemlerde de kendini gösteren güzel sanatlardan biriydi. Emevilerin döneminde inşa edilen köşkler ve saraylarda çok güzel oymalar ve diğer kabartma işlemlere rastlıyoruz. El yazıları, çanak çömlek ve diğer ev eşyaları, üzerlerine işlenen motifler ve renk çeşitliliği bakımından büyük önem arz ediyor ve hepsi de insanların sanata olan ilgisini yansıtıyor. Dolayısıyla mimari ve mimari sanatı arasında bir farklılığın söz konusu olduğu ve bu ikinin tamamen iki farklı kavram olduğunu söylemek de mümkün.

Mimaride amaç sosyal görev ve hizmet doğrultusunda bir takım inşaat çalışmalarında bulunmaktır. Örneğin konutlar, ibadet mekânları veya eğitim amaçlı inşa edilen binalar gibi. Ancak mimari sanatında en çok duvarlar, çatılar, sütunlar, pencereler ve kaplar ve hatta bahçelerde kullanılan süs anlayışıdır, öyle ki bu anlayış ve zevk mimari sanatı ile bütünleşerek binanın güzelliğine güzellik katıyor. İslami mimari sanatında ise usta mimarlar kişisel zevk ve yetenek ve yaratıcılık güçleri ile bu sanatı geliştirmeye büyük özen gösterdiler ve gerçekte bu yetenekleri de dini inançlarından kaynaklanıp bu inançla bütünleşiyordu. Bu durum

tabi ki İslami mimari sanatında büyük çeşitlilik ve güzelliğe sebep de oldu ve İslami mimari Kuran'ı Kerim öğretilerinden kaynaklandığı için İslam medeniyetinin zenginliği ve derinliğini manevi boyutu ile yansıtıyordu. Mimari ve mimari sanatı arasındaki fark itibarı ile İslami mimari de kendine özgü simgelerle başka mimari sanat tarzlarından ayrılıyor. Bu simgeler ve göstergeler kullanılan tarzın geometrisi ve sanatsal boyutudur ki mimarın da düşüncesi ve manevi inancını yansıtır. Gerçekte Müslüman mimarın kullandığı tarz daha önce var olmayan ve bizzat söz konusu Müslüman mimarlar tarafından yaratılan tarzlar olup İslam öğretileri ve tevhid inancından kaynaklanan tarzlardır.

Tevhid inancı tüm sanatların yanı sıra mimari sanatında da Müslüman mimarlarca sıkça kullanılmıştır. İslami mimari sanatı sadece camiler gibi dini mekânlarda değil aynı zamanda okullarda, saraylarda ve hatta evlerde ve hamamlarda da kullanılmıştır.

Bu sanat alanında matematik ve geometri bilimleri sıkça kullanılırken yaşamının zirvesinde olduğu dönemlerde ise insanların manevi ihtiyaçlarına uygun biçimde insanların sosyal yaşamında da hizmet sunmuştur. Dolayısıyla İslami mimari sanatının İslam medeniyetinin ruhu ile uyum içinde varlığını sürdürdüğü söylenebilir. İslamî mimari kimliği tüm dünyada ve dil ve medeniyet çeşitliliğine karşın aynı tarzda idi ve bu durum Çin topraklarından Atlas okyanusuna kadar uzanan alanda geçerli olup çeşitli kültürlerde göze çarpmaktadır. Gerçi Romalılar ve diğer medeniyetler de mimari tarzına sahipti, ancak İslami mimari sanatı kendine özgü bir sanat tarzı idi. İslami mimari sanat tarzının özelliklerinden çatıların ve tavanların süslenmesi idi ki bu alanda ilk İslami eser olarak Mescid-ül Nebi bu özelliği taşıyor. Gerçi Hz. Resulullah (sav) döneminde çatılar hurma ağaçlarının yapraklarından olup süs unsuru olarak kullanılmazdı, ancak Velid Bin Abdulmelik döneminde İslami mimari çeşitli renkler ve motifler taşıyan fayansları kullanmaya başladı.

İslamî mimari sanatında en çok Kuran'ı Kerim ayetleri duvarlarda ve tavanlarda kabarik yazı olarak kullanıldı. Bu alanda ilk örneklerden Kubbet'ul Sahra'nın içinde kullanılan ve Kufi hattı ile yazılan Kuran'ı Kerim ayetlerine değinebiliriz. İslami mimarının en önemli özelliği belki de tüm çeşitliliğine karşın üniter olmasıdır. Bu üniterlik İslami mimarının gelişmesinde büyük rol ifa ettiği söylenebilir. Şöyle ki İslam ülkelerinde İslami mimarının çeşitliliğine karşın içinde bir nevi üniterlik göze çarpar. Hatta Paris, Londra, Münih ve Avrupa'nın diğer kentlerinde İslami mimari tarzı ile inşa edilen binalarda İslami kimlik en iyi şekilde göze çarpıyor ve

bu durum İslam dininin Avrupa kıtasında yayıldığını ve bu konuda Müslüman mimarların büyük rol oynadığını gösteriyor.

Ancak bir başka önemli husus, diğer mimari tarzlarının İslami mimari-den ilham almış olmalarıdır. Gerçi bu tarzlar da İslami mimariden aldıkları ilhamları kendi mimari anlayışları olarak pazarlamaya çalışıyor, fakat yine de her yerde İslami mimari sanatı İslam dünyasına ait olduğu en iyi şekilde anlaşılıyor. Nitekim bu mimari anlayışına İsfahan, Bağdat, Şam ve Kahire gibi mekânlarda rastlıyoruz ki bu örnekler gerçekte İslam medeniyetinden 15 yüz yıl öncesine dayanır ve bu yüzden bu tarzı hiç bir hükümdar veya devlete mal etmek mümkün değildir.(http://www.taghrib.ir/tmain_tk.aspx?lng=tk&mode=art&artid=4792)

Yazı başlı başına bir Sanat olduğu gibi dekoratif Sanatların zenginleştirilmesinde ve mimaride çok büyük rol oynamıştır. Gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı mimarisinden yazıyı çıkaracak olursak bunların pek fakir bir manzara göstereceğine şüphe yoktur. Dekoratif Sanatlar içinde aynı şey söylenebiliriz.

Sonuç

Hat sanatı, harflere yeni biçimler arayan bir sanat olmaktan ziyade bulunmuşun en güzeline ulaşmayı gaye sayan bir sanattır. Hat sanatındaki güzelliklerin kelime ve cümlelerin taşıdığı manadan gelmekte olduğunu sananlar varsa da bu gerçeğe uygun bir görüş değildir. Eğer bu doğru olsaydı bu güzelliklere Arap harflerini okumayı bilmeyenlerin de hayran olmalarını nasıl izah edebilirdik? Güzellik manadan ziyade yapılan düzenlemededir. “**Allah güzeldir ve güzeli sever.**” mealindeki kudsi hadis, insanın eşyaya bakış açısının ne olması gerektiğini ortaya koyan güzel bir tespittir. İnsan hayatında var olan her şeyin güzel olmasına dikkat gösterilmesi, şuurlu insan için gerekli bir hedeftir. Kuran-ı Kerim ve H.z.Muhammed (s.a.s)’e ait her türlü hususun tespiti, güzel sözlerin insanlara yazı ile aktarılmasında kullanılan yazıya da metin kadar özen gösterilmesi Müslümanların hedeflerinden olmuştur.

Aslında, güzel yazıda, sözün güzelinin kullanılması, Osmanlı yazı sanatındaki estetiğin ana unsurunu oluşturmuştur. Genellikle cami ve mes-cit giriş kapılarına “Oraya güven içinde esenlikle girin” ve “Selâm size, hoş geldiniz! Temelli olarak buraya girin” mealindeki ayetler, içerilere ise Kur’an ve hadislerden güzel nasihatler müminlerin nazarına verilir. Bu bazen “Ölünceye kadar Rabbine kulluk et”, “Dikkat edin, kalpler ancak Allah’ı anmakla huzura kavuşur” mealinde ayetler, bazen de “Vaktinde

kılınan namaz, ana-babaya iyilik ve cihad Allah’a en sevimli gelen ibadetlerdendir”, “Zamanında namaz kılmaya gayret edin”, “Ölmeden tövbeye gayret edin” mealindeki hadisler, bazen de Kelime-i tevhid, Kelime-i şaha-det olurdu. İsm-i Celâl, İsm-i Nebi, Ciharyâr-ı güzîn ile Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin isimleri cami ve mescitlerin mutlaka bulunması gereken hüsn-i hat levhalarıdır.

Yıllar yılı bağrımızda bir sızı olarak duran bir şey var. Geçmiş ile kopan bağlarımız. Bunun içine aşk ve heyecanlarımızın sönüşü de dahil.. Bir diriliş arifesinde bulunduğumuz bu günlerde ise sanatta diriliş has köşeyi, ilk makamı tutuyor.. Bu, ruhlardaki ilhamların coşması ve imanların gürül gürül akması neticesinde kaleme yürüten sevda mürekkebinin bir ihtizazıdır.

Sayfalara akmak, sürmeli gözleriyle, tatlı işveleriyle, estetik gamzele-riyle insanlığa mesajlar sunmak arzusunun bir yansımasıdır.. Bu konuda hüsn-i hat önemli bir yere sahip ve dünya durdukça da bu önemini yitirmeyecektir. Belki de gün geçtikçe değeri daha da artacak ve bütün insanlığın gönlünde ma’kes bulacaktır. Yukarıda da söylediğim gibi Gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı mimarisinden yazıyı çıkaracak olursak bunların pek fakir bir manzara göstereceğine şüphe yoktur. Dekoratif Sanatlar içinde aynı şey söylenebiliriz.

KAYNAKÇA

- Aksel Malik (1967), Türklerde Dini Resimler, Elif Yayıncılık, İstanbul
- Alparslan Ali (2004), Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, YKY, İstanbul,
- Alparslan Ali (2002), Hat Sanatında Osmanlılar, Osmanlı Uygarlığı, 2. cilt, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.
- Aslanapa Oktay (1984), Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Beuys Kounellis-Kieffer cuchi(2005) Bir Katedral İnşa Etmek, Çev. Ahmet Cemal, sel yayıncılık, İstanbul.
- Derman M. Uğur (1993), Türk Hat Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Gelişim Hachette (1993) , C.5, İnterpres Basın ve Yayıncılık, İstanbul.
- Gumilev L.N (2005), “Türklerin Altay Kolu” Avrasya’dan Makaleler I, Çev. Ahsen Batur, Selenge Yay., İstanbul.
- Kuban Doğan (2005), Çağlar boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları, YKY, İstanbul.
- Meriç Rıfki M.(1937), Türk Tezyini Sanatları, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul.

– Özcan Ali Rıza (1996), Osmanlılarda Kitap Sanatları, Osmanlı Ansiklopedisi C.5, İz Yayıncılık, İstanbul.

– Rado Şevket (1983), ” Hat Sanatı Bir Resim Sanatıdır”, Kaynaklar Dergisi, 1(Güz), Ankara.

– Sanat Tarihi Ansiklopedisi (1983), C.4, Görsel Yayınları, İstanbul.

– Serin Muhiddin (1982), Hat Sanatımız, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.

– Yazır M.Bedrettin (1981), Kalem Güzeli, Diyanet İşleri Yayınları, Ankara.

– <http://www.kto.org.tr/tr/dergi/dergiyazioku.asp?yno=411&ano=50>

– <http://www.nur-hikmet.de/index-Dateien/NUR-IKMET/bkose/degs/husnihat.html>

– <http://www.turkey.com/forum/viewtopic.php?+=19284>

– <http://www.yenimesaj.com.tr/index.php?sayfa=yazidizisi&dizino=106>

– http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?konu_id=911&yagmur=bolum2&sid=25&kat=12

– http://www.taghrib.ir/tmain_tk.aspx?lng=tk&mode=art&artid=4792

19.YY. İSTANBUL BARINMA KÜLTÜRÜNDE ETKİLEŞİMLİ MEKÂNLAR

DİZDAR, İrem
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Osmanlı sivil mimarisi, İmparatorluğun değişik coğrafi bölgelerinde farklı kültür birikimi sonucunda ortaya çıkan plan tipolojisi, kullanım şekli, mekan tasarımı ve bezeme özelliklerine varan sürekli bir gelişme izleyerek, çeşitlilik gösteren konut örnekleri sergilemiştir.

Coğrafi yapı ve kültür etkisine karşın, konutlardaki saklama amaçlı mekanlar özellikle 18. yüzyıldan sonra ivme kazanarak devam etmiştir. İstanbul'da Taş Oda adını alan bu yapı/mekanlar İmparatorluğun çeşitli bölgelerinde mekansal kurgu anlamında varlığını sürdürmüştür. 18.yüzyılının ilk yarısında başlayan Batı'ya yönelik toplumun her kesimini etkilerken, Tanzimat ve Islahat Fermanı ardından Gayrimüslimlerin ticari ve siyasi alandaki etkinlikler sonucu refah düzeylerinin artması, hem Osmanlı hem de Batılı ülkeler arasında ön plana ulaşmayı sağlarken, yapı alanında farklı şekillenmelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fener Evleri adını alan bu yapılar yaşam biçimi ve yapı alanındaki değişimin, yeni üslup arayışlarının şekillenmesi olarak yorumlanmaktadır.

Bildiride; Osmanlı mimarisinde, özellikle 18. yüzyıldan sonra farklı bir anlam kazanan Taş Odalar, toplumsal ve mimari etkilenmeler çerçevesinde, Fener Evleri ile tasarım özellikleri açısından karşılaştırılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Taş Odalar, Fener Evleri.

ABSTRACT

Ottoman civilian architecture had exhibited different cultural accumulation, place conception, gland peculiarity and traditional house examples in Empire's various zones.

Although environmental and cultural effects, storage places had gone continuation especially after 18th century. This building has called Stone

Rooms and there had been meaning place conception in Empire's various zones. Westernization had began 18th. first half and had effected every community class. After the Tanzimat and Islahat motion, non-Muslims had increased comfort on commercial and political area. Thus they had increased between other country and on building area, had shown different shapes. This building has called Fener Houses. These might to explained life style and building area and new style searching.

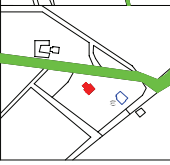


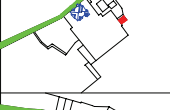
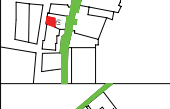




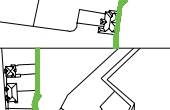

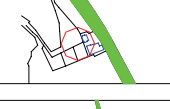
In this study; in the Ottoman architecture especially after 18th centruy had carried different meaning Stone Rooms compared with Fener Houses in subject of social and architectural peculiarity.

Key Words: Istanbul, Stone Rooms, Fener Houses.

İnsan topluluklarının toprağa yerleşmeleri, ardından şehirleşme, örgütlenme, dini inanışlar, değer yargıları, zaman içinde belirli amaca yönelik ve bu amaca uygun biçimde tasarlanan farklı yapı türlerini ortaya çıkarmıştır. Bu oluşumda iklim verileri ve malzeme etken olurken, diğer yandan da dünya görüşü, inanç.. kısacası kültür önemli bir faktör niteliğindedir. Etnik kökeni çeşitlilik gösteren toplumların, farklı fiziksel çevrelerde ürettikleri yapılarda geleneklerini sürdürmüş olmaları somut örneklerle de görülmektedir. Bu konuda Türk evinin çeşitli coğrafi bölgelerde tekrarlanması, ya da ayrı kültürlerin aynı bölgede farklı mekan düzenlemeleri oluşturmaları gibi örnekler verilebilir. Avrupa'da başlayan ve -eş zamanlı olmasa da- Osmanlı'da Batılılaşma hareketine ivme kazandıran endüstrileşme sonrasında kültür/meکان ilişkilerinin dolaylı etkileşimler içine girdiği gözlenmektedir. İlişkileri belirleyen faktörler üretim- tüketim biçimi olup yönetim ve özellikle 19.yy. da önem kazanan sosyal sınıfın yaşam biçimine bağlı olarak ürettikleri yapılarda açıkça görülmektedir. Bu anlamda günümüze kadar ulaşan sivil mimarlık örneklerinden olan Taş Oda ve Fener Evi de 18-19.yy. da gelişen yapı türlerindedir.

Taş Odalar

Özellikle İstanbul'da 16.yy.'a kadar kagir olduğu düşünülen konutlar ile ahşap yapı tekniğinin egemen olduğu örneklerden günümüze hiçbir veri ulaşmamış; özellikle Eldem'in çalışmalarında yer alan ve İstanbul'da rastlanan en erken tarihli birkaç konut örneği ise, ancak 18.yy.'dan kalmıştır (Eldem,1986). İstanbul'da kagir konut yapılaşmasının -1510 depreminden sonra- yerini ahşap kullanımına bırakmasının ardından konut tipolojisinin ve mimarisinin gelişiminde rol oynayan sosyo-kültürel etkilerle yapı

BAĞIMSIZ TAŞ ODALAR		SET ALTI TAŞ ODALARI				
<p>Selvi Ali Paşa Konağı Taş Odası, Emirhan</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Hüseyin Paşa Yalısı Taş Odası, Emirhan</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Mermür Paşa Köşkü Taş Odası, Kuruçay</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Tambura Kasrı Taş Odası, Tambura</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Arnavutköyde Taş Odası, Arnavutköy</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Acemilik da Taş Odası, Çiğdemli</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Nispetiye Karı Taş Odası, Beşiktaş</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>
<p>Sarı Nispetiye Taş Odası, Üsküdar</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Etiler Erenköy Taş Odası, Çiğdemli</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Yıldırım Paşa Yalısı Taş Odası, Beşiktaş</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Yıldırım Paşa Yalısı Taş Odası, Beşiktaş</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>	<p>Fezli Paşa Yalısı Harem ve Selamlik Bölümü Taş Odası, Kuruçay</p>  <p>18 odu / ana yapı oranı: %6 92 m² / ana yapı oranı: %6</p>		

Şekil 1: Taş Odaların vaziyet planındaki konumu
 (BTO:Bağımsız Taş Odalar, STO:Set Altı Taş Odaları, ETO: Eklentili Taş Odalar, ÇY: Çalışma Yapılmayan, MO: Mevcut Olmayan)

Azamiyi Geçirilmeyen Durumlar	Uygunluk Adet	Uygunluk Oran
Düz	5	% 28
Setli	7	% 54
Bilimsiyer	1	% 8
Ana Yol ile İlişkisi	Uygunluk Adet	Uygunluk Oran
Doğrudan bağlantılı	12	% 92
Bağlantılı	1	% 8
Bilimsiyer	1	% 8
Ana Yapı ile İlişkisi	Uygunluk Adet	Uygunluk Oran
Ana yapı ile doğrudan bağlantılı	3	% 24
Ana yapı ile bağlantılı	8	% 61
Bilimsiyer	2	% 15
Kültürel Bütünlük	Uygunluk Adet	Uygunluk Oran
Ana yapı, % 10 dan büyük	3	% 24
Ana yapı, % 10 dan büyük	6	% 45
Bilimsiyer	4	% 31

- Taş Oda
 - Ana Yapı
 - Ana Yol
 - Nispetiye
1. Glanifikatörün mevcut olan ana yapının aynı düzeniyle yapılması gerekmektedir.
 2. Mevcut taş odanın ana yapı ile ilgili verileri içermektedir.
 3. Selamlik Bölümü Taş Odası ile ilgili verileri içermektedir.

malzemesi olarak ahşabın kullanımı, yangınlarla yitirilecek olan malların korunma sorununun gündeme getirmiştir. Yangın tehlikesine karşın ahşap yapım sisteminin sürdürülmesinin zorunlu bir sonucu olarak, konutlarda Taş Oda ya da mahzen gibi işlevsel mekanların yapılma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Saklama eyleminin gerçekleştirildiği Taş Odalar, özellikle Lale Devrinde ivme kazanan Batı etkisiyle saray yaşamının örnek alındığı üst düzey konutlarında, değerli eşyaların saklanması ve yangına karşı korunması amacı ile yapılmış kagir yapılarıdır. Taş Oda yapılarının/mekanlarının şekillenmesindeki etkin faktörler, kullanıcının sosyo-ekonomik statüsü ve kültürel alışkanlıklarında görülen farklılıklar olmuştur. Vaziyet planı konumlanması ve ana yapı ile ilişkileri doğrultusunda gruplandırılan –günümüzde mevcut 11 adet, mevcut olmayan 2 adet– toplam 13 adet Taş Oda; ana yapıdan bağımsız, mevcut set altında ve ana yapının eklentisi niteliğinde olmak üzere sınıflandırılmıştır (**Şekil 1**).

Fener Evleri

Fener Evi, İstanbul'un fethinden sonra Mora, Ege Adaları ve Avrupa'ya göç etmiş Rum, Bizans ailelerinin, Fatih'in İstanbul'u ticari ve kültürel merkez haline getirme amaçlı çalışmaları nedeniyle, kentte inanç ve ticaret özgürlüğü ilan edilince, geri dönerek Fener bölgesine yerleşmeleri sonrasında bölgede oluşturdukları yapılara verilen isimdir (Sakaoğlu, 1994; 288-289).

Bu aileler, 18.yy.'ın ikinci yarısından itibaren zenginliklerinin de artmasıyla Fener'i terk ederek, Boğaziçi'nde yaptırdıkları saray ve köşklere yerleşmeye başlamışlar; özellikle Kuruçeşme, Arnavutköy, Tarabya ilk tercihleri arasında yer almıştır (Derleme, 1977b: 547-550)¹.

Fener bölgesinde incelenen kagir yapılarla ilgili somut veriler bulunmasa da bu örneklerin, “17. yy. sonu ile 18. yy. başında yapılmış olan bu yapılar, Fener Beylerine ait yalıların taş oda, meşkhane ve hazneleri niteliğinde yapılar” olduğundan bahsedilmektedir. (Eldem, 1986: 233-260, **Şekil 2**).

¹ Ortaköy'de bulunan Musevi ve Ermeni yalıları 19.yy. içinde yavaş yavaş kamulaştırılarak yerlerine Sultan Sarayları yapılmıştır. Kuruçeşme'den sonra görülen yalıları Eflak ve Boğdan beylerinin yalıları olup Arnavutköy'e kadar uzanır. Kalimaki, Muruzi, Karatodori, Düzoğlu, Muzurus yalıları, adı geçen beylere ait yalıları olduğu görülmektedir. Boğaz'ın devamında Emirgan semtinde barok süslü Rum yalıları içinde Karatodori, Vlakos, Kristaki oldukça zengin aileler arasında bulunmaktaydı. Tarabya'daki Fenerli beylerin yalılarına ise Hacı Osman bayırı ve Bülbül deresinden ulaşıldı. Bunlar Mavrokordato, Mavroyeni, Bizani, İpsilanti ve Muruzi'lere ait yalılarıdır. Yalıları daha sonra Alman, Fransız, İngiliz ve Rus elçiliklerine geçmiştir (Eldem, 1996).

Macarlar Yokusu'nda Bulunan Kagir Yapı, Balat	Fodlaci Sokak'da Bulunan Kagir Yapı, Fatih	Alişan Sokak'da Bulunan Kagir Yapı, Kumkaptı	Arazinin Topografik Durumu	Uygulanım Adet	Uygulama Oranı
				4	% 66
133 m ²	42 m ²	56 m ²		5	% 83
				1	% 16
				-	-
			Ana Yapı ile ilişkisi	Uygulanım Adet	Uygulama Oranı
				-	-
				-	-
				6	% 100
			Kütesel Büyüklük	Uygulanım Adet	Uygulama Oranı
				-	-
				-	-
				6	% 100

Notlar
F2, F3, F4, F5, F6 yapılarının ana yapıları ile ilgili veriyeye ulaşılamamıştır.
F1 yapısının mekan kurgusu özellikleri nedeniyle konut amaçlı tasarlandığı düşünülmektedir.

Şekil 2: Fener Evlerinin vaziyet planındaki konumu

Mekân Kurgusunda Görülen Ortak Özellikler

Çalışma kapsamında incelenen “Fener Evi” adını alan kagir yapılar iki katlı, zemin ve üst katta tek mekânlı hacimlerden oluşan dörtgen plana sahiptir (Şekil 4). Zemin kat tonoz örtülü bir mekan olup, dış çevreyle gerek pencereler gerekse giriş olarak doğrudan ilişkilidir. Dıştan merdivenle ulaşılan üst kat seki altı, seki üstü, ocak, niş, dolap gibi mekan öğelerinin tümünü ya da birkaçını içerdiğinden “ana mekan” olarak kabul edilebilecek niteliktedir. Yapıya veya ana mekana giriş, aksta olmayan bir kapı ile gerçekleştirilmektedir. Mekanın mimari özelliğine göre çeşitlilik gösteren örtü, çoğunlukla aynalı tonozdur. Ocak ve dolap gibi öğeler her yapıda tekrarlanan bir öğe olmamakla birlikte, niş değişmez bir eleman niteliğindedir. Üst kat ile aynı dörtgen planlamaya sahip zemin/bodrum kat, seki altı, seki üstü, ocak, niş, dolap gibi kurgusal elemanlara sahip değildir ve görece daha az açıklıklı, daha çok korunaklı bir yapılanma sergilemektedir.

Taş Odalar ise ana yapı ile bağlantısına göre (bağımsız, eklenti nitelikli

ve set altı Taş Odaları) üç grupta incelenirken, mekan kurgusu ve kütle özellikleri açısından iki grup oluşturmaktadır: 1. Tek katlı Taş Odalar; 2. İki katlı Taş Odalar.

Kütle özellikleri ve mekân kurgusu olarak iki ayrı ana başlık altında gruplanan Taş Odalarda kare veya dikdörtgen bir mekan ortak özelliktir.

İki katlı Taş Oda örneklerinde, genellikle zemin ve üst kat tek mekanlı bir planlama sergilemektedir. Mekân kurgusunda, seki altı, seki üstü, ocak, niş, dolap gibi elemanların tümünün veya birkaçının bulunması mekan tanımlamasını da etkileyen bir nitelik oluşturmaktadır. Tanımlanan ana mekan özelliklerinin üst katta toplandığı, farklı bir planlama özelliği olarak görülen, ana mekana eklenen yan mekanların ise incelenen örnekler arasında genelleme oluşturmadığı görülmektedir. Genellikle üst katla aynı plan kurgusuna sahip zemin kat mekanının ise ayrı girişleri olan depo veya servis amaçlı olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Dizdar, 2005; **Şekil 3**).

Strüktür Özellikleri ve Malzeme Kullanımı

– Duvarlar

Taş Oda ve Fener Evi örneklerinin tümü, kagir malzeme ile ve yığma sistemde yapılmıştır. Sürekli taşıyıcı olan duvarlar taş, tuğla ve bağlayıcının -örgü tekniği kurallarına göre- bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Almaşık örgü tekniğindeki kagir dış duvarlar, saçak alt kotuna kadar devam etmektedir. Almaşık duvar örgüsünde kaba yonu taş ve tuğlanın birlikte kullanıldığı örnekler olduğu gibi, kesme taş kullanılarak oluşturulan almaşık duvarlara da rastlanmaktadır (Resim 1-14).

– Malzeme Kullanımı

Taş Oda örneklerinin tümünde, kullanılan malzeme taş ve tuğla olmuştur. Taş ve tuğla örgü sistemi içinde tuğla malzeme ile oluşturulan herhangi bir bezemeye rastlanmamaktadır. Duvar yüzeyinin sıvalı olması bir uygulama özelliği olmayıp, tamamen sıvanmış örneklerin onarımlara ait bir sonuç olduğu düşünülmelidir.

Taş Oda yapılarında, moloz ve kaba yonu duvar örgüsü içinde kullanılan taş malzeme boyutlarında belirgin bir standartlaşmadan söz edilemez. Taş boyutlarının çeşitlendiği, yüksekliklerinin 18 ile 40 cm arasında değiştiği görülmekle birlikte, cephelerin taşıdığı öneme göre almaşık örgüye giren taş boyutu ve işlenmişlik özelliğinde farklı uygulamalara rastlanmaktadır. İncelenen örneklerde tuğla boyutlarının, 15x30, 12x26, 30x30 cm, kalınlığının 2.5, 3, 4 cm, tuğla kalınlığı/derz kalınlığı oranının ise yaklaşık

1/1 olduğu saptanmıştır. Tuğla malzeme duvar örgüsü dışında; kemer ve testere dişi saçak örgüsünde, küfeki türündeki taş malzeme ise; söve, lento ve hatıl amaçlı kullanılmıştır.

Fener Evleri'nde taşıyıcı özellik gösteren tüm duvarlarda kullanılan malzeme, taş, tuğla ve bağlayıcı eleman olan harç ile sınırlıdır. Kullanılmış olan kaba yonu ve moloz taş ölçüsü standart özellikte olmayıp, değişkenlik göstermektedir. Taş yükseklikleri genellikle 16-17 cm olurken, genişlikleri 30-34 cm arasındadır. Malzemenin kullanılan yere göre boyutunun ve işlenmişlik düzeyinin farklılık göstermesi, yapıların tanımlanmasında karakteristik özellik oluşturmaktadır. Fener Evleri'nde yaklaşık 14x28, 15x30cm boyutlarında olan tuğla malzemenin kalınlığı yaklaşık 3 cm'dir. Bu ölçüleriyle, aynı döneme tarihlenmekte olan Taş Odalarla da örtüşen özellikler göstermektedir (Dizdar, 2005).

– Örgü Sistemi/Almaşık Duvar Özelliği

Taş Oda yapılarında, almaşıklık özelliğini oluşturan taş ve tuğla malzemenin 2/1 (2 sıra tuğla-1 sıra taş), 3/1 (3 sıra tuğla-1 sıra taş), derz/ tuğla oranının 1/1 sisteminde bir araya gelmesine karşın, bu sayısal ilişki belirli bir düzen ve kararlılık göstermez. Duvar örgüsündeki aynı özelliği Fener Evlerinde de görmek mümkündür (Resim 1-14).

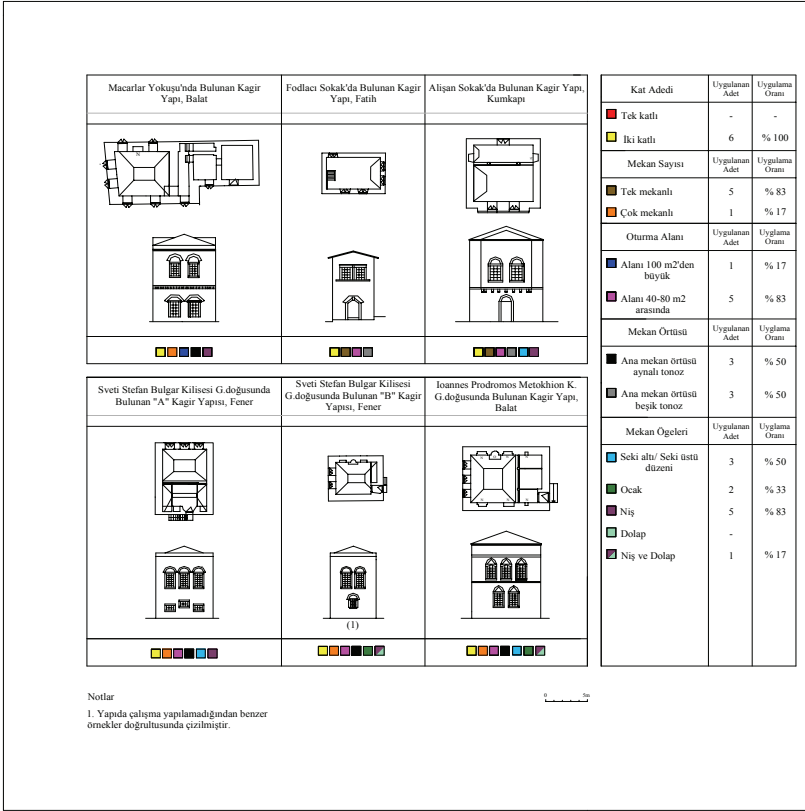
– Taşıyıcı Sistem

Kagir yapım şartlarının gereği, zemin kat ve üst kat arasında taşıyıcı sistem olarak farklılaşma görülmemektedir. İki katlı Taş Odalarda taşıyıcılık özelliği gösteren kagir duvarların zemin katlarda daha kalın ve yaklaşık 80-115 cm olduğu, üst katlarda ise kalınlıkların 75-100 cm arasında değiştiği saptanmıştır. Tek katlı örneklerde bu ölçü 65 ile 104 cm arasındadır.

Taşıyıcı duvar sistemi içinde ahşap hatıllı hiçbir örneğe rastlanmazken, hemen hemen her yapıda tekrarlanan demirin strüktürel amaçlı kullanımı; Taş Oda iç mekanında sütunları birbirine ve yapıya bağlayan çift yöndeki kare kesitli gergi demirleri biçiminde şekillenirken, Fener Evleri'nde de tekrarlanan bu uygulama çift yönde kullanılmış gergi demirleri olarak devamlılık göstermektedir. Demir eleman genellikle kullanım özelliği açısından, duvar içinde bağlayıcı görevindedir. Demir strüktür, yapıyı tek yönde veya iki yönde yatay hareketlere karşı bağlamak amacıyla, dıştan mesnetleme özelliğindedir.

Düşey taşıyıcı niteliğinde olan sütunlarda ise genellikle dairesel kesit uygulanmıştır. Yüksek kaide kullanımının görülmediği sütunlar; yekpare

gövde ve sütun başlığından oluşmaktadır. Sütunlar arasındaki bağlantıyı sağlayan kemerler, strüktürel amaçlı olup tonoz örtüden gelen yükleri yatay yönde taşıyarak duvarlara veya zemine iletme amacındadır. Bu kemerler aynı zamanda, seki altı ve seki üstü birimlerinin tonoz döşemelerini ayırarak mekânsal algılanmayı vurgulamaktadır (Şekil 3-4).



Şekil 4: Fener Evlerinin plan kurgusu ve cephe özellikleri

Tuğlamanın cephelerde süsleme amaçlı bulunmaması, işlevsel gereklilik anlamında taşla birlikte hatıl veya kemer olarak kullanımı, karakteristik bir özellik oluşturmaktadır (Dizdar, 2005).

– Döşeme ve Tavan

İncelenen tüm yapılarda yatay taşıyıcı elemanlardan biri olan döşemeler, yükleri yatay olarak aktarırken, pencere ve kapı üst lentosunda görülen kemer kullanımı da -dekoratif özellik taşımakla birlikte- üstteki yükü yatay olarak yan elemanlara aktaran yardımcı bir görev üstlenmektedir.

Yapılarda döşeme malzemesi olarak, tuğla ve horasan harcı, mekan örtüsü olarak ise tasarım kurgusuna göre değişkenlik gösteren, aynalı tonoz ve beşik tonoz uygulanması görülmektedir.

Fener Evleri yapılarında ayırt edici özellik olarak tanımlanan konsollar, çalışma kapsamındaki örneklerin 2'sinde mevcuttur. Her zaman ön cephede konumlanan özel profilli taş konsollar, yapı üzerinde üçgen çıkma veya paralel çıkma niteliğinde olup mekanı genişletmekten çok, yapıya hareket kazandırma niteliğindedir (Dizdar, 2005).

– Örtü Sistemi

Mekan örtüsünün gerçekleştirilmesindeki yöntem farklılıkları, yapının strüktürel kurgusuna ve mekan tanımlamasına göre değişim göstermektedir. Aynı plan kurgusuna sahip örneklerde aynı örtü sistemi uygulanarak; dikdörtgen ve kare mekanlarda beşik tonoz ya da aynalı tonoz kullanımı genellikle kazanmıştır. Çatı örtüsünde ise, tonoz döşeme üstünde kiremit ile kaplı kırma çatı bulunduğu görülmektedir. Çatı örtüsünün kirpi saçak üzerinde yükseltilmiş bir parapet ile gizlenmesi ise, cephe kurgusunun değişmez niteliği durumundadır (Dizdar, 2005; Şekil 3-4).

– Kapılar

Taş Odaların giriş kapılarında ilk göze çarpan özellik, yarım daire veya basık kemer uygulamasıdır. Kapı açıklıklarını geçmede kullanılan kemerler strüktürel amaçlı olup, kalınlıkları duvar kalınlığına eşittir.

Dış kapı boşluklarının mimari biçimlenmesinde genellikle yanlarda mermer veya taş söve, altta eşik görülür. Demir doğramalı olan bu kapılarda genişlik/yükseklik oranı, bağımsız Taş Odalarda yaklaşık 2/3 olurken, eklenti nitelikli ve set altı Taş Odalarında bu oranın 1/2'ye yakın olması, tasarım kurgusunda m2 ye bağlı olarak daha büyük açıklığa ihtiyaç duyulabileceğini düşündürmektedir.

Fener Evlerinde de devam eden bu özelliğe göre; giriş kapıları, yanlarda taş söve altta taş eşikle çevrilidir. Demir doğramalı olan bu kapılarda genellikle genişlik/yükseklik oranı yaklaşık 1/2'dir Dış cephede kemer örgüsünün görünür halde bulunması, cephe özelliği haline gelmiştir (Dizdar, 2005; Şekil 5).

Macarlar Yokuşu'nda Bulunan Kagir Yapı, Balat	Fodlaci Sokak'da Bulunan Kagir Yapı, Fahiş	Alişan Sokak'da Bulunan Kagir Yapı, Kumkapsı
K1 $b/h = 1/1.52 = 0.65 (1)$	K1 $b/h = 1/1.50 = 0.66$	K2 $b/h = 1/2 = 0.50$
Sveti Stefan Bulgar Kilisesi G. doğusunda Bulunan "A" Kagir Yapısı, Fener	Sveti Stefan Bulgar Kilisesi G. doğusunda Bulunan "B" Kagir Yapısı, Fener	Ioannes Prodromos Metokhion K. G. doğusunda Bulunan Kagir Yapı, Balat
K2 $b/h = 1/2.17 = 0.46 (2)$	K2 $b/h = 1/2.17 = 0.46 (2)$	K2 $b/h = 1/2 = 0.50$

Notlar

- 1 Zemin katta kapı olduğu düşünülen boşluk
- 2 Yapıya ait giriş kapısı günümüzde mevcut olmadığından benzer örnekler doğrultusunda çizilmiştir.

0 1m

BAĞIMSIZ TAŞ ODALAR		
Şehit Ali Paşa Konağı Taş Odası, Eminönü	Hüseyin Paşa Yalısı Taş Odası, Emirgan	Memduh Paşa Kökü Taş Odası, Kurbaççeşme
K1 $b/h = 1/1.64 = 0.60$	K1 $b/h = 1/1.44 = 0.69$	K1 $b/h = 1/1.60 = 0.62$
Şair Nâbi Evi Taş Odası, Üsküdar	Yılanlı Yalı Selamlık Bölümü Taş Odası, Bebek	Ragıp Paşa Yalısı Taş Odası, Sarıyer
K1 $b/h = 1/1.75 = 0.57$	K $b/h = 1/2 = 0.50 (1)$	K $b/h = 1/2 = 0.50 (2)$

Notlar

- 1 Mevcut kapının kemer ölçüsü restorasyon uygulamasına göre çizilmiştir.
- 2 Günümüzde yıkılmış durumda bulunduğundan benzer örnekler doğrultusunda çizilmiştir.

0 1m

Şekil 5: Fener Evleri ve Taş Odalara ait giriş kapıları özellikleri

- Pencereleler

Taş Odalarda mekan kurgusunda tanımlanan işlevsel özellikler paralelinde, zemin katın depolama ve servis amaçlı ikincil mekanlara ayrılmış olduğu kabulüne dayanarak, bu kattaki pencerelerin boyut ve sayısında -üst kata oranla- bir azalma görüleceği düşünülmesine karşın, böyle bir uygulamaya rastlanmamıştır. Bunun bir nedeni, saklama amaçlı tasarlanmış olan Taş Odaların pencerelerinde kullanılmış olan demir kapaklar, diğer bir nedeni, Taş Oda yapısı veya mekanının sokakla doğrudan ilişkili bulunmaması ve ana yapıya ait bahçe sınırları içinde konumlanmış olmasındandır.

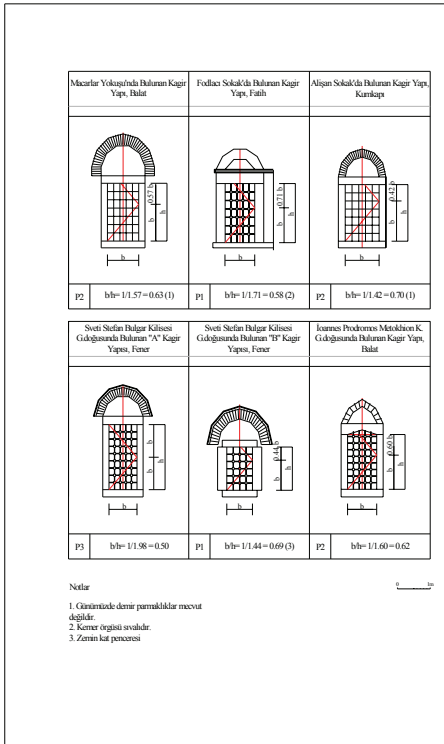
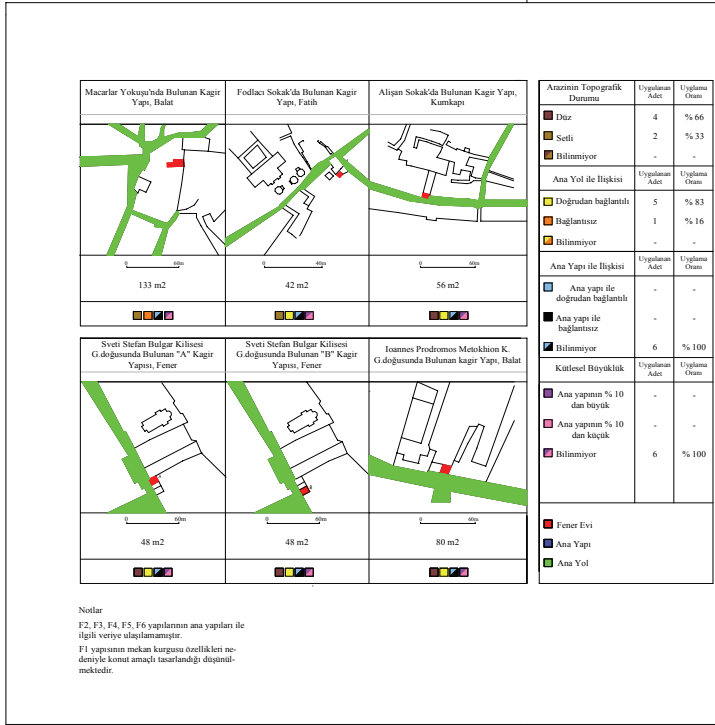
Pencere boşluklarını oluşturan lentolu ve hafifletme kemerli açıklıklarda, kemer biçimleri çeşitlilik göstermekte olup, düz, basık, sivri ve yarım daire olmak üzere dört ayrı türdendir. Cephedeki dikdörtgen açıklık, üstte iki merkezli sivri kemer veya tek merkezli yarım daire kemer ile tamamlanmaktadır. İç mekanda ise, yarım daire kemer kullanımı genellikle kazanmaktadır.

Kemer biçimlenmesindeki değişimler pencere boşluklarının boyutlarında da gözlenmektedir. Ana mekan pencere oranlarının, bağımsız Taş Oda yapılarında yaklaşık 1/2, eklenti nitelikli ve set altı Taş Odalarında ise 2/3 olması pencere boyutunun mekan boyutu ile orantılı olabileceğini düşündürmektedir.

Kemer biçimlenmesinde genel özellik haline gelen yarım daire ve iki merkezli sivri kemer uygulamalarında, kemer aynasının dolu olduğu ve tuğla malzemenin kullanıldığı, örgü sisteminde tuğlanın tam boyutuyla örgüye girdiği gözlenmektedir. Parmaklık ve kapak uygulaması ise özgün örneklerle göre, taş söveyi ortalayan rozetli demir parmaklık ve içte söveye dayanan milli demir kapak türündedir.

Fener Evlerinde zemin katın ikincil mekanlara ayrılmış olduğu kabul doğrultusunda, alt kat pencere oranlarının üst kata göre farklılık gösterdiği görülmektedir.

Yapıların cephelerinde görülen duvar örgüsü değişimine uygun olarak, pencere düzenlemesinde de, ön cephede daha özenli ve simetrik bir düzenlenmeye gidilmiş, aynı zamanda katlar arasındaki farklılık pencere boyutları ile de vurgulanmıştır. Bu oran üst katta yaklaşık 1/2 ile 3/5 arasında olurken, zemin katta küçüldüğü ve 5/7 oranına yakın olduğu gözlenmektedir (Dizdar, 2005; **Şekil 6**).



Şekil 6: Fenec Evleri ve Taş Odalara ait pencere özellikleri

Cephe Biçimlenmesi ve Üslup Özellikleri

Taş Odaların cephe düzenlemelerinde öncelikle gözlemlenen, pencere gruplarının yatay ve düşey aksta bir bütünlük oluşturduğudur. Aynı zamanda yatay doğrultular duvar örgü kompozisyonu/taş ve aralarındaki tuğla sıraları ile oluşturulurken, bu etki pencere ve pencere kemerlerinin biçimlendirdiği düşey çizgilerle dengelenmeye çalışılmıştır.

Taş Odalar, sahip oldukları ikincil işlev nedeniyle, anıtsal nitelikler taşımamaktadır. Aynı etkinin devamı olarak, giriş cephesini vurgulayıcı özellikler görülmez. Cephe mimarisindeki başlıca bezeme ögesi, pencere ve kapılarda tekrarlanan hem taşıyıcı hem de dekoratif özellik taşıyan kemerlerdir. Bunun dışında, vazgeçilmez bir bezeme elemanı bulunmamaktadır.

18. yüzyılın sonundan itibaren kagir yapılarda tipik cephe özelliklerinden biri olarak kabul edilen gösterişli taş konsollara ise, incelenen Taş Odaların hiçbirinde rastlanmamıştır. Konut mimarisinde mahremiyet olgusu etkisiyle biçimlenen dışa kapalı zemin kat ile üst katta çıkıntılarla dışa açılma ve manzaraya yönelme gibi özellikler, bu yapılara özgü karakteristiklerden değildir.

Geleneksel konutlarda pencere düzeni, ait oldukları mekanın boyutları, işlevi, statüsü gibi etkenlere bağlı olarak belirlenmektedir. Bu özellik Taş Odalarda da tekrarlanmış, cephelerdeki pencere düzeni yapının önemine ve boyutuna göre farklılıklar göstermiştir. Zemin katlarda, arazi konumundan dolayı sağır yüzeylerin egemen olup pencerelerin kimi zaman basit birer delik olarak düzenlenmiş örneklerine rastlanabildiği gibi, üst kat pencereleri ile aynı boyutlara sahip pencerelerin tekrarlandığı da görülmektedir.

Üslup özelliği açısından bezemeden uzak, oldukça yalın görünümlü olan Taş Oda cephelerinde, erken tarihli örneklerde hiç bir bezeme elemanına rastlanmazken, Batılılaşma etkilerinin yoğunlaştığı 19. yy. sonunda barok ve ampir özellikli bezemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bezeme elemanları ve seçilen duvar örgü sisteminin sadece ön cephede değil, yapının diğer cephelerinde de uygulanmış olması, kendi başlarına anlamsal bütünlük içerdiğini göstermektedir (Dizdar, 2005; **Resim 1-8**).



Resim 1



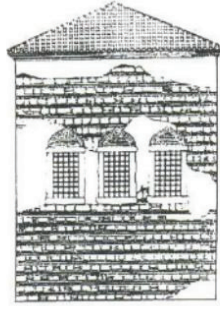
Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8

TAŞ ODALAR

- Resim 1 Şehit Ali Paşa Konağı Taş Odası
 Resim 2 Hüsrev Paşa Yalısı Taş Odası
 Resim 3 Memduh Paşa Yalısı Taş Odası
 Resim 4 Arnavutköy'de Taş Oda
 Resim 5 Çağaloğlu'nda Taş Oda
 Resim 6 Şair Nabi Evi Taş Odası
 Resim 7 Edip Efendi Yalısı Taş Odası
 Resim 8 Yılanlı Yalı Selamlık Taş Odası

Fener Evleri adını alan yapıların tümünde ise ön cephenin vurgulanması ve bezeme elemanlarının ön cephede kullanılmış olması genel özellik oluşturmaktadır. Yan ve arka cepheler, aynı malzeme ve boşluk oranının

tekrarlanmadığı gösterişsiz ve ikincil derecede önem taşıyan cepheler konumundadır.

Zeminden çatıya kadar olan yapısal değerlendirmede, zemin katların mümkün olduğu kadar dışa kapalı olduğu gözlenmektedir. Zemin kat ile birinci kat ayırımı gösterişli taş konsollarla belirgin hale gelirken, konsol bulunmayan yapılarda taş silme kullanıldığı görülmektedir. Konsollu çıkma ve silmelerde malzeme olarak özel profilli taş eleman kullanılmıştır. Üst katta görülen özel profilli taş konsollar, genellikle cephe oluşturma endişesi ile uygulanmış, cephe oyunlarının yanı sıra gösterişli bir görünüm elde edilmesini de sağlamıştır. (Dizdar, 2005; **Resim 9-14**).



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14

FENER EVLERİ

- Resim 9 Macarlar Yokuşu'nda Kagir Yapı
- Resim 10 Fodlacı Sokak'ta Kagir Yapı
- Resim 11 Alişan Sokak'ta Kagir Yapı
- Resim 12 Sveti Stefan Bulgar Kilisesi'nin Güneydoğusunda "A" Kagir Yapısı
- Resim 13 Sveti Stefan Bulgar Kilisesi'nin Güneydoğusunda "B" Kagir Yapısı
- Resim 14 Balatkapı Ioannes Prodromos Metokhion Kilisesi Güneydoğusunda Kagir Yapı

Cephe düzeni olarak, üst kat pencere oranlarının zemin kata göre büyüdüğü, demir kapak ve parmaklıkların üst katlarda da tekrarlanması ile görsel bütünlük sağlandığı görülmektedir. Plan şemasında hakim olan simetrik etki, taş konsollarla vurgulanan ve çıkmalı tasarlanan ön cephelerde de devam etmiş, orta aksın vurgulanarak önem kazanması sağlanmıştır

Genel Değerlendirme

Fener Evleri ile Taş Odaların, mimari biçimlenmeler açısından benzerlikler taşımalarına karşın, aynı işlevsel özelliği gösteren yapılar oldukları hakkında yapılacak bir yorum çeşitli kuşku içericektir. Fener Evleri, mimari özellik olarak Taş Odalar ile uyum göstermelerine karşın, biçimlenmelerinde, sosyo-kültürel gelişimlerin yaşandığı dönemin, karmaşık ve siyasal olaylarının birlikteliği etken olmuştur.

Özel ve kamusal olgularının yerleşmeye başladığı 18. yüzyılın başlarında, Haliç surları dışında konumlanan Fener Evleri, Mora, Taşoz, Samatros ve İzmir'den gelen soylu Rumların yerleştikleri Fener semtinde şekillenen yapılar olmuştur. Büyük ailelerden olan, her birinde zenginlik ve akrabalık nedeniyle soyluluk unvanları bulunan Rumlar, bir yandan mümkün olduğu kadar zenginliklerini göstermeye çalışırken, öte yandan Osmanlı toplumu içinde azınlık durumunda olmaları, –Müslüman kitlesi içinde bir anlamda kaybolmuş durumda bulunmaları– nedeniyle fiziksel ve psikolojik güvene ihtiyaç duymuşlardır. Fener Evinde etnik kökenden kaynaklanan toplumsal huzursuzluklar paralelinde güvenliğe gereksinim duyulan, bir mekanlaşmanın önem kazandığı görülmektedir.

Mimari özellik olarak korunaklı ve sağlam kagir yapılar olan Taş Odaların şekillenmesi ise, yeni mekan tanımlamaları yerine, İlk Çağ'dan beri var olan depo-ambar yapılarının işlevsel-mimari özelliklerinin, yeni eğilim ve arayışlara göre düzenlenmesi ile oluşmuştur. Yapıları meydana getiren öğeler, plan ve mekan anlayışında ayırt edici olmaktan çok tanımlayıcı özelliklerin devamı olarak yorumlanmalıdır.

Taş Oda ve Fener Evleri'nin biçimlenmesindeki ana etken; özel alan kavramının kişiler arasında gelişmesi ve bu düşüncenin beraberinde getirdiği mülkiyet-gizlilik endişeleri olurken, davranışlara yansımaları; lüks tüketime artan düşkünlük ve bu alışkanlıkların dışa vurumu olarak şekillenmiştir.

Bu bağlamda, mekansal öğelerin farklı yapı türlerinde tekrarlanması aynı işlevsel özellikleri sürdürdüklerinin de bir kanıtı olarak kabul edilemez.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yönetim sisteminin tek merkezli olmasına karşın, farklı kültürlerin bir arada bulunduğu kozmopolit bir özellik taşıması,

İmparatorluk altında birleşen etnik gruplanmalara ait yapılarda, gerek mimari, gerek estetik unsurlar söz konusu olduğunda, farklılık gösteren kültürlerin, farklı etkiler ortaya koyduğu/koyacağı kesindir. Buna karşın işlevsel ve kültürel farklılıkların fiziksel biçimlenişinde, –Taş Oda ve Fener Evleri örneğinde olduğu gibi– yapıların mevcut örneklerden etkilenmemesi olanaksızdır (Dizdar, 2005).

KAYNAKÇA

Abdülaziz Bey, (2000), Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Haz.: K. Arısan ve D. Arısan Günay, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 20, İstanbul.

Akın, N., (1993), “Balat”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 2: 212-218.

Akın, N., (1993), “Fener”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 3: 279-281.

Alatur, Ç., (1992), “Taş Oda”, Arredamento Dekorasyon, 39: 50-63.

Arseven, C. E., (1989), Eski İstanbul, Çelik Gülersoy Vakfı, İstanbul.

Batur, A., (1970), “Almaşık Duvar ve Osmanlı Almaşık Duvarı Üzerine Genellemeler”, Anadolu Sanatı Araştırmaları: 2, İstanbul, 135-227.

Belge, M., (1997), Boğaziçi’nde Yalılar, İnsanlar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bellaire, M., (1972), “Mahzen” İslam Ansiklopedisi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 7: 189-194.

Bozkurt, G., (1989), Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839-1914), Türk Tarih Kurumu Yayınları VII/107, Ankara.

Cerasi, M., (1999), “18.Yüzyıl Osmanlı Kenti”, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 19: 200-215.

Cerasi, M., (1999), Osmanlı Kenti, Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi, Çeviren: A. Ataöv, Yapı Kredi Yayını, Toplumsal Tarih Araştırmaları: 2, İstanbul.

Deleon, J., (1999), Balat ve Çevresi (İstanbul’un Fethi ve Haliç Çevresi), Remzi Yayınevi, İstanbul.

Derleme (1977b), “Fenerliler”, İslam Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 4: 547-550.

Dizdar, S.İ., (2005), “Osmanlı Sivil Mimarlığında İstanbul’daki Taş Odalar ve Fener Evleri”, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Eldem, S.H., (1973), Türk Bahçeleri, Kültür Bakanlığı Yayını, Türk Sanat Eserleri: I, İstanbul.

Eldem, S.H., (1986), Türk Evi Osmanlı Dönemi II, İstanbul, Türkiye Anıt ve Çevre Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.

Eldem, S.H., (1993), Boğaziçi Yalıları I-II, Vehbi Koç Vakfı Yayını, İstanbul.

Faroqhi, S., (1998), Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, Çeviren: E. Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 48, İstanbul.

Gurlitt, C., (1999), İstanbul’un Mimari Sanatı, Çeviren: R. Kızıltan, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.

Kuban, D., (1996), İstanbul Bir Kent Tarihi, Çev.: Z. Rona, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Küçükerman, Ö., (1996), Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.

Sakaoğlu, N., (1994), “Fenerliler”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 3: 288-289.

Şehsuvaroğlu, H., (a), “İstanbul Bahçeleri”, Asırlar Boyunca İstanbul, 169-170.

Sözen, M. ve Eruzun, C., (1992), Anadolu’da Ev ve İnsan, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., Yayın Yeri yok.

