

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
HALI – KİLİM VE ESKİ KUMAŞ DESENLERİ PROGRAMI

18.Y.Y VE 19.Y.Y TÜRK İŞLEME MOTİFLERİNDE SEMBOL DİLİ
VE SEMBOLİZM İÇERİKLİ YENİ YORUMLAR

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20096115 Pınar OLGUNER ERGENE

Danışman:

Yrd.Doç.Turgay KORUN

İSTANBUL- 2011

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
HALI – KİLİM VE ESKİ KUMAŞ DESENLERİ PROGRAMI

18.Y.Y VE 19.Y.Y TÜRK İŞLEME MOTİFLERİNDE SEMBOL DİLİ
VE SEMBOLİZM İÇERİKLİ YENİ YORUMLAR

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20096115 Pınar OLGUNER ERGENE

Danışman:

Yrd.Doç.Turgay KORUN

İSTANBUL- 2011

Pınar OLGUNER ERGENE tarafından hazırlanan **18.yy. ve 19.yy. Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle /~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 05 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

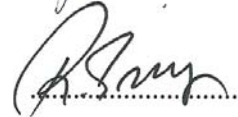
Jüri Üyesi : Prof.Aydın UĞURLU



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Turgay KORUN (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Fulya ERUZ (İstanbul Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VII
KISALTMALAR LİSTESİ.....	X
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. TÜRK İŞLEMELERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE 17. YÜZYIL SONUNA KADAR TÜRK İŞLEME SANATI.....	4
2.1. İşlemenin Tarihsel Gelişim Sürecinde Ön Devir Medeniyetler.....	4
2.2. Anadolu Öncesi Türk İşleme Sanatı (Orta Asya, Akhunlar, Göktürkler, Uygurlar).....	13
2.3. 13. ve 14.yüzyıl Selçuklu ve Beylikler Dönemi.....	18
2.4. Osmanlı Erken Dönemi ve 15. yüzyıl.....	23
2.5. 16. ve 17. yüzyıl Klasik Osmanlı Dönemi.....	28
3. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEME SANATI.....	35
3.1. Dönemin Durumuna Genel Bakış ve İşleme Sanatı Üzerindeki Batı Etkisi.....	35
3.2. Dönemin İşlemelerinin Özellikleri.....	47
3.3. Dönemin İşleme Teknikleri ve Uygulandığı Eşyalar.....	50

4. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEMELERİNDE KULLANILAN MOTİFLERİN SEMBOL ANLAMLARI.....	69
4.1. Motif, Sembol ve Sembolizm Kavramları.....	69
4.2. Dönemde kullanılan Motiflerdeki Sembol Dili.....	72
4.2.1. Hayat Ağacı ve Yılan Motifleri.....	75
4.2.2. Çiçek Motifleri.....	86
4.2.3. İçi Tohumlu Meyva ve Hançer Motifleri.....	97
4.2.4. Mimari Öğeli Motifler.....	104
4.2.5. Hayvan Figürlü Motifler(Kuş, Deve, Fil ve Boğa).....	111
4.2.6. Nazar Öğeli Motifler.....	115
5. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEMELERİNDE KULLANILAN MOTİFLERİN SEMBOLLERİNDEN YOLA ÇIKILARAK OLUŞTURULAN YENİ TASARIMLAR.....	120
6. SONUÇ.....	144
7. KAYNAKLAR.....	146
8. ÖZGEÇMİŞ.....	153

ÖNSÖZ

Türk işlemlerinde kullanılan motiflerle, hayat arasında bir bağlantı vardır. Anadolu insanı, yüreğinde hissettiği duygu, düşünce, inanç, gelenek, görenek, zevk ve hayal dünyasını, sanat anlayışını, sembollerle ifade ederek işlediği her motife bir anlam yüklemiş, bir bakıma onları dillendirmiştir.

İşleme, iğne, tığ yardımı ile dokunan kumaş veya deri üzerine genellikle kasnak ve gergef gibi araçlarla, çeşitli renkli iplikler, altın, gümüş, bakır sim, pul, boncuk veya inci, mercan gibi kıymetli taşlar kullanılarak, önceleri daha basit daha sonraları hesap işine dayanan zor teknikler kullanılarak yapılan süslemelerdir.

Anadolu insanının; yaşadığı bölgeye göre, yöresel iklim, tarım şartları, inanç ve geleneklere bağlı farklılıklar göstermesine rağmen, kabiliyetini, zevkini, hayata bakışını, yaratıcılığını, sanat anlayışının enginliğini ortaya koyması açısından tekstil sanatlarımız içinde önemli bir yere sahip olan işlemler, hem saray, hem de Anadolu evlerinde geniş bir kullanım alanı bulmuş, giyim kuşamdan, ev döşemesine kadar tüm tekstil eşyalarında uygulanmıştır.

Türk işleme sanatı, 18. yüzyıl sonlarından itibaren başlayarak, özellikle 19. yüzyıl ikinci yarısından sonra, önceki yüzyıllara göre, zerafetini ve işçilik kalitesini kaybetmiştir. Ancak, yine de bu yüzyıllarda yapılan işlemlerde sembol dili başarılı

bir şekilde uygulanmaya devam etmiş, her bir işlemenin söyleyecek küçük de olsa bir sözü olmuştur.

Çok küçük yaşlarımdan itibaren ilgi duyduğum, aile büyüklerimden kalan, sonradan benim devam ettirmeye çalıştığım, işlemeli tekstillere karşı olan sevgimle ele aldığım, **“18.yy ve 19.yy Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar”** başlıklı Yüksek Lisans Eser Tez konumu araştırırken, bir kez daha hayranlık duyduğum bu sanatın, engin denizinde bir su damlası olmam için bana yön veren başta danışmanım Sayın Yrd.Doç.Turgay KORUN’a, başta değerli hocam Sayın Prof. Aydın UĞURLU olmak üzere tüm bölüm hocalarıma ve Bölüm Başkanım Sayın Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR’a teşekkür ederim.

Son olarak, sahip olduğum değerleri edindiğim annem Muzaffer ve babam Halit OLGUNER’e, yaptığım her işe gönülden destek veren eşim Mehmet ERGENE, biricik kızım Eda ERGENE’ye, işlemeli tekstiller konusunda benimle bilgilerini paylaşan, Fuat KARÇIN ve İshak OLCAY’a, bilgisayar konusundaki yardımları için arkadaşım Yük. Mat. Müh. Gülçin DAL KURUM’a ve bu zamana kadar eğitim hayatımda emeği geçen tüm değerli hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

İşlemeler, Türk tekstil sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Kendinden önceki ve üretildikleri dönemin, inanç sistemini, gelenek- göreneklerini, düşünce sistemini v.b yansıtımları açısından büyük değer taşımaktadır. Geçmişten günümüze gelmiş çeyiz geleneği sayesinde, gerek şehirlerde, gerekse köylerde yaşayan kişiler, işleme sanatının yüzyıllar boyu devam etmesini sağlamışlardır. İşlemeler, günümüzde halen yapılmakla birlikte, işlemlerde kullanılan sembol dili günümüzde eski önemini kaybetmiştir.

Bu araştırmanın ilk bölümünde öncelikle, işleme sanatının başlangıcından 17. y.y sonuna kadar geçen tarihsel gelişim sürecine yer verilmiştir. Böylece, Osmanlı İmparatorluğu döneminde çok değerli eserler veren bu sanatın geçmişinde onu besleyen kültürler ve bu kültürlerin etkileri tanıtılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, araştırmanın konusunun kapsadığı yüzyıllar olan 18. ve 19. yüzyıllarda, dünyada başlayan özgürlükçü hareketler, sanayi ile ilgili gelişmeler ve sanata yansıyan Avrupa etkisinin, dönem işlemlerine etkileri, birçok kaynak kitaptan araştırılarak ve yurt dışındaki bazı müzelerde incelemeler yapılarak elde edilmiştir.

Araştırmanın asıl konusu olan 18. ve 19. y.y Türk işlemlerinin sembol dili ise, yine daha önce yazılmış çeşitli kaynaklar, sembol dili kullanılmış değişik süsleme öğeleri (mezar taşları, mimari, dokumalar v.b), yurtiçinde gezilen müzeler, Anadolu'da işlemeli tekstillerle ilgili kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda

yazılmıştır. Konular, çeşitli resim ve çekilen fotoğraflarla desteklenilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın eser bölümünü oluşturan son bölümde ise, yapılan tüm araştırmanın bıraktığı iz ile tasarlanıp, değişik teknikler ve malzemelerle hazırlanmış ‘Sembolizm içerikli’ yedi özgün eser bulunmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER : İşlemeler, Türk tekstil sanatı, 18. ve 19. yüzyıllar, Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu, Sembol Dili

SUMMARY

Embroidering has a great importance within the concept of Turkish textile art. It conveys a great deal of value reflecting the traditions, philosophy, habits, belief systems of its current era and before. Thanks to dowry tradition from past to present, both city and rural people have provided the art of embroidering to survive for many centuries. Despite embroidering still survives, the symbol language that is used for embroidering has lost its previous importance.

In the first chapter of this research, primarily, the historical improvement of the embroidering art from the beginning until the 17th century has been stated. By this way, it has been aimed to present this art that has given a lot of valuable pieces during Ottoman Empire the referring cultures feeding this art and the effects of this culture.

In the second chapter, as this research consists of the 18th and 19th centuries when the industrial developments, global freedom movements of and its European reflections, occurring on the said art as well as effecting the embroidering of the era, have been searched out of related source books and through visiting some museums abroad.

The symbol language of Turkish embroidering in 18th and 19th centuries, being the essential point of this research, has been written in accordance with the explanatories of several expertise dealing with embroidered textiles in Anatolia, several local museum visits and different ornamentation image (gravestones, architectural, woven fabrics etc.). The subjects have been supported by several pictures and taken photographs.

In the art work section of this study, being the last chapter of this research, there are seven unique pieces of art prepared 'Referring Symbolism' that have been designed by using various techniques and materials. By taking into account all the traces of this research.

KEYWORDS: Embroidering, Turkish Textile Art, 18th and 19th centuries, Ottaman Empire, Anatolia, Symbol language .

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 2.2.1. Pazırık Kurganından çıkan, Hunlara ait at eyeri.....	15
Resim 2.3.1. Varka ile Gülşah Mesnevisinden Bir Sahne.....	21
Resim 3.1.1. İşlemeli Yazı.	36
Resim 3.2.1. El Tezgahında Dokuma Yapan Kız.	49
Resim 3.3.1. Benaluka Bohça.	56
Resim 3.3.2. Uçkur.	59
Resim 3.3.3. Peşkir.	60
Resim 3.3.4. Dival Tekniğinde Yapılmış Bohça Örneği.	61
Resim 3.3.5. Havlu Örneği.....	62
Resim 3.3.6. Kahve Nihalesi Örneği.....	63
Resim 3.3.7. Berber Önlüğü.....	64
Resim 3.3.8. Ayna Örtüsü.	65
Resim 3.3.9. Gördeskari İşlemeli Seccade.	66
Resim 3.3.10. Mercan İşlemeli Divan Yastığı.....	67
Resim 4.2.1.1. Doğu Altay Pazırık Kurganında Bulunan Üzeri Hayat Ağacı Motifli Deri Aplike İşlenmiş Çocuk Önlüğü.....	76
Resim 4.2.1.2. Uçkur.	80
Resim 4.2.1.3. Hayat Ağacı Motifli (Hurma veya Salkım Söğüt)Peşkir.	81
Resim 4.2.1.4. Hayat Ağacı Motifli (Selvili) Peşkir.....	82
Resim 4.2.1.5. Hayat Ağacı Motifli (Selvili) Peşkir Detayı.....	82
Resim 4.2.1.6. Hayat Ağacı Motifli (Hurma, Selviler) Peşkir.....	83

Resim 4.2.1.7. Hayat Ağacı (Selviler) Motifli Peşkir.	83
Resim 4.2.1.8. Hayat Ağacı (Selviler ve Kuşlar) Peşkir.....	84
Resim 4.2.2.1. Gül Motifli Peşkir.	87
Resim 4.2.2.2. Üzerinde Gül, Lale, Karanfil, Sümbül, Peygamber Çiçeği ve Goncalar İşlenmiş Peşkir Örneği.....	90
Resim 4.2.2.3. Vazo içinde Güller Tasvirli Peşkir.	91
Resim 4.2.2.4. Karanfilli Peşkir.	92
Resim 4.2.2.5. Macar Din Adamı Giysisi.	93
Resim 4.2.2.6. Macar Din Adamı Giysisi Detayı.....	93
Resim 4.2.2.7. Macar Kadın Giysisi.....	94
Resim 4.2.2.8 Macar Kadın Giysisi İşleme Detayı.....	94
Resim 4.2.2.9. Çark-ı Felek Çiçekli Peşkir.....	96
Resim 4.2.3.1. Nar Motifli Peşkir.	99
Resim 4.2.3.2. Üzerine Hançer Saplanmış, tabak içindeki Karpuz.....	100
Resim 4.2.3.3. Hançer Motifli Havlu.	102
Resim 4.2.3.4. Tabak İçinde Üzüm Motifli Peşkir.	103
Resim 4.2.4.1. Selvi, Türbe Tasvirli Peşkir.	106
Resim 4.2.4.2. Selvi, Türbe Tasvirli Peşkir Detayı.....	107
Resim 4.2.4.3. Mimari Öğeler (Evler)ve Hayat Ağaçları Tasvirli Peşkir.	107
Resim 4.2.4.4. Gemi, Bayrak ve Balık Motiflerinin Kullanıldığı Peşkir	108
Resim 4.2.4.5. Mimari Öğeli Nihale.	109
Resim 4.2.4.6. Mimari Öğeli Nihale Detayı.	109
Resim 4.2.5.1. Mezar Taşı Üzerine Konmuş Kuş Çifti Tasvirli Peşkir.	113
Resim 4.2.6.1. Maşallah Yazılı Peşkir.	116
Resim 4.2.6.2. Nazar Öğeli Peşkir.	117

Resim 4.2.6.3. İstanbul Tasviri ve Kozmik Motifli Yastık Yüzü.	118
Resim 5.1. Döngü (Eser Renksiz Eskiz).....	123
Resim 5.2. Döngü (Eser Renkli Eskiz).....	124
Resim 5.3. Döngü (Eser Fotoğrafi).....	125
Resim 5.4. Hepimiz Biriz (Eser Renksiz Eskiz).....	126
Resim 5.5. Hepimiz Biriz (Eser Renkli Eskiz).....	127
Resim 5.6. Hepimiz Biriz (Eser Fotoğrafi).....	128
Resim 5.7. Sonsuz Sevgi (Eser Renksiz Eskiz).....	129
Resim 5.8. Sonsuz Sevgi (Eser Renkli Eskiz).....	130
Resim 5.9. Sonsuz Sevgi (Eser Fotoğrafi).....	131
Resim 5.10. Nazar (Eser Renksiz Eskiz).....	132
Resim 5.11. Nazar (Eser Renkli Eskiz).....	133
Resim 5.12. Nazar (Eser Fotoğrafi).....	134
Resim 5.13. Gözlerin Dansı (Eser Renksiz Eskiz).....	135
Resim 5.14. Gözlerin Dansı (Eser Renkli Eskiz).....	136
Resim 5.15. Gözlerin Dansı (Eser Fotoğrafi).....	137
Resim 5.16. Dönemden Yansımalar (Eser Renksiz Eskiz.....	138
Resim 5.17. Dönemden Yansımalar (Eser Renkli Eskiz).....	139
Resim 5.18. Dönemden Yansımalar (Eser Fotoğrafi).....	140
Resim 5.19. Saklı Gelenek (Eser Renksiz Eskiz).....	141
Resim 5.20. Saklı Gelenek (Eser Renkli Eskiz).....	142
Resim 5.21. Saklı Gelenek (Eser Fotoğrafi).....	143

KISALTMALAR LİSTESİ

y.y. = Yüzyıl

Prof. = Profesör

Yrd. Doç.= Yardımcı Doçent

Dr. = Doktor

GSD = Giyim Sanayicileri Derneği

SSM = Sakıp Sabancı Müzesi

VKF = Vehbi Koç Vakfı

v.b = Ve benzeri

a.g.k = Adı Geçen Kitap

M.Ö = Milattan Önce

M.S = Milattan Sonra

İ.S = İsadan Sonra

cm. = Santimetre

Yük. = Yüksek

Mat. = Matematik

Müh. = Mühendis

1. GİRİŞ

İnsanın doğadan etkilenecek güzeli araması, giydiklerini ve kullandığı eşyaları süslemek istemesi işleme sanatını ortaya çıkarmıştır. Bu sanatın, ilk kez Anadolu'da, Balkanlar'dan göç yoluyla gelmiş boylardan biri olan Frigyalılarla başladığı ve oradan da dünyaya yayıldığı kabul edilmektedir.¹ Bu sanat, doğduğu topraklar olan Anadolu'da benimsenmiş, sevilmiş ve gelişerek, çok güzel eserler ortaya çıkmıştır.

Türk işleme sanatı, diğer sanatlarda olduğu gibi daima saray ve halk sanatı yönünde gelişme göstermiş, en güzel motifler önce sarayda bulunan sanatçılar tarafından yapılmış, sonra bu motifler Anadolu insanının, geçmiş birikimleri ve sanatsal gücüyle birleşerek halk motifleri ortaya çıkmıştır.

Genel olarak, 18. ve 19.y.y Türk işleme sanatında, Orta Asya göçebe kültüründen gelen inançları, işleme yapılan bölgenin kendine has özelliklerini ve dönemin Avrupa etkisini görmek mümkündür. O günün koşulları içerisinde, halkın, duygularını, isteklerini, beklentilerini, motiflerle dile getirmeleri, Türk işleme sanatına güzelliğini verir.

¹ Sabahattin TÜRKOĞLU, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, 55.

1.1. Çalışmanın Amacı

Kültür varlıklarımızın bir parçası olan işlemeli tekstil eşyalarının, değerinin anlaşılabilmesi için, tarihinin, gelişiminin, bu süreçte nelerden etkilendiğinin bilinmesi ayrıca, işleme motiflerinin incelenmesi ve motiflerde kullanılan sembol dili ve bu dilin anlamları önemlidir.

Bu tez, hızla gelişen dünyada, özgün eserlerle bir Türk sanatının varolmasının ancak geleneksel değerlerin, çağın teknolojisi ve yenilikleri kullanılarak olabileceği düşüncesiyle ele alınmıştır. Bunun için önce, işleme sanatının tarihsel geçmişi araştırılmış ve bu bilgiler ışığında 18. ve 19. yüzyıllarda en çok görülen geleneksel motifler ve sembol anlamları baz alınarak, değişik malzeme, teknik ve yorumlarla yeni eserlerin ortaya çıkarılmasına katkı sağlaması amaç edinilmiştir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

18. ve 19. yüzyıllar arasında Saray çevresi ve Anadolu evlerinde yapılmış, Türk işleme örneklerinde görülen motifler bulanabildiği kadarıyla incelenerek, dönemin Batı etkisiyle, bu örneklerde kullanılmış sembol dilinin araştırılması ve dönemin sembolizm öğelerinden yola çıkılarak, hazırlanmış yeni eserler bu tezin kapsamını oluşturmaktadır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, işlemlerle ve tezin kapsadığı tarihsel dönemle ilgili yazılmış kitap, dergi, makale, sergi kataloğundan yararlanılmış, Anadolu'da işlemeli tekstil konusyla ilgili kişilerden bilgiler alınarak, yurtiçi ve yurtdışında konu ile ilgili bazı müze ve sergilerden inceme yapılarak konu fotoğraf ve resimlerle desteklenilmeye çalışılmıştır.

2. TÜRK İŞLEMELERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE 17. YÜZYIL SONUNA KADAR TÜRK İŞLEME SANATI

2.1. İşlemenin Tarihsel Gelişim Sürecinde Ön Devir Medeniyetler

İnsan, yeryüzünde yaşamaya başladığı günden itibaren ihtiyaçları, güzel görünme isteği ve estetik duygusu, onu bir çok yenilik yaratmaya teşvik etmiştir. Önceleri iklim şartlarından korunmak için giydiği ilkel giysileri zaman içinde, dokuduğu kumaş parçalarını birbirine ince hayvan kemiği, balık kılçığı veya dikenle birleştiriyorken, sonra bunların üzerlerini süslemek şeklinde hızla devam etmiştir. “MÖ 5000-4000 yılları arasında Geç Kalkolitik çağda ilk kez arıtılmış bakırdan iğne gibi dökme aletler ortaya çıkar.”² İğne yapımında kullanılan maddeler, kemik, maden ve nadiren sert ağaçlardır. İplik olarakta, hayvan bağırsağı, uzun at kılları, bitkilerin sert lifleri kullanılmıştır.³ Anadolu’da yapılan kazılarda bu dönemlere ait bir çok iğne örneğine rastlanmıştır.

İşlemelerin, tarihsel gelişimini incelerken diğer sanatlarda olduğu gibi, büyük medeniyetler kurmuş olan, Ön Devir toplulukları içinde herbirinden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

² Veli SEVİN, *Anadolu Arkeolojisi*, 84.

³ Sabahattin TÜRKÖĞLU, *Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam*, 8.

Eski Mısır medeniyeti, dünya tarihinde çok zengin bir kültüre sahip olan bugün bile bir çok sırrı çözülememiş önemli bir medeniyettir. Yontma Taş devrinde Nil nehri kıyılarında göçebe bir hayat sürdüklerini, daha sonraları çeşitli iklim ve coğrafi sebeplerle Nil vadisine tamamen yayıldıklarını ve bu bölgede gelişmiş bir medeniyet kurduklarını biliyoruz. Bölgenin, iklim şartlarına uygun olarak yetiştirilen keten bitkisinin, Mısırlılar için özel bir yeri vardı. Bu otu, tanrıların onlar için yarattığını düşünüyorlar, bu sebeple de ölüleri mumyalarken özellikle bu bitkiden dokunmuş metrelerce uzunlukta, dar ve çok ince olan bu şeritlere sararak mezara koyuyorlardı.⁴ İlkel el tezgahlarında, çok ince şeffaf dokumalar meydana getirdikleri ve bunları da birbiriyle uyumlu renklerle işlemeleri, sade ve güzel bir zevkin göstergesidir.

Mezopotamya, ilk çağda, Anadolu'nun güneyinde Toros dağlarından başlayarak, Basra Körfezine kadar uzanan, Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan verimli topraklara sahip bir bölge olduğundan, tarım ve hayvancılık çok gelişmiştir. Yetiştirilen koyun, keçi gibi hayvanların kıllarıyla dokumaların kurulan dokuma imalathanelerinde yapıldığı ve bunların satıldığı çivi yazılı tabletlerde belirtilmiştir. Ayrıca, "IX.y.y sonları ve X.y.y başlarında Yukarı Mezopotamya'da (GüneyDoğu Anadolu) bol pamuk ekimi yapıldığı ve atölyelerde dokunan bu kumaşların Suriye'ye ihraç edildiklerini seyyahlardan öğrenmekteyiz."⁵

İlk Çağda Mezopotamya bölgesinde; Sümer, Akad, Elam, Asur ve Babil olmak üzere beş önemli devlet kurulmuştur. Bunlardan **Sümerler**'in medeniyet seviyesinin oldukça yüksek olduğunu, M.Ö. 3000 yılında ilk kez yazıyı kullandıklarını ve bazı bilim adamlarına göre de ; Mezopotamya'ya Orta Asya'dan

⁴ Şahin Yüksel YAĞAN, **Türk El Dokumacılığı**, 24

⁵ Halil İNALCIK, **Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar**, 78.

geldikleri, gelenekleri, dil yapıları ve kullandıkları aletler nedeni ile Türk olabileceklerini düşünmektedirler. Sümerler'den günümüze kalmış olan heykel ve kabartmaların resmedildiği figürlerin giysilerinden, özellikle yünlü dokumacılığın ve üzerlerindeki işlemlerin de son derece gelişmiş olduğunu görmekteyiz. Yine aynı şekilde, **Akadlar** ve **Elamlar**'ında Sümer medeniyetinden sonra kurulan uygarlıklar olduğundan, Sümerler'deki dokuma ve işleme sanatını geliştirerek daha ileri bir seviyeye taşıdıkları görülmektedir. Özellikle Elamlar'ın başkenti olan Sus'da bulunan ve M.Ö. 1500 yıllarına ait Kraliçe Napirasu'nun bronz heykelinde görülen kıyafetin, hem yünlü dokuması, hem de işlemleri gelişmiş bir teknik ve zevkin ürünüdür.

Asurlar, Yukarı Mezopotamya olarak bilinen Güneydoğu Anadolu'da kuruldu. Toroslar ve Anadolu'ya yayıldılar. Yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan örneklerden, Asur dokuma sanatının çok ileri olduğunu hatta Asur mimarisi zemin ve duvar süslemesinde, dokumada kullanılan motiflerden nilüfer çiçekleri ve hurma dallarının beğenilerek kullanıldığını ve dokumacılıkta büyük bir merkez olduğunu görmekteyiz.⁶ Bölgenin hayvancılığa elverişli toprakları sayesinde yünlü dokuma çok gelişmiş ve bunlar özellikle Hititler'e satılmıştır. Asur'un başkenti Ninova'da bulunan Sargon Saray'ında yapılan arkeolojik kazılarda, halı asmak için kancalar bulunmuştur. Bunların, düğümlü halılar olmayıp dokunmuş, örülmüş ve işlenmiş applike halılar olduğu görülmektedir.⁷

Babiller'in, Orta Mezopotamya'da yaşadıkları, özellikle pamuklu dokumada çok iyi oldukları ve pazarı ellerinde bulundurdukları halde pamuğun hammaddesini bilmedikleri için, Hindistan'dan pamuğu alıp bunları tezgahlarda işleyip çok değerli

⁶ Şahin Yüksel YAĞAN, **Türk El Dokumacılığı** , 27- 28.

⁷ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 9.

kumaşlar haline getirdikleri bilinmektedir. Mısır kraliçesi Kleopatra'nın, sevgilisi Roma imparatoru Sezar'ın karşısına Babil örtüsü ile çıkması da bunun bir göstergesidir.⁸ Babil yazma eserlerinde iğnenin işleme aracı olduğunu belirten bilgiler vardır.⁹

Dokuma ve işleme konusunda diğer önemli uygarlık, **İran**'dır. Burada ilk uygarlık izlerine M.Ö. 3000 lerden itibaren rastlanır. İran uygarlığının temsilcileri Med ve Pers'lerdir. Kral Büyük Kiros, Med ve Pers'lerden Ahameniş İmparatorluğunu kurmuş (M.Ö. 700–330) ve o zamana kadar kurulmuş olan imparatorluklardan en büyüğü haline getirmiştir. İmparatorluğunun geniş sınırları içinde ticaret, tarım, hayvancılık, mimari ve sanat çok ileriye. Özellikle sanatın, bu kadar ileri olmasında imparatorluğun geniş sınırları içinde çok eski kültürlerin mirasçıları olmaları ve o zamanın ileri medeniyetlerinin sanatkarlarını da himayelerine almaları büyük rol oynamıştır. Böylelikle diğer sanatların yanında özellikle dokumacılıkta bir çok ileri teknik ve çeşitli kalitelerde kumaşların dokunduğu ve işlendiği, kabartma heykellerdeki insan figürlerindeki kıyafetlerden anlaşılmaktadır. Pers askerlerinin topuklarına kadar inen, kolları çok geniş, dar elbiselerin üzerinde kumaşın açık sarı ve beyaz renkte, bazen dört köşe, bazen de gül biçimli nakışları vardır. Bunda da Mezopotamya sanatının özellikleri görülmektedir.¹⁰

İran'da taşınabilir her tekstil ürününe işleme yapıldığı, özellikle de bitkisel motiflere çok yer verildiği günümüze kalan örneklerde görülmektedir. İran işlemeciliğinin tanınmasına, işlemlerde çok ince teknik kullanılmış olması yol

⁸ Şahin Yüksel YAĞAN, **Türk El Dokumacılığı**, 8.

⁹ Metin SÖZEN, **Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı**, 307.

¹⁰ Şahin Yüksel Yağan, **Türk El Dokumacılığı**, 30.

açmıştır. Bu işlemler, yama örgüsü, atma işi ve kesme işi olarak üç teknikte yapılmıştır.¹¹

Anadolu'nun ilk halklarından ve en önemlilerinden biri olan **Hititler** ise, M.Ö. 1650 - 1190 yıllarında, Eski Anadolu'nun iç, güney ve güneydoğunun bazı kısımları ile kuzey Suriye bölgelerine yerleşmişlerdir. “ Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında bu eski Anadolu toplumunun adı Fransızca'nın etkisi ile **Eti** (ler) olarak ortaya çıksa da, sonradan bilimsel olarak daha doğru olan Hititler adı benimsenmiştir.”¹²

Bu uygarlığın merkezi olan Çatalhöyük'te yapılan kazılarda ele geçen keten parçalarının dokunmuş kumaş kalıntıları oluşu, o dönem için dokuma konusunda Anadolu topraklarında dokumanın varlığını bize kanıtlar niteliktedir. Bu parçalar, balık ağı tekniğinde ince dokunmuştur. Günümüze kadar kalabilen parçalar çok ufak ve incelemeye çok elverişli olmadığından işleme ile ilgili belirti bulunamamış ancak, Hititler'in kullandıkları ileri dokuma tekniğini ve kazılarda ele geçen rölyefler üzerindeki Tanrı figürlerindeki desenli, parlak, renkli elbiselerden, iplikleri boyadıkları ve inciyle işledikleri görülmüştür.¹³

Nitekim, kazılarda bulunan kumaş parçalarında rastlanan kırmızının, bölgede yetişen yabancı bitkilerden elde edilen kök boyasından yapıldığı düşünülmektedir.

¹¹ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 10.

¹² Cem KARASU, **Hititler**, 2.

¹³ Şahin Yüksel YAĞAN, **Türk El Dokumacılığı**, 53.

İplikleri renklendirerek, ileri teknikle dokuma yapabilen bir toplumun işlemeyi de rahatlıkla kullanmış olabileceğini düşünebiliriz.

Anadolu'da M.Ö. 1000-700 yılları arasında yaşamış diğer bir önemli uygarlık ise; **Frigya** Uygarlığıdır'dır. Hititler'i yıkan Frigyalılar, Ege göçleri ile Anadolu'ya Trakya ve boğazlar üzerinden gelmiş, sonra Batı Anadolu'nun iç kesimlerine kadar yayılmış, Balkan kökenli boylardan biridir. Hint-Avrupa kökenli olmalarına, bir yandan Geç Hitit, bir yandan da Helen etkisi altında kalmalarına rağmen, özgün bir Anadolu kültürü oluşturmuşlardır.

Frigyalılar başta tığ ile dantel örücülüğü olan tentene örücülüğünün ve oya işlerinin bulan uygarlık kabul edilirler. Bu arada, altın tellerle kumaş süslemeyi ilk kez Frigyalılar'ın gerçekleştirdiği ve nakış sanatının da buradan batıya yayıldığı kabul edilir. Bu sanatlar, sonradan Helenler'i büyük ölçüde etkilemiştir. Frigyalılar'a özgü gamalı haç motifi, hem çağdaşları olan Geç Hititler'de hem de kendilerinden sonra gelen Helenler'de yaygın biçimde kullanılmıştır. Bu motif, entari eteklerini süslemek için işleniyordu.¹⁴

Frigyalılar'ın ürettikleri eserler, Eski Yunan'da büyük beğeni kazanmış ve Helen'li ustalar tarafından taklit edilmeye çalışılmıştır. Bunlar arasında zengin işlemeli tekstil ürünleri de vardır.

¹⁴ Sabahattin TÜRKÖĞLU, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, 55

Lidyalılar, Batı Anadolu'daki Gediz ve Küçük Menderes nehirleri arasındaki vadinin verimli topraklarında M.Ö. 7.y.y - 546 yıllarında yaşamış, bölgenin bitkisel, hayvansal ve madensel tüm zengin kaynaklarından yararlanmış, buradan elde ettiklerini Eski Yunan ve Frigya sanatının etkisiyle harmanlayarak eşsiz sanat eserleri meydana getirmişlerdir. Lidyalılar döneminde başkent, bilim ve sanatın merkezi olan Sardes'da yapılan kazılarda, dokunmuş ve boyanmış kumaşlara da rastlanmıştır.¹⁵

Bugün yaşadığımız topraklarda, Ön Devir diyebileceğimiz daha birçok uygarlık görülse de, bunlar Anadolu sanatını, Roma ve Bizans sanatı kadar etkilememiştir.

Roma-Bizans İmparatorluğu; Anadolu topraklarında, günümüze gelene kadar yüzyıllar boyu yaşayan çok önemli ve büyük izler bırakmış bir medeniyettir. Roma İmparatorluğu uzun yıllar hüküm sürmüştü, M.S. 395 tarihinde Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Batı Roma İmparatorluğu, 476 yılında Kavimler Göçü'nde Avrupa'ya gelen Kuzey Kavimleri tarafından yıkılmasına, Doğu kısmı da, 1453'de Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasına kadar varlığını sürdürmüştür. Doğu Roma İmparatorluğu, Bizans olarak anılmış, başkenti olan, Konstantinopolis (İstanbul), hem kültürel, hem sanatsal, hem de ekonomik olarak bu medeniyetin can damarı olmuştur. Tarihi boyunca, köklerini eski Yunan ve Roma sanatından alarak, Mısır, İran ve Suriye kültürlerinden de etkilenerek, doğu ve batı uygarlıklarının bir bileşimi olarak gelişmiştir.

¹⁵ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 9.

Bu dönem, Anadolu’da dokumacılık ve işleme sanatı için de önemli bir dönemdir. O zamana kadar, ipeğin hammaddesi olan ve Çin’in dışına çıkarılması yasak olan ipek böceğinin, M.S. 6. yüzyılda (İ.S. 568), Kral Justinianus’un, Çin’e gönderdiği iki rahibin kamış bostonları içerisinde kaçırmayı başardıkları, dut ve ipek böceği tohumları ile ilk defa Anadolu’da İstanbul’a gelmiş, Gemlik, Mudanya gibi yerlere yayılarak bu bölgelerde gelişmiştir. Bizans işlemesine, M.S. 501-542 yılına kadar Arles şehri Başpiskoposu olan Saint Césaire’in elbiseleri ile Pallium’u* en eski örnekler olarak gösterilir.¹⁶ Bizansda motifli kumaş imalatı çok gelişmiş olmasına rağmen, işleme sanatının 14.yüzyıldan itibaren gelişme gösterdiğini günümüze gelen örneklerde görmekteyiz.

İşlemenin tarihinden bahsederken, çok eski çağlardan beri tekstilin en önemli hammaddelerinden olan pamuğun anavatanı olan ve dokuma tarihi çok eskiye dayanan Hindistan’dan da bahsetmek gerekmektedir.

Hindistan, pamuklu dokuma konusunda çok ileri olduğundan, özellikle İran işleme sanatından da etkilenerak işleme konusunda da son derece başarılı örnekler vermiştir. Hindistan’da işlemenin tarihi çok eskiye dayanır. Yapılan arkeolojik kazılarda M.Ö. 3. yüzyıla ait olduğu kabul edilen bronz iğnelerin, işlemlerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hindistan’ın birçok bölgesinde geleneksel köylü işlemleri görülür. İran sanatının etkisi altındaki bölgelerde, dal ve çiçek kompozisyonları zincir iğne tekniğinde, Pencap bölgesinde, Phulkari tekniğinde geleneksel halk sanatıyla yapılmış, geometrik kompozisyonlu duvar panoları görülür. Hint işlemlerinde, insan ve hayvan figürleri daha çok dini ya da günlük olaylara konu olmuşlardır. Hint işlemlerinde, zengin bir etki yaratmak için, aynalar, yassı

¹⁶ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 9.

***Pallium**: Başpiskopos cüppesi.

metal parçaları, madeni pullar, teneke fiyonklar kullanarak işlemleri zenginleştirdikleri bilinmektedir.¹⁷

Uygarlıklar tarihine büyük katkıları olan büyük **Çin** İmparatorluğunun, Huang Irmağı çevresinde M.Ö. 2400 yıllarında kurulduğu sanılmaktadır. Çin uygarlığının ilk devirleri tarıma dayalıydı. Özellikle, ipek böceği yetiştiriciliği ve dokuması konusunda çok ileriydiler. “Tarihi bir Çin kaydına göre; Milattan 2600 yıl önce Çin İmparatoru Hoding–Ti’nin karısı Seling–Ki tarafından koza tohumları halka dağıtılarak, koza yetiştirilmesi ve ipek çekme usulleri öğretilmiştir.”¹⁸ takip eden devirlerde başa gelen bütün kraliçeler bu geleneği sürdürmeye çalışmışlardır.

Çin işlemlerinin de geçmişi oldukça eskiye dayanmaktadır. M.S. 618-906 yıllarında varlığını sürdürmüş, Pers imparatorluğundan etkilenecek, son derece gösterişli yaşamış olan Tang Sülalesine ait bazı işleme örnekleri, Doğu Türkistan’da bulunmuştur. Ancak ilk işlemlerin biçim ve motiflerinin hangi tarihlere ait olduğunu bilebilmek güçtür. Bununla beraber, 16. ve 18. yüzyıllara ait işlemlerle ilgili kesin bilgiler elde edilebilmiştir. Çin işlemlerinde, parlak renkli ipliklerle insan ve ejderha figürleri sıkça kullanılmış, motifler kumaşa işlendikten sonra, dış konturlar sırma ile belirginleştirilmiştir.

Japonya’da ise işleme sanatı, Çin işleme sanatına bağlı kalarak ilerlemiştir. Ancak, Japon işlemlerinde konular hayalidir. 17.y.y işlemlerinde kullanılan motiflerin özelliği; büyük, kıvrımlı ve soyut oluşlarıdır. Daha sonraki yüzyıllarda,

¹⁷ Şahin Yüksel YAĞAN, **Türk El Dokumacılığı**, 38.

¹⁸ Kenan ÖZBEL, **Eski Türk Kumaşları**, 5.

çiçekler ve kayıklar gibi somut motifler kullanılmaya başlanmıştır. İpek ve altın iplikle yapılan Japon işlemlerinde kullanılan iplik, bükümlerinden ayrılarak genellikle uzun, yumuşak bir nakış gibi yayılır ve onun üzerine ağ gibi diyagonal biçimde sarılmaktaydı. Buna, ‘Krioso’ denilirdi ki, bu teknik batıda kullanılan ‘Dolgu İşi’ denilen tekniğin aynısıdır.¹⁹

2.2. Anadolu Öncesi Türk İşleme Sanatı (Orta Asya, Akhunlar, Göktürkler, Uygurlar)

Türklerin ilk vatanı sayılan **Orta Asya**’da özellikle de verimli toprakların olduğu Batı ve Doğu Türkistanda , Türkler göçebe olarak hayat sürmüşlerdir. Daha sonraları Ön Asya, Karadeniz ve nihayet, insan yaşamına en uygun üç tarafı deniz, her türlü ürünün yetişmesi için müsait, verimli Anadolu topraklarına geçtikten sonra da yarı göçebe ve yerleşik kültüre geçmişlerdir. Türkler, 1071 yılında kazandıkları Malazgirt savaşının ardından Anadolu’ya gelmişler ve kendilerinden önce bu topraklarda yaşamış ve medeniyetler kurmuş olan atalarının bıraktıklarıyla, kendilerinin önceden sahip olduğu kültür ve uygarlığı kendilerine göre sentezleyerek bu topraklarda yepyeni bir Türk sanatının doğmasını ve gelişmesini sağlamışlardır. Özellikle Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar gibi Orta Asya göçebe topluluklarının sanatında çok kullanılan insan ve hayvan figürlerinin yerini, Türkler’in İslamiyet’e geçişi ile bitki motifleri almış böylece, Türk Sanatı aynı zamanda İslam kültürü etkisiyle daha da zenginleşmiştir.

¹⁹ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 10.

İşlemelerin Anadolu öncesi Türk sanatındaki gelişimini, Türkler'in Anadolu'ya gelmeye başlayıp, İslam'ın da etkisi ile zenginleşerek gelişmesini ve bu sürecin başlamasını Türkler'in geldiği Orta Asya'dan başlayarak kısaca anlatmak daha doğru olacaktır.

“M.Ö Birinci binde Kuzey Çin'de görülen ve Çin kaynaklarında Hiyong nu adı ile tanınan **Asya Hunları**, umumiyetle tarih sahnesinde ilk rol oynayan Türkler olarak kabul edilmişlerdir”.²⁰

M.Ö. 1.y.y ortalarında Çinliler'in entrikaları yüzünden Hun İmparatorluğu ikiye bölünmüş, bir kısmı Çi-Çi idaresinde Talas ve Çu bölgesine, bir kısım Hunlar'da, Ak Hunlar adıyla Kafkaslardan Kuzey Hindistan'a kadar uzanan bir İmparatorluk kurup M.S. 4.y.y ortalarına kadar hakimiyetlerini sürdürmüşlerdir. Ak Hunlardan, Güney Sibirya'da Altay dağları eteklerinde bulunan ve iklimin dondurucu soğğunun etkisiyle neredeyse hiç bozulmadan günümüze ulaşmış, Pazırık kurganında Rus arkeolog Rudenko tarafından bulunan, M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara ait halı, kumaş, deri üzerine işlenmiş insan ve hayvan figürleriyle süslü birçok tekstil işleri, renkli keçe applike örtüler bugün St.Petersburg Hermitage Müzesi'nde bulunmaktadır. (Resim 2.2.1)

Ağustos 2009 tarihinde, bu müzeye yaptığım ziyarette bazı eserleri yakından görme ve inceleme fırsatı buldum. (Prehistoric Art. Early Nomads of the Altaic Region- St. Petersburg Hermitage Museum)

²⁰ Oktay, ASLANAPA, **Türk Sanatı**, 1.



Resim 2.2.1. Pazırık Kurganından çıkan, Hunlara ait at eyeri (M.Ö 5.y.y)

(Kaynak : Altaylar'dan Tuna Boyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar- Neriman Görünay Kırzıoğlu.)

M.Ö. 1.y.y Hun Çağına ait olan, Rus P.K.Kozlov tarafından Nauin-Ula (Moğolistan)'da açılmış olan kurganda da bir çok kumaş parçası ve keçe üzerine yün ipliklerle yapılmış applike işlemlere rastlanmıştır. Bu teknik, Hun sanatının en önemli özelliklerinden biridir. Kumaşlardaki dokuma tekniği ise; Çin ve ipekli dokumaların çok başarılı dokunduğu Bizans teknikleriyle aynıdır. Bu kazılarda bulunan, duvar halısı ve keçe tipleri ile Türkmen ve onlara komşu olan Aday Kazakları işleriyle benzerlikler bulunduğu bazı bilim adamlarınca düşünülmektedir. Pazırık kurganında yapılan kazılarda ise, göçebe Türkler'e has bir kültür unsuru olan keçe çoraplar ve çizmeler ve Türklerin Kaftan dedikleri uzun elbiselerde ele geçmiştir. Türklerin ata binerken kullandıkları bu karakteristik, uçları havaya kıvrılmış, uzun deri olan bu çizmelerin üzerlerine son derece süslü nakışlar

işlenmiştir. Deri, özellikle Orta Asya göçebe topluluklarında çok kullanılmış bir malzemedir.

Eski Türkler'deki Şaman inancında, üzeri işlenmiş deriden yapılan giysi, aksesuar ve müzik aletlerinin yaygın bir kullanımı vardı. Organik tüm malzemelerin zamanla bozulup çürüdüğü halde, Altay dağlarındaki kurganda bulunan deri koşum takımları, eyer, çizme gibi malzemelerin günümüze kadar bozulmadan gelmesinde en önemli neden, bölgenin buzullar altında kalması ve çok kaliteli, iyi bir tabaklama işleminden geçmiş olmalarıdır. Bu da Türklerin, deri tabaklama, süsleme ve boyama işlerinde çağdaşları olan diğer kültürlerle göre ileri olduklarının bir belgesidir.

Hunlar, yaşadıkları zor iklim şartları sebebiyle göçebe idiler. At, onların hayatında özel bir öneme sahipti, hem günlük yaşantıda, hem de savaşlarda Türklerin Orta Asya'dan başlayarak en önemli yardımcıları olduğundan; Onlara kullandıkları, koşum takımları, eyer ve örtü gibi malzemeleri de müthiş süslemelerle bezemişlerdir. Özellikle, atlarla ilgili malzemelerde kullandıkları applike nakış konusunda çok ileri oldukları ve bu konuda zengin işleme örnekleri yaptıkları günümüze kalan eserlerde görülmektedir. "Geometrik veya hayvan figürleri şeklinde kestikleri deri parçaları keçe ya da deri yüzeye yapıştırarak veya dikerek applike yaptıklarını, bozkırın ağır coğrafi şartlarında, atalarından kalma bazı inançlar sebebiyle vahşi hayvan mücadeleleri ve bazı bitkilere ilgileri bazı inançları ortaya çıkarmış ve Hun sanatında sıkça görülen ve mitolojik anlam taşıyan hayvan figürleri ile bunların mücadelelerini anlatan saldırma sahneleri sıkça işlenmiştir".²¹

²¹ M. ÖZDEMİR - N. KAYABAŞI, *Geçmişten Günümüze Dericilik*, 32.

Hunlar'ın applike işlemlerini ayrıca, çadırlarında , iç perdelerinde, giysi, yastık ve örtü gibi tekstil ürünlerinde de sıkça kullandıkları görülmektedir. Bu işlemlerde, geometrik, bitkisel bezemeler, hayvan figürleri, düş ürünü sembolik yaratıklar ve aynı zamanda insan figürleri kullanılmıştır.

8.yüzyılda Doğu Asya'da yaşamaya başlayan ve göçebe halklardan biri olan, **Uygurlar**'dan günümüze kalan eserlerde, özellikle de duvar resimlerinden, Uygur soylu kıyafetlerinin işlemlerle zenginleştirildiğini görmekteyiz. İşlemlerde, Budizm etkisi görülmektedir. İnsan ve hayvan figürü çok sıklıkla kullanılmıştır. Buda'nın üç gözünü simgeliyen ve Uygurlar'ın saltanat simgesi olan 'Çintemani' motifi özellikle Osmanlı - Türk işlemlerinde 17.y.y sonuna kadar çok kullanılmıştır. Günümüzde, Berlin müzesinde bulunan 9. ve 10. yüzyıllara ait pamuklu kumaş üzerine ipek iplik ile zincir iğne, sarma ve altın tel kırma teknikleri ile işlenmiş bir insan figürü de bize Uygur işleme sanatı hakkında bilgi vermektedir.

Hunlarda başlayan, sonra Hun İmparatorluğunun yıkılıp, 8. yüzyılda Uygurlar'ın ortaya çıkışından Selçuklular'ın, Anadolu'ya gelmesine dek kurulan bir çok Türk devletinde applike işleme tekniği kullanılmış ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde de gelişerek devam etmiştir.

2.3. 13. ve 15.yüzyıl Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi

1071 Malazgirt zaferinden sonra, Anadolu'da bir çok beylikler kurulmuş, bu Beylikler yaptıkları fetihler sayesinde Anadolu'nun Türkleşmesine ve İslam'ın yayılmasına büyük katkı sağlamışlardır. Türk İslam Sanatı tarihinin başlangıcı, 9. yüzyılda yavaş yavaş başlamış olmakla beraber, asıl Karahanlı devleti(992- 1211) ile başladığı kabul edilmektedir. Bunun nedeni, devletin İslam'ı resmi din olarak kabul etmesidir.²² Daha önce, Şaman, İran-Mani gibi dinlere mensup Türkler, en büyük İslam'a geçişi Büyük Selçuklular döneminde yapmışlardır. Ancak, eskiden gelen bazı inançlarını korumuş, bazılarını da İslam ile bağdaştırarak uygulamışlardır. Selçuklu dönemi, Türkler'in ana yurtlarından taşıdıkları kültürle Anadolu'nun yerel kültür birikimlerinin sentezidir. Bu dönemde, çeşitli zanaat ustaları belli kurallarla ve dayanışma ile örgütlenerek bir esnaf ve sanatkar birliği olan 'Ahilik' kurumunu oluşturmuşlardır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemindeki gerek sanatçıların malzeme, teknik ve süslemedeki özgün işleri, gerekse bunları yapan sanatçıların, Sultanlar, Beyler ve yüksek sınıfa mensup kişilerce himaye edilip, teşvik edilmeleri sayesinde tüm el sanatlarında büyük gelişmeler sağlanmıştır. Bütün bu gelişmeleri ve İslam'la birlikte gelen inanç değişikliklerinin de etkilerini, kıyafet, aksesuar, çini ve minyatürlerde görmekteyiz. 12. yüzyıldan itibaren, Avrupa ile yapılan ve Hristiyanların kutsal toprakları ele geçirmek amacıyla başladıkları Haçlı Savaşları sonucunda da, tüm Avrupa Anadolu'nun bir Türk yurdu olduğunu kabul etmiştir.

²² Yaşar ÇORUHLU, **Türk İslam Sanatının ABC'si**, 9.

13. ve 14. yüzyıllar, Anadolu’da bir çok siyasi kargaşanın yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde Anadolu topraklarında 4 devletin hakimiyeti söz konusudur. Bunlar; Selçuklular, İlhanlılar, Bizans ve Trabzon Rum İmparatorluğu olup, en güçlüsü Selçuklular idi.

Selçuklular, Anadolu’da yerleşik bir hayat yaşadıklarından pek çok kalıcı sanat eseri meydana getirmişlerdir. Dokuma sanatında ise, kendilerinden önce Anadolu’da zaten var olan bu sanatı geliştirmişlerdir. Özellikle Denizli’nin çok önemli bir dokuma merkezi olduğunu ve altın telle işlenmiş dokumalarının çok meşhur olduğunu günümüze kalan yazılı kaynaklardan görmekteyiz. “Selçuklu döneminde zanaatların büyük gelişmesini vurgulayan Dimand, XI. yüzyılda henüz eski örnekleri izleyen dokuma üslubunun XII. yüzyılda Selçuklu bezeme sanatının genel özelliklerini kazandığını, keskin çizgili motiflerin yerlerini elegan ve dalgalanan çizgilere ve çok güzel biçim düzenlemelerine bıraktığını söylemektedir. Bugün birçok Batılı koleksiyonda bulunan bu dokuma örnekleri genellikle XII. yüzyıldandır. XI. ve XIII. yüzyıllar arasında Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar Selçuklu ailesi egemenliği altındaki bütün bölgelerde benzer üsluplarla yapılmış ipek ve altın sırma işlemeli kumaşların örnekleri arasında Fransa Lyon müzesinde Selçuklu Sultanı Keykubat’ın adını taşıyan, altın sırma işlemeli brokar vardır. Bu örnekte de görüldüğü gibi, bu dönem dokumalarının ana motifleri, diğer el sanatı eserlerinde de görülen ikonografi içinde, hayvan motifleri ve genel İslam bezemesinin arabesk biçimleri, palmetler ve dolamadal kompozisyonlarıdır. Ve yine diğer el sanatları ürünlerinde olduğu gibi Kufî yazı bandları da, bazen tarih ve yapıtranın adını da içererek kompozisyona katılmaktadır.”²³

Anadolu Selçuklular’ının tekstil sanatı, özellikle Osmanlı kumaş sanatının 15. yüzyılda en güzel örneklerini vermesine temel oluşturur. 14. yüzyıla ait yazılı

²³ Doğan KUBAN, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadoludan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)*, 172-173.

kaynaklarda geçen kumaş tanımları, Beylikler döneminde de Anadolu'da gelişmiş bir dokumacılık olduğunu bize kanıtlamaktadır. Gerçekten de Selçuklular, mimari, kumaş dokumacılığı, halı–kilim dokumacılığı ve işleme sanatlarında eşsiz eserler vermişler ve Osmanlı'da, 15. ve 16. yüzyılda en üst seviyeye ulaşan bu sanatların filizlerini oluşturmuşlardır.

“Anadolu'da ipekli dokumacılığın geçmişi Bizans dönemine kadar uzanmaktadır. Bu dönemde Doğudan ithal edilen ipekle dokunan kumaşlar, özellikle saray ve dini çevrelerin ihtiyaçlarını karşılamıştır. Takip eden Selçuklu döneminde ise altın telli ipekli kumaşların dokunduğu, çok kaliteli oldukları ve yabancı hükümdarlara saltanat hediyesi olarak gönderildikleri bilinmektedir. XIV. yüzyıla ait yazılı kaynaklarda da, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde hüküm süren beyliklerde dokunan kumaşların ihraç edildiğini gösteren bilgiler mevcuttur.”²⁴

Anadolu Selçuklu Sanatı, Şamanizm, İran- Maniheizm ve Budizm gibi inançlardan, İslam dinine geçişi gösteren ve maddi niteliklerden manevi niteliklere doğru değişen özelliklere sahip olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Selçukluların yerleşik hayat yaşadıkları halde, Orta Asya göçebe kültüründen gelen atalarından etkilenerek çadırlarına ve günlük hayatta kullandıkları eşyalarına işleme yapma geleneğini sürdürdüklerini, o devirlerden günümüze kalan minyatürlerden anlıyoruz. 13.y.y minyatürlerinden Varka ve Gülşah Mesnevisi, konusu bir aşk öyküsü olmakla beraber o dönemin işleme sanatını, göçebe ve çadırlarda yapılan süslü, işlemeli çalışmalar ile göstermiştir.²⁵ (Resim 2.3.1.)

²⁴ Hülya BİLGİ, **Çatma ve Kemha Osmanlı İpekli Dokumaları**, 11.

²⁵ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 13.



Resim 2.3.1. Varka ve Gülşah Mesnevisinden Bir Sahne-Nakkaş Osman At Koşusu
(Kaynak : www.turkresmi.com)

“Varka ile Gülşah’taki resimlerin güçlü cazibesi sadece Ortaçağ Anadolu’sunun zengin sanatsal çevresini açıklamakla kalmaz, aynı zamanda İslam dünyasındaki erken tarihli tasvirli el yazmaları arasındaki eşsiz durumunu gösterir.”²⁶ 13. yüzyıla ait bu eser, dönemin edebi ve görsel kültürünü anlamaya yönelik çalışmalarda çok büyük katkıları olabilecek bir eserdir.

²⁶ Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, 575 .

Varka ve Gülşah Mesnevisi minyatürlerinde bulunan at figürü, Hun sanatını anımsatan örneklerden birisidir. Diz çökmüş ve başına yem torbası takılmış olan bu atın üzerindeki eyer örtüsü, rumiler ve hayvan figürleriyle bezenmiştir. Hunlarda çok kullanılan at figürü, Selçuklularda da önemini yitirmemiştir. Selçuklu çadırlarında olağanüstü bir dokuma ve çeşitli hayvan figürleri ile bitkisel motiflerin işleme ya da applike yapılmış olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle, Selçuklularda toplanıp bir başka yere taşınabilen bu çadırlara çok önem verilmiştir. “Bugün mevcut örneklerden gerek Büyük Selçuklular, gerek Anadolu Selçuklular devrinde Türk kumaşlarında hakim dekorun kuş ve hayvan figürleri olduğu anlaşılmaktadır”.²⁷ Aynı zamanda, halılarda ve çinilerde çok kullandıkları kıvrım dallar arasına simetrik olarak yerleştirilmiş hayvan motifleri ki bu (Genellikle; Anadolu Selçuklular için, çift başlı kartal kullanılmıştır.) tarz Selçuklulara özgü bir yöntemdir. “Bilindiği gibi çift başlı kartal Anadolu Selçuklularının sembolü, Sultan Alaeddin Keykubad’ın armasıydı. Diğer taraftan, kartal, doğan, atmaca gibi kuşlar ve onlara verilen önemin kökenleri, Orta Asya Türkleri’nin dini inancı olan Şamanizm’e kadar uzanmaktaydı. Kartal, Orta Asya Şamanizminde ‘Var Oluş’ efsanesinin temel unsurudur. Orta Asya Oğuz boylarında başlayan avcı kuş yetiştirme geleneği Türk kültüründe ayrı bir yere sahiptir. Bunun yanında bu kuşlar, savaşı, yiğitliği, özgürlüğü temsil ettiğinden, Alp’lik sembolü de olmuşlar, aynı zamanda sultanları güç ve kudretlerinin de sembolüydüler”.²⁸

Selçuklular’da, halı, çini ve kumaşta çok kullanılan, kuş figürünün işlemlerde de kullanılmış olma olasılığı düşünülebilir. “İslam astrolojisindeki kartal, Koç burcunun ve kuzey takım yıldızının (Kartal takım yıldızının) sembolüdür. Bu durumda kartal takım yıldızı, koç burcunun üyesi durumundadır. Koç burcu Güneşin zirvesini teşkil ettiğine göre, kartal da güneşin zirvesini teşkil etmelidir.”²⁹

²⁷ Oktay ASLANAPA, **Türk Sanatı**, 358.

²⁸ M.Önder ÇOKAY, **Ev Tekstili Dergisi**, 24-25.

Selçuklular, yerleştikleri toprakların sanat özelliklerini kavrayarak yeni bir sanat anlayışını ortaya koyarken, aynı zamanda İranlı, Hintli sanatçıları da etkileyerek onların da sanatlarına katkıda bulunmuşlardır. Bu arada, ilk kez Bizans sayesinde, Çin'in dışına çıkartılıp Anadolu topraklarına getirilen İpekçilik'te Selçuklular döneminde gelişmeye başlamış, sonra Osmanlı İmparatorluğu ile daha da gelişerek en üst seviyede örnekler vermiştir. Selçuklu ipekli dokumalarının yüksek kalitesi ve güzel tasarımları sayesinde özellikle yabancılar tarafından, 'Diba-i Selçuk' adıyla aranılan kumaşlar olduğu bilinmektedir.

Selçuklulardan itibaren, Anadolu'da saray giysileri ile halkın giysileri arasında farklılıklar doğmaya başlamıştır. Selçuklu ile Osmanlı Erken Dönemi arasında kalan Anadolu Beylikler dönemi, bir geçiş devri olduğundan, dokuma kumaş ve işleme sanatıyla ilgili fikir edinmek zor olmakla beraber, bu dönemde de bunların devam ettiği düşünülebilir.

2. 4. Osmanlı Erken Dönemi ve 15.yüzyıl Osmanlı Dönemi

Osmanlı Devleti, 1299 yılında Osman Gazi tarafından Bilecik'in Söğüt kasabasında kurulmuş, yıllar içinde büyüyerek özellikle ilk iki yüz yılı siyasi ve kültürel açıdan gelişme ve yayılma dönemi olmuş, 1923'de Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar, yaklaşık 600 yıl dünyanın en büyük devletlerinden biri olmuştur.

²⁹ Ahmet ÇAYCI, *Anadolu Selçuklu Sanat'ında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 100.

Osmanlı Devleti için, “Tarihin gerçek anlamdaki son evrensel, yani ‘cihanşümul’ imparatorluğudur.”³⁰ denilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu, bu sürede yaptığı fetihlerle, daha önce bu topraklarda yaşamış başka kültürleri de sentezleyerek, İslam’ın da etkisiyle yeni bir sanat meydana getirmiş, ‘Osmanlı Sanatı’ olarak bilinen bu sanat ile dünyayı kendisine hayran bırakmıştır. Erken Devir Osmanlı Beylerinin ve sonrasında da Padişahların, o dönemde yaşayan diğer ülkelerin başındaki yöneticilerinden daha sade yaşamış olmaları düşünülemez. Aksine, bu dönemin süslemelerindeki özellikler bize, o dönemde son derece gösterişli bir yaşantının sürdüğünü göstermektedir.³¹

Osmanlı’da, işlemenin giysi gibi tekstil ürünlerinde süs ve gösteriş amaçlı olarak kullanılması Orhan Bey (1281-1361) zamanında, yerleşik olarak saray hayatına geçilmesi ile başlar. Bunun doğmasında, Bizans imparatorluğu gibi, o zaman için ileri bir komşudan etkilenecek kendini güçlü gösterme isteği de vardır. Osmanlı dokuma kumaşları ve işlemleri, büyük ölçüde sarayda giyim ya da süs eşyası olarak kullanılmış, padişah ve hanedanın giyim eşyaları, yatak ve yorganlar, seccadeler, askeri sancak, her yıl Kabe-i Şerif’in yenilenen örtüsü gibi tekstil eşyalarının dışında, aynı zamanda yüksek rütbeli devlet memurlarına, yabancı hükümdar ve elçilere de hediye olarak verilerek, imparatorluğun gücünü ve hakimiyetini de temsil eden bir görev de üstlenmiştir. Osmanlı’da kumaş ve işlemlerde insan figürüne rastlanmaz. Tabii ki bunda, İslam dininde yalnız anlaşılan ve tamamen bağnazca olan, ‘İslamda canlı varlıkları resmedenlerin, Allah’la boy ölçmeye kalkıştığı ve kıyamet günü cehennemle cezalandırılacakları’ sözünden kaynaklandığı ve bu yalnız inanıştan dolayı insan figürü kullanılmadığı, hayvan

³⁰ ORTAYLI, İlber, **Son İmparatorluk Osmanlı**, 43.

³¹ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 13 .

motifi olarak da, 18. yüzyıla kadar, çoğunlukla kullanılan kuş dışında, motif olarak, kaplan çizgisi, leopar beneği, tavus kuşu ve tüyünden esinlenilerek yapılmış desenler kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı'nın bu tutumu karşısında; Çini, halı gibi diğer sanat dallarında olduğu gibi işleme motiflerinde de bitkisel ve geometrik motiflerin kullanımı artmıştır. Osmanlı Sarayı'nda gelenek olarak bir çok eşya korunmuş, Padişah, Valide Sultan ve Şehzade giysileri bohçalar içinde üzeri etiketlenerek Topkapı Saray'ında saklanmış üzerlerine, kime ait olduğu, kimin yaptığı gibi bilgiler yazılmıştır . Böylece, 15.y.y itibari ile, Osmanlı kumaşlarını adım adım takip etmek mümkün olmuştur. Padişahların giysilerini, öldükten sonra bohçalayıp, üzerine tarih yazarak kaldırmak adet olduğundan, Bugün Topkapı Saray'ında çok kıymetli bir kolleksiyon bulunmaktadır. Bu kolleksiyon, dünyanın en zengin kumaş ve kadife kolleksiyonudur.³²

Yine, "1359-1389 yılları arasında Bursa'da Osmanlı Devletini yöneten, I.Murad'ın elbiseleri o dönemin süslemeye ne kadar önem verdiğini göstermesi açısından ilgi çekicidir".³³

Osmanlı padişahlarının her devirde giysilerine özel önem verdiği, Fatih Sultan Mehmet'e kadar, teni nurlandıran giysi anlamındaki İşlemeli Tennure* giydikleri bilinmektedir.

³² Oktay ASLANAPA, **Türk Sanatı**, 359.

³³ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 13.

***Tennure**: Geniş etekli elbise

“XV.yüzyıla ait bir örnek; Fatih Sultan Mehmet’e ait, kısa kollu bir kaftandır. Zemin krem rengidir. Ortalarında geniş kırmızı ve lacivert çizgiler bulunan, altın telle dokunmuş dört büyük bulut motifi, büyük bir baklava meydana getirmiş, ortasında yine altın telle işlenmiş içiçe iki Mühr-ü Süleyman*, altında da süslü bir vazo içinden çıkan karanfiller, üstünde iki gül arasında iri bir lale ile bunun içinden çıkan güller bulunmaktadır. Mührün ortası, etrafına radyal olarak lale ve sümbüller sıralanmış bir rozetle doldurulmuştur.”³⁴

Bu devirde kumaş sanayi Bursa’da toplanmış, büyük bir gelişme göstermiş, geniş ölçüde çeşitli kumaş ve kadifeler dokunmaya başlanmış ve başka ülkeler tarafından da aranılan kalite ve güzellikte kumaşlar olmuşlardır. 1453 yılında, “İstanbul’un fethedilmesinden sonra İstanbul, Bursa’dan sonra ikinci önemli merkez olmuştur. Bu yüzyılda, Bursa’da çok sayıda atölye bulunduğu ve üretimin devlet kontrolünde olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır.”³⁵

İstanbul’un fethinden sonra, sadece yeni bir çağ açılmamış aynı zamanda sanat ve sanatçılar içinde parlak bir dönem başlamıştır. İstanbul’da Fatih Sultan döneminde oluşturulmaya başlanan ve saray eşyalarını yapan ‘Karhane-i Hassa’da ‘Hassa Ehl-i Hirefi’ denilen iki bin sanatkar çalışıyordu. Saray için çalışan bu sanatkarlar, çeşitli yollarla saraya gelirlerdi. Birinci yol, konunun en başarıyla uygulandığı yerlerden sanatkarların yüksek bağışlarla getirilmesi idi. “Osmanlı

³⁴ Oktay ASLANAPA, **Türk Sanatı**, 360 .

***Mühr-ü Süleyman:** Hz. Süleyman (a.s.)’ın mührü, geçmişte müslümanlar tarafından islam sanatlarında yaygın olarak kullanılmış, Rahmani bir simgedir. Türk-İslam sanatında sıkça kullanılan bu ‘Altı Köşeli Yıldız’ deseni zaman içinde ‘Seal of David’ adıyla Yahudi ve Masonlar tarafından kullanılmaya başlandı ve kutsal kabul edildi. Bu şeklin, Yahudiler tarafından bir sembol olarak kullanılması ile Müslümanlar tarafından kullanımı yavaş yavaş terkedilmiştir.

³⁵ M. SEVÜKTEKİN PAK – F. ONAT GÜNDÜZ – F. ÖZTÜRK ERAY, **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, 14.

sultanları yüksek makam vaad ederek ve yüksek maaş tahsisleri ile İran ve Orta Asya'dan bir çok sanatkar celb etmişlerdir. Başka bir yol, Timur'un ve Yavuz Selim'in yaptıkları gibi, fethettikleri yerlerden, ileri gelen alim ve sanatkarları sürgün yolu ile zorla getirmektir. Saray atölyelerinde, bu ustaların hizmetine çıraklar verilir ve ithal sanat uslubu öğretilirdi".³⁶

Mesleklerine göre çeşitli bölüklere ayrılan Hassa Ehl-i Hiref'ler, Hazine-darbaşı'nın* emrinde çalışıyorlardı. Aylıklarını, malzeme ve görevlerini ondan alırlardı. Osmanlı sanatının üsluplarının belirlenmesinde ve yönlendirilmesinde önemli bir teşkilat olmuşlardır. Bu sanatçılar tarafından, önceleri saray için yapılan bu motifler daha sonra halk tarafından yapılan işlemlerin motiflerini de olumlu etkilemiştir.

Sarayda çalışan Ehl-i Hiref'ler arasında altın işleme yapanlar, simkeşanlar ve ipekçiler de vardı. İşleme örnekleri ise, saray nakkaşlarınca düzenlenir veya ortaya çıkarılırdı. Ayrıca saraydaki bütün dikiş işlerini yapan bir 'Terziler Atölyesi' de bulunmaktaydı. Hareme ait elbiseler, işleme ve tezyinat, kıymetli taşlarla işlenmiş padişah yorganları bu kısımda yapılırdı.

15. yüzyılda, Türk kumaşlarında en çok görülen motifler özellikle, rumi ve hatayilerle, üç benekler, stilize bulut ve düğüm motifleridir. Günümüze fazla

³⁶ Halil İNALCIK, **Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar**, 41-44.

***Hazine-darbaşı**: Osmanlı Devletinde, Hazine-i Humayun yani maliye idaresi subayına verilen isimdir. Çalışanları yönetir, özellikle de hazinenin muafazasına özen gösterirdi. Diğer bir görevi de padişah namaz kılacağı zaman seccadeyi yayıp, serdiği yerde padişaha zararlı olabilecek bir maddenin olup olmadığını kontrol etmektir.

bozulmadan kalabilen, en değerli işleme örnekleri 16. yüzyıldan itibaren müzelerde görülmeye başladığından, bu motifler, 16.y.y işlemlerini de etkileyecek motiflerdir.

2. 5. 16. ve 17.yüzyıl Klasik Osmanlı Dönemi

Bu dönem, Osmanlı için bütün sanat dallarında olduğu gibi, kumaş dokumacılığının da doruğa çıktığı bir dönemdir. Türk sanatında ‘**Klasik Dönem**’ olarak bilinen bu dönemde sadece tekstil sanatında değil tüm sanatlarda çok başarılı örnekler verilmiştir. Türk kumaşlarının, son derece yüksek kalitede olması ile dünya tarafından bu kadar ünlenmesinde; hem sanatsal olarak seçilen motifler, kompozisyon, renkler, hem de yüksek dokuma tekniği ve incelik etkindir. Özellikle, “XVI. yüzyılda renk kullanımındaki cesaret ve ustalık dikkat çeker. Bunların dizilişindeki rahatlık doğaya ters düşse bile insanı şaşırtmaz.”³⁷ Ayrıca, 16.y.y başlarında, Osmanlı imparatorluğunun ele geçirdiği Mısır ile İran’dan alınan Tebriz’in, Osmanlı sanatının gelişmesinde önemi büyüktür. Bu dönemde, Tebrizli Şah Kulu ve onun yanında yetişen Kara Memi gibi sanatçıların, Osmanlı saray atölyesinde çalışmaya başlamasıyla, Şah Kulu’nun yarattığı saz üslubu ve Kara Memi’nin Osmanlı sanatına damgasını vuran çiçek üslubu gibi yeni üsluplar, özellikle tekstil, halı ve çini de yenilikler getirmiştir. O dönem, dünya kumaş piyasasına hakim olunmasının bir sebebi de tabii ki, saraya bağlı çalışan Ehl-i Hiref sanatkarlarının, dokuma ipliğinin cinsi, atkı-çözümlü sayıları, boya kalitesi işlemede kullanılan altın ve gümüş tellerin çekilmesi, işleme, desen ve kalitesi gibi her türlü sanatı üstün kılacak, malzeme ve teknikle yakından ilgilenerek, üstün vasıfta ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamalarıydı. Belirtilen nitelikteki tekstil ürünleri ancak yapan ustanın mührü ile piyasaya çıkabiliyordu. Buna uymayanlar, ağır şekilde

³⁷ Nurhayat BERKER, *İşlemler*, 8.

cezalandırılıyorlardı. Kemha, seraser, diba, zerbaft, çatma, istüfe, münakkaş gibi değerli kumaşların mührü olmadan satışı yasaktı. Bu sıkı denetim de hiç kuşkusuz beraberinde üstün kalite meydana getirmiştir. Saray arşivinde bulunan, sanatçılara ait defterler ve belgelere, bu döneme ait sanatçı isimleri, örgüte katılışları, aldıkları ücretler hakkında detaylı bilgiler yazılmıştır. Bu defterler bize, Osmanlı sanatı hakkında bilgi veren eşsiz belgeler olarak günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı devletinde, halkın giyim ve yaşam tarzından tamamen farklı konumda olan padişah, harem ve diğer saray mensuplarının giyimleri veya kullandıkları eşyalar için dokutulan bu kumaşlara ‘Saray Kumaşları’ adı verilmiştir. Saray kumaşları her zaman gerek kullanılan malzeme, süsleme, gerekse kalite açısından üstün olmuş, bu da dokumacılığın ve saray tezgahlarının gelişmesine katkı sağlamış özellikle imparatorluğun genişlediği ve zenginleştiği bu dönem de üretim çeşitlenmiş ve kalite artmıştır. Her giydiğinde, her kullandığı eşyada gösterişi seven saray ve çevresi için bu bir güç göstergesi olmuştur. Osmanlı padişahlarının giyimlerindeki bu kalite isteği de dokumacılığın ve işlemeciliğin gelişmesinde önemli yer tutmaktadır. Özellikle, Türk işleme ve kumaşlarının, ülkenin en görkemli dönemini yaşadığı bu dönemlerde, padişahlar yabancı ülkelerin krallarına elçiler aracılığı ile imparatorluğun ve kendisinin gücünü, büyüklüğünü gösteren el işlemeli örtüler, deri ya da kadife üzerine sırma ile işlenmiş koşum takımları, at örtüleri, ok ve yay için kullanılan kılıflar armağan etmişlerdir. Türkler, her zaman gösterişi sevmişler kıyafetlerinde ve kullandıkları eşyalarda bunu göstermişlerdir. Bunu, 16. ve 17. yüzyıllarda İmparatorluğu ziyaret eden seyyahların yazdıklarında görmekteyiz.³⁸

16. yüzyılda, kullanılan desen ve motifler, diğer yüzyıllarda da olduğu gibi, tezhip, minyatür, çini, halı ve oymacılıkla da birlikte gelişerek, uygulanıyordu. Bu dönem, kumaş dokumalarında kullanılan desen ve kompozisyonlar özellikle çini sanatı ile büyük benzerlikler gösterir. Bu devirde, lale, karanfil, güldalı, çınar veya asma yaprağı, sümbül, nar, rumi, hatayi, saz üslubunun hançeri yaprakları, çin

³⁸ Halil İNALCIK, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, 256.

bulutu, çintamani adı verilen kaplan postu ve pars beneğiyle birleştirilen üç benekler, güneş, ay, yıldız gibi kozmik motifler ve yazı motiflerinin kullanıldığı kumaşlar ve işlemler en güzel örneklerini vermiştir.

Kullanılan renkler üç veya dördü geçmeyecek şekilde sınırlıdır. Tüm renkler içinde ön plana çıkan, dünyada ‘Türk kırmızısı’ olarak ün yapmış, kırmızı tonudur. Kök boya kullanılarak yapılan ve yapımı son derece zahmetli olan bu boya özellikle, Edirne’de yapılmış ve bu kırmızıya ‘Edirne Kırmızısı’ da denmiştir. Kırmızı, dünyada Türk kumaşlarının belirleyici unsuru olmuştur. Türk kırmızısı, diğer kırmızı tonlarıyla da uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca, kontrast rengi olan yeşil, ayrıca çini mavisi, güvez, pişmiş ayva ve safran sarısı gibi tamamlayıcı renklerle de müthiş bir ahenk yakalamıştır.

İşleme ve dokumalarda kullanılan boya ile ilgili ustaların, genellikle tek renk üzerine uzmanlaştıkları, bu özel renklerin de zerdeçal, yabancı gül ağacı kabuğu, meyan kökü, haşhaş çiçeği, kestane, safran, kızılkök, ayva yaprağı, sumak, saman, armut, ıspanak yaprağı, nar kabuğu gibi doğadaki bitkilerden elde edildiğini ve yabancı ülkelerden de boyanmak için kumaşlar gönderilip, özellikle, Bursa, Edirne ve İstanbul’da boyandıkları resmi kayıtlarda görülmektedir.³⁹

Osmanlıların, yükselme dönemine denk gelen bu devirde özellikle Saray’da her türlü ihtişama çok önem verilmiş, maddi kültürün ve zenginliğin bir göstergesi kabul edilen giyim eşyaları, mücevherler, yer yaygısı, halı, çevreler, seccade, bohça, v.b. en gösterişli biçimde yapılmıştır. Türk işlemlerinin elimizde mevcut en eski

³⁹ M. Sevüktekin APAK-F.Onat GÜNDÜZ-F. Öztürk ERAY, **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, 41.

örnekleri, 16. yüzyıla ait olup, bu eserler çok büyük değer taşımaktadır. 16. ve 17.y.y işlemleri narin yapılarından dolayı günümüze az sayıda ulaşmıştır. Bu devrin, eşsiz işleme örneklerine ‘Erken Devir İşlemleri’ de denilebilir. Bazı uzmanlar, bunların perde, bazıları ise yorgan çarşafı olduğunu düşünmektedirler. 16.y.y işlemlerinde, 15.y.y kumaş desenlerinden esinlendiğini de görülmektedir. En çok lale, nar, kozalak gibi motifler kullanılmıştır. 16.y.y işlemlerindeki kompozisyonlar sade ve iddiasız olup simetri söz konusudur.

“Osmanlı Devletinde saray, daima sanatın koruyucusu olmuş, sanat saraydan yönlendirilmiştir. Osmanlıların gündelik yaşamında tekstil ve özellikle el işlemleri önemli yer tutmaktaydı. Yer yaygıları, yastıklar, yatak yorgan çarşafı, kapı pencere perdeleri, duvar örtüleri özel bir yere sahipti. Saray işlemlerinin altınla yapılanları sarayın birinci avlusundaki atölyelerde işleniyordu. Saray Ehl-i hiref teşkilatında sadece altın iplikle yapılan işlemler için bir bölük bulunuyordu (Cemaat-i Zerdüzan). Sarayda kullanılan işlemler için çarşı esnafına da siparişler verildiği, ama çok özel işlemlerde kullanılacak desenlerin saray nakkaşları tarafından çizildiği anlaşılmaktadır.”⁴⁰

Özellikle bu devrin kumaşlarında kullanılan motiflerle, işlemlerde kullanılan motifler arasında ilişki göze çarpar. 16.y.y işleme motiflerini serbest ve karışık olmak üzere iki bölümde incelemek mümkündür.

Serbest motifler, bir tekstil ürünün ortasında veya kenar bordürünü tümüyle kaplayan madalya şeklinde nar, enginar, kozalak, çınar yaprağı gibi oval motiflerden

⁴⁰ Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İSLAM SANATININ 3 BAŞKENTİ: İstanbul, Isfahan, Delhi, 108 .

oluşur. İşlemelerde müthiş bir uyum söz konusudur ve sadelik ön plandadır. “Bunlardan başka, çiçeklerden gül dalı, lale, karanfil ve sümbül motifleri 16. yüzyılda çok kullanılmıştır. Türk işlemelerinde sık sık rastlanan, gül dalının en basit şekli, küçük kıvrık bir sapın ucunda bulunan çiçekle etrafında tırtıllı yapraklar sıralanan bir dalcıktan ibarettir. Daimi olarak sapın ucu bir çengelle biter. Bazen de buna başka bir çiçek veya yapraklar eklenip motifin şekli değiştirilir. Fakat, aslını daima çengelli bir sap, kıvrık tırtıllı bir yaprak ve onların arasında bulunan çiçekler teşkil eder. Bu motif daha çok, Türk havluları ve örtüleri için elverişlidir.”⁴¹

Karışık motifler ise; Değişik çiçek, yaprak, meyva veya bunların karışık kompozisyonlarından elde edilen motiflerdir. Özellikle, lale, karanfil ve sümbül oldukça sık kullanılmış, doğadan seçilen motiflerin naturalist biçimde aktarılması 16.yüzyılın özelliği olmuştur. Motifler belli bir şemaya bağlı olarak bir araya getirilmiş, sonsuzluk ifadesinin hissettirilmesi fikri esas alınmıştır. Kenar bordürlere önem verilmiş, burada geometrik küçük desenler kullanılarak tasarıma değişiklik katılmıştır. 16. yüzyılda kullanılan işleme çeşidi yaygın olarak, düz ve verev pesenttir. Ayrıca, Saray ürünlerinde, tel kırma, akma, hesap iğnesi, slav iğnesi ve boncuk işine de rastlanmaktadır.

17.y.y ise, işleme sanatının yine bu devir kumaşlarından etkilendiği bir dönemdir. 17. yüzyılda yine serbest ve karışık motifler devam etmiştir. İşlemelerde kullanılan lale bir önceki yüzyıldan biraz farklı bir şekil almış, karanfil daha önceki yüzyıla göre daha çok kullanılmıştır. Çark-ı felek çiçeği ve gül de en çok kullanılan diğer çiçek motifleridir. Çiçekler genellikle stilize olarak kullanılmış ve motiflerden bir kısmı da gerçeğe uymayan hayal ürünü motifler olarak işlenmişlerdir. Mendil, bohça gibi bordür kullanılan işlemelerde, bodür ile zemin arasındaki uyuma dikkat

⁴¹ Macide GÖNÜL, *Türk Elişleri Sanatı*, 49 .

edilmiş, bordürlerde genellikle ortadaki motiflerden, zarif ve küçük boyuttaki motifler alınarak eşsiz tasarımlar yapılmıştır.

17.y.y işlemlerinde kullanılan renkler, asıl ve yardımcı renkler olmak üzere iki şekildedir. Yine asıl renk olarak, özellikle kırmızı çok önemli bir yer tutar. Diğer asıl renkler ise, yeşil ve mavidir. Yardımcı diğer renkler, sarı ve krem rengidir. Yine, sim ve sırma da, bu dönem işlemlerinde sıkça kullanılmıştır. Bu yüzyılda kullanılan renk sayısı altıyı geçmez. Ancak, işleyen sanatçının üstün becerisi sayesinde, kullanılan az renkle muhteşem bir zarafet ve sadelik yakalanmıştır. ”Doğal boyacılık yöntemiyle başarıyla renklendirilen tekstillerin sınırlı sayılabilecek renk sayısına rağmen birbirinden farklı renklerde görülmesi, Osmanlı döneminde, sanatçıların çok farklı kişiliklerle ve duyarlı seçeneklerle uyarlandığını göstermektedir.”⁴²

17. yüzyılda yaygın kullanılan, pesent, verev pesent işleme çeşitlerinin yanında, hesap işi, dolgulu hesap işi, Türk işi, ince iş, zerduz, balık sırtı, applike, kum işi, civan kaşı ve simli ve sırmalı sarma gibi nakış çeşitleri kullanılmıştır. Ancak kullanılan motifler, bir önceki yüzyıla göre rahatlığını biraz kaybetmiş orjinaline yaklaşmıştır. Deride ise; 17. yüzyılda işleme tekniği olarak, 16. yüzyılda kullanılan applike ve baskının yanında, deri üzerinde gümüş telle gözeme tekniği görülmektedir.

Özellikle, 17.y.y sonlarına doğru yaşanan siyasi olaylar ile birlikte 16. yüzyılda doruğa çıkan Türk kumaş sanatı, yavaş yavaş o dönemki hızını kaybetmeye başlar. Kayıtlara göre, Osmanlı dokumalarının en önemli pazarları, Balkanlar, Doğu Avrupa ve Rusya idi, hatta ipeğin anavatanı Çin’e bile Bursa’dan ipekli kumaş

⁴² Ertuğrul ERGİN, *Ev Tekstili Dergisi*, 52.

ihracatı yapılır iken, 1532’de Kanuni Sultan Süleyman’ın batıya tanıdığı imtiyazlarla başlayan, devlet içinde bu dönemde yaşanan sosyal ve siyasal olaylarla dengeler ve ekonomi bozulmaya başlar ve Türk sanatı, 17.y.y sonları 18.y.y başlarında, yavaş yavaş hızını kaybetmeye ve daha önce yüzyılların birikimiyle oluşturduğu Orta Asya, Selçuklu, Bizans, İran, Mısır ve İslam kültürüyle harmanladığı Osmanlı Sanatı, batı etkisine girmeye başlar. Bu değişiklik, her sanatta olduğu gibi işleme sanatında da etkisini gösterir. Ama tüm sanat dallarında bunun tam hissedilmesi 19. yüzyıldır. Başka toplumlarda da olduğu gibi, Osmanlı devletinde de halkın, özellikle Saray ve bu çevredeki kişilerin gösterişli giyim ve eşyalarından etkilenip, onlara özenerek, bunların taklitlerini yapıp, işleterek giyinmek istemeleri, padişahında halkın bu baskısına pek engel olamaması da düşük kaliteli ürünlerin piyasada satılmasına neden olmuştur.

Ayrıca, 17.y.y sonlarından itibaren, işlemlerde herhangi bir madalyona veya yola bağlanmayan serbest çiçek motifleri yüzeyi doldurur, devletin yavaş yavaş kötüye giden ekonomisi sebebiyle, işlemlerde kullanılan altın ve gümüş tellerdeki kısıtlama ve de işleme zeminin kullanıldığı özellikle ipekli dokumalarda çözümlü ipeklerinin sayısının azaltılması ve tellerin incilmesiyle kumaş kalitesinin düştüğü görülür.

3. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEME SANATI

3.1. Dönemin Durumuna Genel Bakış ve İşleme Sanatı Üzerindeki Batı Etkisi

1532 yılında, "İlk olarak Kanuni Sultan Süleyman'ın, Avrupa'da Osmanlı devletinin kendisine dost ülke sayısını artırma beklentisiyle başlayarak, batıya verdiği bir takım imtiyazlarla ilk tohumları atılan, daha sonraları 1768-1774'te Osmanlı'nın Rusya ile yaptığı felaketli bir savaş döneminden sonra, Rusya'ya da kapitülasyon imtiyazlarını tanıması (1783). Bundan sonra da kapitülasyonların, Avrupa devletleri elinde devamlı ve zorunlu bir ekonomik sömürme aracı halini alması ve Osmanlı ekonomisinin kötürüm bir hal aldığı anlaşıldığı zaman da Avrupa devletlerinin dost düşman, bu imtiyazları bırakmaya yanaşmaması"⁴³ Ayrıca, Batıdaki özellikle sanayi alanındaki hızlı gelişmeler, Fransız ihtilali ile gelişmeye başlayan demokrasiye yönelik görüşler, İmparatorluk içindeki siyasi ve ekonomik bunalımlar, 19. yüzyılda yaşanan, Rus savaşı, Mısır isyanı gibi sebeplerle hızla devletin ekonomik olarak güçsüzleşmesi, Osmanlı İmparatorluğunu gerileme devrine sokmuştur. İmparatorlukta başlayan ekonomik zayıflama, buna karşın Avrupa'nın teknoloji, ulaşım, sanat ve estetikteki ilerlemeler, sanat tarihimizde '**Batılılaşma Dönemi**' olarak yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Aslında bu dönem, İmparatorluğun gidişatı adına iyi olmamakla beraber, sanattaki bazı gelişmeler adına da olumlu sonuçlar ortaya çıkarmıştır.

⁴³ Halil İNALCIK, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine araştırmalar*, 323.

Bu dönem, işleme sanatında, motif olarak daha önce rastlanmayan bazı yenilikler ortaya çıkar. Özellikle Saray işlemlerinde görülmeye başlayan, dönemin padişahının tuğrasının bulunduğu veya padişahın doğan çocuğunun doğum tebriği, veya padişahın doğum, tahta çıkış tarihi gibi bilgilerin olduğu altın tel ile kadife veya atlas kumaş üzerine dival tekniğinde işlenmiş **yazılı işlemler**, bu dönemde kullanılan işlemlerdir. (Resim 3.1.1) Topkapı Sarayı işleme koleksiyonundaki örneklerde, bazıları dival tekniğinde sadece yazıdır, bazılarının kenarları dönemin Avrupa etkisini gösteren defne yaprakları ve fiyonklarla süslenmiştir.



Resim 3.1.1. İşlemeli Yazı Örneği. 19.y.y-Siyah kadife kumaş üzerine altın telle dival tekniğinde, Sultan Abdülmecid'in adı, doğum ve tahta çıkış tarihi işlenmiştir. (Kaynak : Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu- Döşemelikler Katalog)

“Padişah tuğraları, sadece saray eşyalarında değil, esnafa ait dükkan ve atölyelerde de kullanılmıştır. Dükkan sahipleri gazete ve dergilere iş yerlerinin tuğralı reklamlarını vermiştir. Padişah tuğralı bu reklamların amacı, padişahın, hanedanın ve saray görevlilerinin bu dükkanlardan alışveriş yaptığının vurgulanması,

bu sayede esnafla müşteri arasında iyi ilişkiler kurulması ve güven sağlanmasıdır. Osmanlı sultanları her dönemde sanata ve sanatçıya önem vermiş, korumuş, hatta esnaf reklamlarında isminin konulmasına müsaade etmiştir”.⁴⁴

Özellikle 18. yüzyılda Batı etkisi ile II. Mahmut ile başlayan ve Abdülaziz döneminde yaygınlık kazanan, Padişahların yerli, azınlık ve yabancı ressamalara yaptırdıkları, büyük boy yağlı boya padişah portreleri saray ve konakları süslemiş, padişahların bu merakı daha sonraları genellikle 48x48 cm ebadında atlas kumaş üzerine balık sırtı, applike ve sık iğne gibi işleme teknikleriyle yapılmış Padişah portreli işlemeli yastıklar olarak kendini göstermiştir. İşlemede kullanılan renkler padişahın, o dönemde yapılmış yağlı boya tablolarında üzerinde bulunan giysiyle uyumlu renklerde işlenmiş, resim ortaya yerleştirilerek kenarları sarma çiçek motifleriyle doldurulmuştur.⁴⁵

18. yüzyılda, özellikle (1718-1730) Lale Devri’nde, saraylar, evler, Batılılaşmanın getirdiği, Batı resminin etkisi altında çeşitli bitkisel motiflerle dolar. 18.y.y süslemelerindeki kompozisyonlar, 16. ve 17. yüzyıllardaki gibi antinatüralist bir düzende değil tabiat gözlemlerine dayanan bir şekilde biçimlendirilmiştir.

18.y.y ikinci yarısından itibaren ve 19.y.y boyunca, başta İstanbul ve Anadolu’daki saray, köşk, kasır ve yalıların salon ve yemek odalarında, kalem işi nakışlar, İstanbul’un evlerini, köşk ve kıyılarını anımsatan manzaralar, bitkisel motifler, vazo, meyva sepetleri, içine hançer saplanmış karpuzlar, ışık ve gölgeye

⁴⁴ Topkapı Sarayı Döşemelikler, 119.

⁴⁵ Günsel RENDA, El İşlemesi Padişah Portreleri, 5.

çok önem verilerek resmedilmiş, bu hem o dönem yeni parlayan Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai, Süleyman Seyyid gibi Türk ressamın eserlerinde, hem de her zaman birbirini dönem içinde etkileyen diğerk sanatlarda olduğu gibi, işleme motiflerine de aynen yansımıştır. Genel olarak, diğerk Türk sanatlarında kullanılan desenlerle, işleme de kullanılan desenlerin ortak özellikler taşımasının bir sebebi de, sarayda bir desen stüdyosu gibi faaliyet gösteren nakkaşhanenin bu desenleri hazırlıyor olmasıdır.

Ayrıca, 19.y.y ortalarında özellikle başkent İstanbul’da Saray ve saraya yakın çevrede Avrupalı gibi giyinme modası görülmeye başlamış, Sultan Abdülmecid dönemi, bunun en iyi uygulandığı yıllar olmuştur. Yine, 19. yüzyılda, işleme kullanımı elbiselik kumaşlarda çok moda olmuş, yünlü, ipekli, pamuklu gibi her cins kumaş dokunduktan sonra, top halinde işleme atölyelerine gönderilmiş, orada işlenmiş ve piyasaya sürülmüştür. 19.y.y sonunda Tepebaşı’nda özellikle gayri müslimlerin evlerinde kurulan tezgahlarda yapılan bu işlemlere, işlendikleri yerin adına uygun olarak ‘Tepebaşı kumaşı’ denmiş, yabancıların hatıratlarında yalnızlıkla ‘Tefebaşı’ olarak yazdıkları bu kelime sebebiyle, kumaşlar bu isimle de tanınırlar.⁴⁶ Bu kumaşlar, özellikle Saray ve onun zengin çevresindeki kadınlar tarafından işlettirildikten sonra terzilere verilerek, Avrupalı modeller diktirilmiştir. Bu da, aslında İmparatorluğun modernleşmesi adına atılmış önemli bir adımdır.

19. yüzyılda, Batıda sanayi ve teknolojik anlamda gelişim süreci yaşanırken, Osmanlı İmparatorluğu’nun ekonomik olarak bulunduğu durum vahimdi. Eski dönemlerde, işin ehli kişilerin oluşturduğu, örgütlü lonca birlikleri çerçevesinde gelişen sanat kollarının ortaya çıkardığı eşsiz eserler giderek geride kalmış, bozulan bu atölye koşulları, yeni ustaların yetişmesine imkan vermemiştir. İşleme ile diğerk

⁴⁶ Hülya TEZCAN, “XVIII. yüzyılda Kumaş Sanatı” *Osmanlı Kültür Ortamı*, 193-205-197.

geleneksel sanat dallarına da yansıyan bu durum, özellikle 19.y.y Saray, halk ve çarşı işlemlerinde teknik, kullanılan malzeme ve işçilikte kendini göstermiştir.

“XIX.y.y ortalarında, tümüyle terkedilip yaşlı cariyeye ve kalfaların sığındığı bir mekanlar topluluğu haline gelen Topkapı Sarayı, geçmişte el sanatlarının büyük ölçüde desteklenip korunduğu bir yerdi. Osmanlı padişahlarının eski doğu geleneklerine göre bir zanaat öğrenme çabaları da, saray atölyelerinin etkinleşmesinde rol oynamış olmalıdır. Sarayda nakış, resim atölyelerinin yanı sıra, çini motiflerinin düzenlendiği, dokunacak kumaşların motif dizaynlarının hazırlandığı atölyelerden başka, oyma ve kakma işçiliği yapılan ortamlarda vardı. Bu atölyeler sorununun XIX.y.y Saray yaşamına yansıyan bir örneği, Abdülhamit’in tüm vaktini geçirdiği Yıldız Saray’ında bulunuyordu. Öteden beri Osmanlı hanedan mensuplarının sanatçıları koruma çabaları, kendilerinin sanatçı çabalarıyla birleşmiştir. Ancak Osmanlı padişahları, XIX.y.y içinde sanat alanıyla ne kadar ilgili olurlarsa olsunlar, siyasal ilişkilerinde çağın gelişme sorunları karşısında giderek artan bir zayıflık ortaya koymuşlar, gelişen sanayi üretimi koşullarının ülkede yaratabileceği sorunlara çözüm aramaktan uzak kalmışlardır.”⁴⁷ 19. yüzyılda, sanata, müziğe meraklı olan, II. Abdülhamit (1876-1909) gibi padişahların, ilgi alanlarını yansıtan işler, işleme motiflerine yansımış, özellikle müzik aletleri, bayraklar işlemlerde görülmüştür.

19. yüzyılda halı dokuma, cam ve porselen gibi bazı geleneksel sanatları yaşatma savaşı Hereke, Beykoz, Yıldız Saray içi ve Tekfur Sarayı gibi yerlerde birer fabrika havasında faaliyetler yapılmış, ancak bunlar Avrupa’nın sanayi

⁴⁷ Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 78.

standartlarıyla boy ölçüşmemiştir. Fakat bu fabrikalar, geleneksel ustalığın izlerini taşıması açısından önemlidirler.⁴⁸

16. yüzyılda doruğa çıkan Türk kumaşlarında kullanılan altın ve gümüş gibi malzeme zenginliğinde, 18. ve 19. yüzyıllarda ülkenin ekonomik durumu ile ilgili olarak bazı kısıtlamalara gidilmiştir. Günümüze ulaşmış 17. ve 18. yüzyıllara ait, gerçek altın ve gümüş telle yapılan saraya ait tekstil ürünlerinin, ülkenin ekonomik durumunun bozulması ile birlikte, daha farklı çareler bulunmaya çalışılmıştır. Dokunan yüzeyleri süslemede kullanılan altın, gümüş gibi değerli madenler yerine, değeri düşürülmüş teller ve klapdan* kullanılmıştır. Bu çeşit teller, daha çok halkın yaptığı, yağlık, ayna örtüsü, yatak örtüsü gibi tekstil ürünlerinde kendini gösterir.

Bununla beraber bu yüzyıllarda tüm sanat dallarında olduğu gibi, Türk kumaş ve işleme desenlerinde Avrupa etkisi artmış ve bir Avrupa özentisi hakim olmuştur. Bu dönemi sembolize eden uçuşan kurdeleler, defne dalları, tiyatro perdesi gibi iki yana açılan perdeler, vazo ve sepet içinden çıkan gül ve menekşeler, tabakta veya sepette karışık meyvalarla düzenlenmiş natürmortlar, ağaçlar, gemi ve kayıklar, manzaralar, hayvan tasvirleri, stilize edilmiş mimari unsurlar, Sultan portreleri, kozmik motifler görülmeye başlamış, çintemani gibi anlam yüklü motifler kaybolmuş, rumi biçiminin çeşitlemelerle devam ettiği, barok ve rokoko etkili çiçek ve motiflerle konu zenginliği yaratılmış ve bu moda olmuştur. Bunlar, hayal gücüyle birleşen romantik kompozisyonlardır. Ayrıca, 18.y.y sonları ile 19.y.y başlarında artan, özellikle İstanbul'un saray ve çevresinin Avrupa etkisiyle bahçelerde çiçek yetiştirme ve bahçe peyzajı merakı, Türk işlemlerinde de açıkça kendini göstermiş

⁴⁸ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk sanatı*, 76.

* **Klapdan:** Genellikle yarım mm. kadar gümüş şeridin, pamuk ya da ipek bir fitil etrafına sıkça sarılmasından oluşan işleme telidir. Özellikle, 17. ve 18.. yüzyıllarda altın ve gümüş tellerin yerini, 19.yüzyılda prinç ve bakır teller almıştır.

ve çiçekli kompozisyonların bu yüzyılda çok fazla kullanılmasına etkisi olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren, diğer sanatlarda da kendini açıkça gösteren batı etkisiyle yeni motif ve teknikler de ortaya çıkmış, mimari süslemelerde görülen Türk rokoku, işlemede de kendini ortaya koymuştur.

Ayrıca bu dönemlerde, Avrupa'da hazırlanmış işleme desen katalogları da işlemlerdeki Batı etkisini güçlendirmiş, benzer motifler kullanılmıştır. Desenler, biraz birbirine karışmış, çeşit ve kimyasal boyanın elde edilmesiyle, ipliklerin çeşitli tonlarda boyanması sayesinde çok çeşitli renk tonları kullanılarak, daha renkli, canlı ve üç boyut izlenimi veren bir görünüm sağlanmış, böylelikle bir parça üzerinde kullanılan renk adeti serisi artmış, bir işlemede sekiz-on arasında renk kullanılmıştır. Avrupa anlayışına uygun, resimsel gölgeler yapılmıştır. Böylece, bu yüzyılda daha önceki yüzyıllardaki renk ve desenlerdeki sadelik kaybolmuştur.

16. ve 17. yüzyılda, mükemmel eserler yaratan, güç isteyen ve parmak uçlarını zorlayan sadece erkek ustaların oluşturduğu zerdüz işi yapan, genellikle Macar, Gürcü, Bosna ve Tebriz'li ustalardan oluşan Cemaat-ı Zerdüzan bölüğündeki ustaların, 18.y.y ikinci yarısından itibaren Saray Ehl-i Hiref maaş defterlerinde bulunmadığı görülür.⁴⁹ Saraya mensup bu sanatkarlar, padişaha bayram, düğün ve özel günlerde hazırladıkları bu değerli zerdüz işlemlerini sunduklarında, padişah tarafından in'am, ihsan ve atıye adı altında verilen hediyelerle ödüllendirildiği, bazılarının üstadlık seviyesine çıkarılmıştır.

⁴⁹ İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, 463.

18.y.y işlemlerinde, pesent, hesap işi, muşabak, mürver, sarma, hasır iğnesi, sap işi, balık sırtı, çin iğnesi, zincir işi, tel kırma, applike, muhtelif sırma işleri, gibi işleme tekniklerinin yanında özellikle sarayda mercan ve inci işleri görülür. Özellikle Topkapı Saray'ında, mercan ve inci işlenerek yapılmış yorgan yüzleri, divan yastığı, nişan bohçası ve tepsi örtüleri mevcuttur. 18.y.y süslemelerindeki kompozisyonlar, tabiat gözlemlerine dayanan bir şekilde biçimlendirilmiştir. “Tabiatla mimari elemanların bir arada kullanıldığı manzaralarda ters bir perspektif görülmektedir. Bu örneklerde, ağaçlar mimari parçalardan daha büyük, optik değerlere aykırı bir biçimde sunulmuştur. Mimari elemanların ve bitkilerin değişik görüş açılarından verildiği bir tür kavram resmi olan bu parçalarda klasik estetik kurallarına özen gösterilmemiştir. Benzer bir durum tabakta meyvalar ve vazoda çiçeklerden oluşan natürmortlar için de söz konusudur. Natürmortların, birbiri üzerine istif edilmiş meyvaların daha realist oluşturulmuş olan tabakla kaynaşmadığı; benzer bir yaklaşımla oluşturulmuş vazolar içine oturtulan stilize edilmiş ve değişik bakış açılarından verilmiş çiçeklerle vazolar arasındaki organik bağın kurulmadığı görülmektedir. Hem realist hem natüralist üslupların bir arada kullanıldığı bu parçalarda çok kalabalık çiçek ve meyva grupları yatay ve dikey uzun dikdörtgen çerçeveler içinde sunulmuştur. Böylece bir ölçüde birimlerin kurgusu güçlendirilmiştir. Zaman zaman tabak ve vazoların altına sehpa yerleştirilerek meyva ve çiçeklerdeki yoğunluk ters orantıyla dağıtılmıştır. Yüzyıl sonlarında natürmortların bir grubunda bu özellikler erimiş ve yerini daha gerçekçi biçimlendirmelere bırakmıştır.”⁵⁰

“XVIII. yüzyılın başlarında Sultan III. Ahmet'in Osmanlı İmparatorluğunun geçmişteki ihtişamını diriltmeye çalıştığı bilinmektedir. Bu amaçla yapılan çalışmalarla bütün sanat dallarında bir canlılık görülmektedir. Lale Devri diye adlandırılan bu dönemde, Batı etkilerinin daha da artarak sürdüğü gözlenmektedir. Altın ve gümüş tellerle dokunan ithal ve yerli hatai kumaşlarının sarayda çok moda

⁵⁰ Örcün BARIŞTA, *Türk El Sanatları*, 54-55.

olduğu bilinmektedir. İşlemeler, ince keten, yollu keten, kalın keten, yollu ipek, düz ince atlas düz pamuklu, çuha gibi kumaşlar üzerine, ipek iplik, metal iplik, sim kordon, harç kordon, zümrüt, inci gibi kıymetli taşlarla süslenmekte idi.”⁵¹

Bu yüzyıllarda özellikle işleme, sadece Saray’ın ve O zümrenin kullandığı değil, aynı zamanda halkın da estetik haz alarak kullandığı eşyaların yapıldığı bir sanat dalı olmuştur. İşlemeler, Saray ve Saray dışı (ev, çarşı, ordu, okul ve tekke) olmak üzere iki çevrede yapılıyordu. 19. yüzyılda yaygın eğitim biçiminde sürdürülen işleme eğitimi yeni boyutlar kazanmış ve Mithat Paşa’nın 1864 yılında açtığı ve Ahmet Vefik Paşa’nın geliştirdiği ‘Kız Sanat Okulları’ ile aynı zamanda kurumsallaşmıştır. Amatörce çalışmaların ön planda tutulduğu evlerde aynı zamanda ev ekonomisine katkı sağlayan profesyonelce işlerde yapılmaktaydı. Usta-çırak ilişkisi veya evlerde yapılan ürünlerin satın alınmasıyla çarşı da satılan ürünlerle de ülke ekonomisine katkı sağlanmaktaydı. Esnaf ve sanatkarların bağlı bulunduğu loncalar, çarşıdaki organizasyonu sağlıyor, devlet ise bunları tuttuğu narh defterleri* ve nizamnamelerle denetliyordu. Çarşıda, teknik, bilgi ve becerisiyle kendini kanıtlayan çıraklıktan yetişme ustalar saray atölyelerine kadar yükselebiliyordu. Ayrıca, Saray Haremde yaşayan hanımların boş vakitlerini değerlendirmek amacıyla, Saraya her gün nakış hocası geldiği, o dönemde yaşamış yazarlar tarafından kitaplarda belirtilmiştir. Saray’ın ileri gelen paşa v.b. üst düzey memurların kızları ve eşleri de sarayda işleme eğitimi görüyor ve saray gelenek ve göreneklerini gittikleri çevrelere taşıyorlardı.⁵²

⁵¹ Taciser ONUK, *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII.-XIX.y.y)*, 189.

⁵² Hülya TEZCAN, *Osmanlı Sarayının Çocukları, Şehzadeler ve Hanım Sultanlarının Yaşamları, Giysileri*, 216.

* **Narh Defteri:** Osmanlı İmparatorluğu’nda devletin, yiyecek ve diğer tüketim mallarına koyduğu fiyatı kontrol altında tutabilmesi için tutulan defter.

İşlemelerin yapıldığı diğer bir merkezde, dergah ve tekkelerdi. Buralarda yapılan dinsel işlemler, Allah'a ve din büyüklerine duyulan sevgi, saygı ve imanın güçlülüğünü ifade eder nitelikteydi. Böylelikle, önce saraylarda başlanan işleme sanatı, zaman içerisinde halkın da kendi yetenekleri ve iç dünyalarının zenginliği, duyguları, zekaları, inançları, efsaneler, gelenek ve görenekleri ile birleşince, işleme sanatı zaman içinde bir 'Halk Süsleme Sanatı' halini almıştır. Sarayda çok değerli ustaların yaptığı kaliteli işlemler yanında, Anadolu'nun küçük köylerinde dahi, yöresel zevklerin yansımalarıyla 'Ev İşlemleri' ya da 'Halk İşlemleri' nin, Batı Anadolu, İç Anadolu, Batı Karadeniz ve Trakya'da genç kızların duygu, düşünce ve dileklerini sembollerle ifade ettiği, bu yörelerin genç kızlarının küçük yaşlardan itibaren, büyüklerinden öğrenip uyguladığı, çeyiz hazırlama geleneği ile sürekliliği sağlanmıştır. Anadolu'da yapılan bu işlemlerin, Sarayda yapılan işlemlere göre daha düşük kaliteye sahip olmasına rağmen, yapan kişilerin serbest olmalarından dolayı bir çok yeni motif doğmuş ve motif yönünden zengin işlemler ortaya çıkarılmıştır. Böylece, işlemler en zengin saray mensubundan, en fakir halka kadar, kültürümüzün parçası olmuştur. Hatta bazı Avrupalı gezginlerin yazdıkları seyahatnamelerinde Türk işlemleri sıkça yer almıştır. Ermeni asıllı yazar M.De M.D'ohsson, XVIII.y.y Türkiye'sinde Örf ve Adetler kitabında konuyla ilgili olarak, "Hemen hemen bütün kadınlar sadece tuvaletlerinde kullandıkları eşyada değil, evlerinin alelade işlerinde kullandıklarında da işlemeye geniş ölçüde önem verirler. Mendiller, havlular, peşkirler, peçeteler... Kısacası don veya şalvarlarının uçkuruna varıncaya kadar böyledir." ⁵³ demiştir.

Bu arada, Türkler'in uzun yıllar hakim olduğu Balkan ülkeleri olan, Yunanistan, Ege Adaları, Bulgaristan ve Macaristan işlemlerinde, manastırlarda genellikle din görevlilerinin giysilerine uygulandığını, bu işlemlerde Akdeniz'de ve doğu Avrupa izleriyle beraber, Türk işleme sanatından izler görmek de mümkündür. "Avrupa'da Türk kültürünün etkileri kendini göstermiş, aynı dönemde Türk modası

⁵³ Osmanlı Toplum Yaşayışıyla ilgili Belgeler, Bilgiler, Kadın I., 195.

diğer bir ifadeyle Türk kültürünün eserleri, ürünleri önemsenmeye başlanmıştı. Bu modanın etkisi ve endüstrileşmeyen el sanatlarındaki gelişme, Türk el sanatlarına yepyeni ufuklar açmıştı. Ticari alanlardaki yeni istekler, zanaat düzeyinde yapılan çalışmaların yüzyılın sonuna doğru giderek makineleşmesi, el sanatlarının artistik el sanatları biçimine dönüşmesini sağlanmıştı.”⁵⁴

İmparatorluğun özellikle sınırlarının ve gücünün yükseliş döneminde, Osmanlıların sanatından, özellikle Macaristan gibi komşu devletler çok etkilenmiştir. Yine, Yunan işlemlerinde kullanılan iğne tekniğiyle, desen, kompozisyon ve kullanılan bazı renkler Osmanlı saray işlemleriyle benzerlikler gösterir. Bu benzerlikler, yaklaşık iki asır kadar Osmanlı hakimiyetinde kalmış, Yunanistan, Eski Yugoslavya ve Bulgaristan gibi Balkan devletleri için doğal bir sonuçtur.

İşlemlerde kullanılan işleme iplikleri renkleri, daha önceleri, genellikle bitkilerin kök, kabuk, yaprak, çiçek, meyva, tohum, böcek kabukları gibi doğal maddelerden elde edilirken, 19.y.y işlemlerinde kullanılan işleme iplikleri, 1882 yılından itibaren yurtdışından gelen kimyasal boyalarla boyanarak kullanılmaya başlamıştır.⁵⁵ Bu olay Türk işlemlerine renk zenginliği getirmekle beraber, işleme sanatımızda da bir devrin kapanması ve yavaş yavaş el sanatlarına endüstriyel malzemenin girmesi de demektir.

⁵⁴ Örcün BARIŞTA, **Türk El Sanatları**, 48.

⁵⁵ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 35.

“İstanbul, XIX.y.y sonlarında artık pek çok işlemecinin ticari olarak çalıştığı, gelen gezginlerin notlarından ve yerli kaynaklardan anlaşılır. Bu sanatın çok sayıda kadın ve erkek işçinin geçimini sağlayan bir iş sahası olduğu gözlenir. Samatya’da, Yeniköy’de ve Boğaziçi’nin çeşitli semtlerinde, çoğu da şehrin içinde pek çok işleme atölyesi bulunuyordu.”⁵⁶

Osmanlı İmparatorluğu zamanında işlemler, her sınıftan halk için toplumun sanat ihtiyacını, görsel zevkini tatmin eden bir araçtı. Ancak, yukarıda da bahsedildiği üzere 19. yüzyılda tüm sanat dalları üzerindeki Batı etkisi, 1830 yılında zincir işi yapan makina ve 1851 yılında da İsaac M. Singer’in geliştirdiği dikiş makinasının getirdiği kolaylıklar, işlemlerin üzerine yapıldığı dokuma kumaşları yapanların azalması ve kullanılan işleme ipliklerinin doğallıktan uzak olması gibi nedenlerle 19. yüzyılda işleme sanatında kayıp yaşanmıştır. Ancak, Anadolu’da çeyiz verme geleneği hala devam etmekte olduğundan, bu sanatımız daha önceki yüzyıllardaki gibi olmamakla beraber hala az da olsa sürmektedir. Ama, Anadolu insanının sessizliğinin bir ifadesi olmuş olan motifler de semboller de yeniliğe rastlanmamakta, genellikle daha önce yapılanların bir tekrarı şeklinde süregelmektedir.

“Cumhuriyetin ilanından sonra işlemecilik, amatör ve profesyonel işçi-usta ve sanatçılar tarafından ev, çarşı, dernek, kooperatif, kurs ile okul gibi çevrelerde uygulanmakta, özel ve resmi kurumlarca yaptırılmaktadır. Böylece kişiye estetik haz veren ya da üretime yönelik işlemecilik bir yandan yapılagelmekte, bir yandan da çeşitli çeşitli bakanlıklara bağlı yaygın ve örgün eğitim programları kapsamı içinde ele alınarak sürdürülmektedir.”⁵⁷

⁵⁶ Topkapı Sarayı Müzesi .**Döşemelikler**, 117.

3.2. Dönemin İşlemelerinin Özellikleri

Prof. Dr. Örcün Barışta'nın, 'Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler' isimli kitabında, 18.- 19.y.y Topkapı Sarayında bulunan işleme örnekleri incelendiğinde, 18. yüzyılda en çok; Peşkir, uçkur, makrama ve ayna örtüsü, namaz örtüsü gibi tekstil örnekleri görülmektedir. Anadolu'da yapılan işler de ise; Sadece, kullanılan renklerde biraz farklılıklar göze çarpar. Anadolu'da doğanın renkleri yeşil, mavi daha parlak ifade edilmişken, Saray ve çevresinde yani şehir işlemeciliğinde renkler biraz daha pastel tonlarda kullanılmış, yine motiflerdeki itina ve zerafet Anadolu'da yapılan işlemlerde biraz daha naif ve yalın ifade edilmiştir. Kullanılan motiflerin hemen hepsinde (mimari öğeli ve manzaralı işlemler hariç), 'Bitkisel Bezeme' ve 'Nesneli Bezeme' motifler göze çarpar. **Bitkisel Bezeme motifler;** Dönemle bağlantılı olarak, gül, yaban gülü, lale, karanfil, sümbül, çeşitli bahar çiçekleri, boru çiçeği, küpe, çark-ı felek çiçeği ve bunları tamamlayıcı yapraklardır. **Nesneli Bezeme motifler;** Bunlar da yine dönemin Batı etkisi ile yapılan resimlerini anımsatan, elma, armut, nar ve üzüm gibi meyvaları, tabak gibi bir nesne ile kompoze ederek işlenen motiflerdir. Bazen meyvalar arasına bu meyvaların çiçekli dalları da yerleştirilmiştir.

Saray için yapılmış, bu yüzyıl işlemlerinde kullanılan kumaşlarda, genellikle kaliteli ince keten veya yollu keten, atlas gibi dokumalar tercih edilmiş, İşlemler mutlaka ipek iplikle işlenmiştir. İşlemlerdeki göz alıcı görünüm kullanılan sarı ve beyaz sim ile sağlanmış, beşik örtüsü ve bohça gibi tekstil eşyalarında, inci, mercan ve yakut gibi değerli taşlar da kullanılmıştır. İşleme tekniği olarak en fazla, hesap işine dayanan, tersi- yüzü aynı pesent iğne görülmekte, onu sarma, balık sırtı, hasır iğne, zincir işi, muşabbak ve tel kırma izlenmektedir.

⁵⁷ Örcün BARIŞTA, Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler, 1.

19. yüzyılda ise, Topkapı Sarayında görülen tekstil eşyaları, dönemin Avrupa etkisi ile işlenmiş ve diktirilmiş padişah ceketleri, cüz keseleri, Nihale, bohça, seccade, yastık yüzü, kavuk, ayna ve namaz örtüleri, havlu, uçkur, peşkir, makrama gibi eşyalardır.

Kullanılan motifler, 17. yüzyıla göre farklılıklar gösterir. Bitkisel bezemelerde, Defne yaprağı, ay- yıldız, güneş gibi kozmik öğeler, Hayat ağacı, yapraklar, gül, krizantem, sarmaşık gülü, frezya, yedi dağ çiçekleri, küpe, lale, karanfil, çark-ı felek, menekşe, sümbül, leylak gibi çiçekler ve dalları, sepette veya tabakta karpuz, armut, üzüm gibi meyvalar kullanılmış, hançer kimi zaman yalnız, kimi zaman da karpuz saplanmış şekilde işlenmiştir. Ayrıca çok fazla, ev, çadır, mescid, kümbet, fiskiye, çeşme gibi mimari motifler, gemiler, İstanbul tasvirli işlemler, padişah tuğralı, salkım söğüt, selvi, çınar, çam ağaçları, bunların üzerinde veya yalnız kuşlar, filler, develer, gibi hayvan motifleri, hem saray işlemlerinde, hem de Anadolu halkının yaptığı işlemlerde göze çarpan motiflerdir. Bunun dışında, geometrik tasarımlarla 'Benaluka' adı verilen kırkyama tekniğinde yapılmış bohçalara da rastlamak mümkündür.

İşlemlerde 18. yüzyılda kullanılan teknikler devam etmekle beraber, 'Dival' (Maraş İşi) ön plana çıkmış, özellikle 18. yüzyılda Geleneksel Türk evlerine karyola girmiş, önceleri bazı tutucu aileler bunu kullanmayı günah saymıştır.⁵⁸ Dival tekniğinde işlenmiş Gelin yatağı, loğusa yatağı, beşik ve sünnet yatağı gibi geleneklerde var olan yatağın üzerine yapılan yatak örtüleri, seccadeler, nişan bohçaları, 'Bindallı' denen bordo, lacivert, kırmızı, mor kadife, atlas ve saten üzerine altın ve gümüş tellerle veya klabdan ile işlenmiş çiçek, dal ve yapraklardan oluşan gelinlikler, zengin ailelerde moda olmuş ve Maraş ve Kütahya'da çok

⁵⁸ Aydın UĞURLU, *Dival İşleme Tekniğinde Yatak Örtüleri*, 60.

yapılmıştır. Yine II. Mahmut devrinde (1808- 1839) işlemlerde tırtıl, pul ve boncuk çok kullanılmış, işlemeden kalan boşluklar, doldurulmuştur.

18. ve 19. yüzyıllarda işleme kumaşı olarak kullanılan kaliteli keten dokumalar, Anadolu'da Batı Karadeniz'in iç ve sahil kesimlerinden elde edilmekteydi. İklim olarak keten yetiştiriciliğine elverişli yerler olan, Cide, İnebolu, Abana ve Azdavay gibi Kastamonu ilinin ilçelerinde, çarşaflık, perdelik, peşkirlik ketenler, buranın halkı tarafından el tezgahlarında dokunmakta idi. (Resim 3.2.1.)



Resim 3.2.1. El Tezgahında Dokuma Yapan Kız - Kastamonu Liva Paşa Etnoğrafya Müzesi. Ekim 2009

Elde edilmesi çok zahmetli ve uzun zaman alan keten, bölgede 1960'lara kadar hızla üretimi azalarak, neredeyse yok olmuştur.⁵⁹Yine, işleme yapılacak kumaşlar, Anadolu'da dokunacak kumaşın hammadesinin sağlandığı Bursa, Denizli, Rize gibi yerlerden temin edilmekteydi.

3.3. Dönemin İşleme Teknikleri ve Uygulandığı Eşyalar

Türk işlemlerinde, 16. – 19.y.y arasında, günümüze kalmış örneklerde işleme tekniklerini iğnenin uygulama biçimlerine göre beş gurup altında toplayabiliriz. Bunlar;

1. Dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğneler,
2. Dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğneler,
3. Dokumanın iplikleri çekilerek yapılan iğneler,
4. Dokumanın iplikleri kesilerek yapılan iğneler,
5. Dokumanın veya dokumaların iplikleri bağlanarak yapılan iğneler.⁶⁰

Bu işleme çeşitlerinden, 18. ve 19.yüzyıllarda fazla görülen, ilk guruptaki çeşitler olmakla beraber bu, kullanılan kumaşa, kullanım amacına ve kullanılan motife göre değişkenlik gösterir. Dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğne

⁵⁹ Ata ERDOĞDU, *Kastamonu El Dokumacılığı*, 62.

⁶⁰ Örcün BARIŞTAN, *Türk El Sanatları*, 111.

çeşidinin, en önemli özelliği, tersi ile yüzünün aynı görüntüyü vermesidir. Uzun bir emek ve dikkat ürünü olduklarından değeri fazladır. Bu işlemlerle en çok çevre, peşkir, makrama, uçkur, mendil, havlu, ayna örtüsü gibi ev tekstil ürünleri yapılmıştır.

Birinci gurup işlemler, genellikle ev ve kişisel tekstil eşyalarında kullanılır. İki yüzü de aynı olan bu işlemlerin genel adı 'Hesap İğne'dir. Bu işlemler, genellikle seyrek dokunmuş bezayağı örgüsü ile, pamuklu, keten ve ipeklilik kumaşların en ve boy iplikleri yani atkı ve çözgüler sayılarak yapılmıştır. XIX.y.y işlemlerinde Maraş İşi (Dival) çok fazla kullanılmış, Türklerde çok eski devirlerden beri kullanılagelen aplike tekniği gibi tekniklerle de, çok başarılı işlemler yapılmıştır. Türk işlemlerinde, 18.ve 19. yüzyıllarda en çok görülen işleme teknikleri;

Düz İğne: Hesap işlemlerinin en basit şekli bu iğne tekniği ile yapılır. İplik geçirilmiş iğne, soldan sağa veya sağdan sola doğru alttan batırılarak işlenir. İğnenin çıktığı noktadan yukarı doğru düz olarak üç veya dört iplik sayılarak verev batırılarak ve oradan da ilk başlanılan nokta üzerinden sola doğru iplik sayılır ve kumaşın altından birinci ipliğe paralel olarak üste çıkarılır. Sonra yine sola veya yukarı doğru üç veya dört tel sayılarak verevine batırılır. Oradan tekrar iplik sola doğru sayılarak iğne yukarı alınır ve böylece devam edilir. Dönüşte düz kısımlar üstten ve verev kısımlar alttan gidilerek boş olan yerler doldurulur. Düz iğne, soldan sağa yapılabileceği gibi aşağıdan yukarıda yapılabilir. Basit nakış iğneleri ve Çin iğnesine yardımcı olmak için kullanılan sap işi de bir düz iğne tekniğidir. Örnek ortaya çıkınca da desenin çevresine 'Gözeme' denilen, motifi belirgin hale getirmek için, sırma, sim veya koyu renkli bir ipek iplikle çevresine kontur yapılır.

Verev İğne: Düz iğne gibi başlar, iğnenin batırıldığı yerden yukarıya doğru üç tel iplik sayılarak batırılır ve alttaki aynı hizadan, sola doğru üç tel iplik sayılır, oradan üste çıkılıp, o noktadan çıkan iğne yukarı doğru tekrar üç sayılarak batırılır. İğne aynı hizadan sola doğru üç tel iplik sayılarak üste çıkarılır ve işlemeye bu şekilde devam edilir. 16.ve 17. yüzyıllardaki işlemlerde sık kullanılmıştır. Düz ve verev iğne bütün hesap işlerinde kullanıldıkları gibi bazen başka nakışlarla karışık olarak da kullanılırlar ve o zaman o nakışın ismini alırlar. Örneğin, ciğerdeldi nakışıyla karışık kullanıldığında ‘Ciğerdeldili Hesap İşi’ adını alır.⁶¹

Türk İşi: Bu işleme daha çok, ince pamuklu tülbent, ince keten kumaşlar üzerine yapılır. Diğer işleme çeşitlerine göre kolay olduğundan çok kullanılmıştır. Özellikle, 16. ve 17.yüzyıllarda bohça ve kavuk örtüleri ve duvar panolarında sıklıkla görülür. Türk işinde, önce iplik kumaşın yüzeyindeki bir delikten üste alınır, aynı sıradan işleme hangi tarafa doğru devam edecekse (sağa ya da sola) üç tel sayılarak iğne batırılır. Altta birinci deliğin yanından çıkarılarak, tekrar kumaşın yüzünden üç tel iplik sayılarak iğne batırılır, işlem bu şekil devam eder, verevine de uygulama yapılabilir.

Muşabbak: Bu işleme tekniğine, halk arasında ‘Müşebbek’, ‘Şebekeli’ veya ‘Ağ Örgülü’ gibi isimler de verilmiştir. Ters yüzü aynı olan bu teknik, özellikle 18. ve 19.y.y havlu, çevre, mendil ve örtü çeşitleri gibi ev tekstil ürünlerinin işlemlerinde başka işleme teknikleriyle birlikte, özellikle çiçek motiflerinde sık kullanılmıştır. İşleme sonunda küçük, kafesli, ajur denilen delikler oluşur. Delikli bir görüntü elde edilmek istendiğinde, Türk işi ve Antep işinde süsleyici olarak da kullanılan bir tekniktir. Bu iğne tekniğinde çıkış, verevine başlar. İğnenin ilk üste çıktığı yerden itibaren üç iplik yukarı sayılarak bu noktadan başlayıp, üç tel iplik

⁶¹ Macide GÖNÜL, *Türk Elişleri Sanatı XVI. ve XIX.Y.y.*, 29.

sola, üç tel iplik yukarı sayılır. İğne, bu noktadan aşağı doğru batırılarak aşağıdan üç tel iplik sayılır ve üste çıkarılır. İğnenin çıktığı bu nokta birinci çapraz ipliği yapmak için batırılan ilk iğnedir. İğne bu noktadan çıkarıldıktan sonra ilk çıkıştaki gibi tekrar çapraz üzerine sola batırılarak, önceki işlemler sırayla tekrarlanır. Dönüşte işlemler ters olarak devam eder. Düz iplikler daima üstten, verev iplikler daima alttan geçer. Burada dikkat edilmesi gereken nokta; bir önce batılan sıranın son verev ipliğinin üstünden tekrar yeni bir sıranın başlamasıdır. Böylece muşabbakda verev iplikler yüzde ve terste çift sarılmış olur.⁶²

Pesent İğne: Bu işleme çeşidi de, dokumanın atkı ve çözgü ipliklerinin sayılmasıyla yapılan genellikle pamuk tülbent, keten, ipek dokuma gibi kumaşların üzerinde 16. ve 18.y.y saray işlemlerinde ve 18. ve 19.y.y Anadolu halk işlemlerinde özellikle de Bursa yöresinde çok kullanılmış bir işleme çeşididir. Pesent kelimesi aslı Farsça ‘pesendi’den alınmış olup, seçme ve takdir anlamına gelir. Ters ve yüzü aynı olduğundan daha çok ince kumaşlara yapılmış, makrama, peşkir, uçkur, namaz örtüsü, yastık yüzü, çevre ve mendil gibi tekstil eşyalarında kullanılmıştır. Bu teknikde, kullanılan renkler çok iyi belirlendiği için çiçek motifleri için uygundur. Bu işleme tekniğinde, üç ipliğin alttan üç ipliğin üstten sayılarak, dönüşte üstten gidilen yerler alttan, alttan gidilen yerler de üstten doldurularak motif oluşturulur. Verevine yapıldığında işleme tekniği değişmez ancak sayıların verevine sayılması gerekir. Büyük desenlerin içinin doldurulması, büyük ve küçük yaprak motiflerinde kullanılan hesap işidir.

Çin İğnesi: Türk işlemlerinde özellikle çiçek motiflerinde, görüntü olarak pesent iğnesine benzeyen, üç veya dört renk tonunda kullanılan iplikle, iğnenin batış ve çıkış tellerini belli etmeden renkleri koyudan açığa doğru uyumla kaynaşmasını,

⁶² Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 37.

çiçeğin ortasını ve damarlarını belirlerleyen bir işleme tekniğidir. Öncelikle, kumaşın altından yüze alınan iğne küçük bir kısım bırakılarak batırılır ve tekrar yanından aynı mesafe gözetilmek üzere küçük bir kısım alınır. Bu defa iğne iki ipliğin arasından çıkarılıp aynı mesafe korunarak batırılır ve bu şekilde motif doldurulur. Renkli işlemler için çok uygun ve hesap işine dayanmadığı için tekniği kolay bir işlemdir. Özellikle, Batılılaşma dönemindeki 18. ve 19.y.y Türk işlemlerinde resimsel tonlama etkisi verdiği için çok kullanılmıştır.

Mürver: 18. ve 19. yüzyıllarda sık görülen bir işleme tekniği olup, işlemin tersi ve yüzünde, hesap işlerindeki gibi tersi yüzü aynı görünmemekle beraber, dokumanın üzerinde yürütülen iğne gurubunda yer alır.⁶³ Bakıldığında muşabbak gibi kafesli olan bir nakıştır.

Balık Sırtı: Sağ ve sola doğru ipliklerin verevine doğru sarılmasıyla yapılan, hesap işi olmadığından kolay bir işleme tekniğidir. Özellikle 18.y.y işlemlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Günümüze kalan örneklerde balık sırtı tekniği en fazla, makrama, berber önlüğü, mendil, peşkir, uçkur gibi tekstil eşyalarında görülür. Sap ve çiçek çevresi, yaprak ve kenar sularında kullanılan bir tekniktir.

Susma: Hesap işleri gurubunda bir tekniktir. Arada bir tel bırakarak, sayı arttırma veya eksiltme ile yapılan dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğne tekniklerinden biridir. Ters yüzü aynı olduğundan pamuklu tülbent, ince keten gibi ince dokunmuş kumaşlara yapılan mendil, çevre, namaz örtüsü gibi eşyalarda kullanılmıştır.

⁶³ Örcün BARIŞTA, *Türk El Sanatları*, 111.

Sarma: İşlenecek motifde kabarıklığı sağlamak için sarılarak uygulanan bir iğne tekniği olup 18. ve 19.y.y işlemlerinde çok sık görülür.

Aplike: Hunlar'dan ihtibaren gelişerek gelmiş olan ve Osmanlı'da çok güzel örnekleri olan bu teknik, kumaş üzerine farklı renkte seçilen diğer bir kumaş yerleştirilip, motife göre etrafı dikkatlice sarılarak veya herhangi başka bir teknikle sıkıca tutturulup kesilmek suretiyle yapılan bir işlemdir. Özellikle Topkapı Sarayı'nda seccadelerde sıklıkla kullanılmıştır. Dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğne gurubunda yer alan ve yapılan yüzeyde kabartma etkisi yaratan bir işleme tekniğidir.⁶⁴

Benaluka: Osmanlı İmparatorluğuna ait Balkan şehirlerinden biri olan Bosna'da bir ilçe merkezinin adı ile anılan bu teknik, küçük ve renkli kumaş parçalarının geometrik olarak kesilerek, yanyana dikilip, birleştirilmesiyle tasarlanan bir tekniktir. Bu teknikle, 17. - 18. ve 19. yüzyıllarda çok güzel seccadeler, minder örtüleri, bohçalar, perdeler ve duvar halıları yapılmıştır. Topkapı Sarayı'nda çok güzel güzel örnekleri mevcuttur.⁶⁵ (Resim 3.3.1.)

⁶⁴ Örcün BARIŞTA, **Türk El Sanatları**, 111.

⁶⁵ Ayten SÜRÜR, **Türk İşleme Sanatı**, 43



Resim 3.3.1. Benaluka Bohça. 18.- 19.y.y İpekli atlas, seraser, Avrupa kumaşları üçgen parçalar halinde kesilerek, bütünde kare oluşturacak şekilde dikilmiştir. (Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu- Döşemelikler Katologu)

Tel Kıırma: Özellikle 18.y.y peşkir, uçkur, ayna örtüsü gibi tekstil eşyalarını süslemek, işlenen parçaya ışıltı katmak için kullanılan bir tekniktir. Tel Kıırma işleme tekniği diğer nakışlardan farklı, göz alıcı bir işlemedir. İşlenecek kumaş kasnağa gerilerek bu işe özel yassı bir iğne ile işlenir. İplik olarak, gümüş, altın veya bakır yassı madensel tel kullanılır ve işleme sonunda bu tel makas ile değil el ile bükülerek kırılır. Bu nedenle 'Tel Kıırma' adını alır. Bu işleme ilk kez Bartın yöresinde yapılıp, oradan yayıldığı için diğer bir adı da 'Bartın İşi' dir.

Maraş İşi (Dival): Bu işleme tekniği, daha önceki yüzyıllarda da kullanılmakla beraber, özellikle 19.y.y Türk işlemlerinde çok fazla görülüp, çok güzel örnekler vermiştir. Halk arasında 'mukavva işi' olarak da kullanılan bu teknik,

kadife, atlas, gibi kalın kumaşlara en az yedi kat klabdan veya simle, sarma tekniği kullanılarak motifin şekline göre kesilmiş kalın mukavva konulup, bunun üzerinin boşluk kalmayacak şekilde sarılmasıyla yapılan kabartma etkisi yaratan bir işleme tekniğidir.⁶⁶ Eğer işleme mukavva yerine pamuk veya kalın iplik kullanılarak yapılıyorsa ve klabdan yerine renkli iplik kullanılıyorsa o zaman ‘Anavata’ adını alır. Dival, görüntü itibari ile ‘Bursa işi’ ile benzerlik göstermesine karşın, teknik açıdan farklıdır. Daha çok Ermeni ustaların yaptığı Bursa işinde motif, mukavva yerine pamuğa sarılarak yapılıyordu.

18. ve 19.y.y Türk İşlemelerinin, teknik özellikleri kullanılarak Saray ve halk tarafından yapılan ve günümüze gelebilen örnekler incelendiğinde, Anadolu’da neredeyse her eşyaya işleme yapmak bir gelenek olmuştur. Bunların hepsini açıklamak mümkün olmadığından, bu yüzyıllarda, bu tekniklerin en fazla uygulananlarından bahsetmek doğru olacaktır.

Çevre: Süs eşyası olarak kullanılan, genellikle hediye olarak verilen kare formunda, kenar bordürlerinde ve köşelerinde çeşitli teknikler kullanılarak yapılan işlemler bulunan örtüdür. Hediye sarmak ve Kur’an saklamak içinde kullanılmışlardır. Sık ve ince kumaş üzerine işleme yapıldığından, genellikle tersi-yüzü aynı olan, pesent, muşabbak ve sarma gibi hesap işi teknikler tercih edilir.⁶⁷

Mendil: Kare formunda, genellikle 40x40 ebadlarında ince ve seyrek, keten, pamuk veya ipek dokumalardır. İşlemler genellikle mendilin kenar çeresinde bordür

⁶⁶ Macide GÖNÜL, *Türk Elisheri Sanatı*, 21.

⁶⁷ Ayten SÜRÜR, *Türk İşleme Sanatı*, 48.

olarak görülür. Kadın ve erkek mendilleri olarak ikiye ayrılır. Kullanım alanlarına göre , hediye mendiller, burun mendilleri, merasim ve enfiye mendilleri gibi isimler alırlar. Mendiller de, çevreler gibi ince kumaşlara işlendiğinden dolayı işleme teknikleri olarak hemen hemen aynı teknikler kullanılmıştır. Anadolu'da işleme yapılmamış mendil, ayrılığı sembolize eder. Kız istendiğinde, oğlan tarafına verilen mendilin dört köşesi de işlemeliyse 'kızımızı size verdik' ; işlemesizse, kızın verilmeyeceğine işaret eder.⁶⁸

Uçkur: Öz Türkçede kuşak anlamına gelen (Kur) ve (İç) kelimelerinden 'İç Kuşağı' anlamına gelen uçkur, genellikle 20X25 en, 225- 230 cm boyunda uzun parçalardır. Uçkurların en ve boyları yüzyıllar göre değişiklik olup, 18.y.y sonlarında eni büyümüştür. ⁶⁹ Uçkurun iki ucunda 15 veya 30 cm arasında değişiklik gösteren, tersi yüzü aynı olan işleme teknikleriyle işlenen işlemler bulunur. Uçkur, üste taşınan , giysiyi tamamlayıcı bir amacı olduğundan, Anadolu'da halk tarafından işlenen uçkurların renk ve motiflerinde sembol dili çok kullanılmıştır. Örneğin; Kırmızı renk üremeyi, sarı mutsuzluğu, işlenen çiçekler kendi içinde farklı dilleri olmasına karşın sevgiyi, Batı Karadeniz Bartın yöresine ait, boğa figürlü bir uçkur örneği, erkek çocuğu sembolize etmiştir.⁷⁰ Anadolu'nun genç kızı, sevgilisine, dil ile söyleyemediğini bu motif ve renklerle anlatmıştır. (Resim 3.3.2.)

⁶⁸ Sema ÖZ, **Türk İşlemlerinde Semboller**, Sayı 20, 13.

⁶⁹ Nurhayat BERKER, **İşlemler**, 23

⁷⁰ Yusuf DURUL, **İşleme Sanatında Uçkur ve Makramalar**, 15.



Resim 3.3.2. Uçkur. 205x24 cm. 18.y.y ikinci yarısı.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri.)

Peşkir (Yağlık): Geçmiş çok eskiye dayanan, genellikle pamuk atkılı keten üzerine, suyu emebilen kumaşlar seçilerek, ipek ipliklerle işlenmiş, Osmanlı Saray ve konaklarından, Anadolu'nun köylerine kadar kullanım alanı olan, elbezi ya da peçete işlevi gören bir tekstil eşyasıdır. Uçlarında genellikle saçak bulunan, ortalama boyu 120 cm, eni 45 cm olan, ortası boş, her iki ucunda da ortalama 15-20 cm işleme bulunan bu bezlerden, Anadolu'da her genç kızın çeyizinde en az 8-10 tane bulunurdu. İşlenen motiflerde bu anlamda çok zengin çeşitli ve mesajı olan motiflerdir. Genellikle, bolluk ve bereketi sembolize eden içi çekirdekli meyvalar, uzun ve sağlıklı ömrü temsil eden hayat ağacı, mahremiyet, aidiyet ve kutsal değerleri simgeleyen ev, türbe, cami gibi mimari öğeler, sevgiyi sembolize eden çok çeşitli çiçek motifleri çok sık kullanılmıştır. (Resim 3.3.3)



Resim 3.3.3. Peşkir. 19.y.y Batı Karadeniz.

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnoğrafya Müzesi – Ekim 2009

Makrama: Görünüş olarak ilk bakıldığında peşkire benziyorsa da, birbirinden az farklılıklarla ayrılırlar. Makrama kelimesi, güney illerimizde mahrama adı ile kullanılır.⁷¹ Kelime anlamı, uzun örtü demek olan makrama, kullanıldığı yere göre, yemek makraması, abdest makraması gibi isimler alır. İnce keten veya pamuklu kumaş üzerine, iki ucu işlemelidir. İşleme motifi olarak, peşkirde kullanılan, bolluk, bereket, uzun ve sağlıklı ömür, ev, mescid gibi mimari öğeler, hertür bitkisel ve nesnel motif görülmektedir. Özellikle, 18. yüzyılda gösterişli örnekler vermiştir.

⁷¹ Nurhayat BERKER, **İşlemeler**, 25.

Bohça: İçine amaşır, elbise gibi eşyalar koyup, sarmaya yaran kare şeklinde kumaşlardır. Boyutları içine konacak eşyaya göre değişiklik gösterir. Osmanlı'da, bohaya çok önem verilmiş ve her dönem çok güzel işlemlerle bohçalar yapılmıştır. Bohalar genellikle, işlevsel özelliğine göre, nişan bohçası, söz bohçası gibi isimler alıp ona göre yapılırlardı. Üzerlerinde, her tür iek ve bitki motifi(Bitkisel Bezeme) ve teknik kullanılmasına rağmen, 18. ve 19. yüzyıllarda en çok atlas ve kadife üzerine dival işi tekniğiyle işlenmiş, bindallı denen bitkisel bezemeler görülür. Saray'a ait bohalarda ise, bu yüzyıllarda inci, yakut gibi değerli taşlarla süslü bohça örnekleri oldukça fazladır. (Resim 3.3.4.)



Resim 3.3.4. Dival Tekniğinde Yapılmış Bohça rneęi. 19.y.y
(Kaynak: Sadberk Hanım Müzesi Katalogu)

Havlu: Bunlar genellikle, el- yüz, hamam sonrası kurulanmaya yarayan, su emme vasfı bulunan kumaşlardan yapılan, ölçüleri kullanılacak yere göre değişen, ucunda ve sonunda işleme bulunan örtülerdir.⁷² En güzel örneklerine Bursa'da rastlanır. 18. ve 19. yüzyıllarda işleme motifi olarak, en fazla dönemin özelliklerini yansıtan bitkisel bezemeler, mimari öğeler, manzara resimleri ve beyit şeklinde yazılar göze çarpar. Çoğunlukla; Sarma, pesent , mürver iğne ve muşabbak gibi tersi yüzü aynı olan hesap işi teknikler kullanılarak yapılmıştır. Motifler ya tek tek sıralanarak, ya da birbirine bağlanarak oluşturulan geniş bordürlerdir.⁷³ (Resim 3.3.5.)



Resim 3.3.5. Havlu Örneği. 19.y.y Kütahya . 167x105cm. Orta kısmı havlu keten üzerine mimari öğeler ve çiçek motifleriyle işlenmiştir. (Kaynak : Ulla THER, Türk İşlemeleri.)

⁷² Nurhayat BERKER, *İşlemeler* , 25.

⁷³ Ayten SÜRÜR, *Türk İşleme Sanatı*, 54.

Nihale: Örtü anlamına gelen nihale, kullanıldığı yere göre isim alırdı. Sofra nihaleleri daire biçiminde, genellikle, kadife, atlas, keten, saten gibi kumaşlara işlenmiştir. İşleme tekniği olarak, 18. ve 19. yüzyıllarda en çok, sarma, aplike ve dival işi görülmektedir. Sıcak tabakların altına koyulanlar, deriden yapılmıştır. Taht nihaleleri ise, tahtın altına serilen, dikdörtgen formunda, genellikle altın veya gümüş tel kullanılarak işlenmiş gösterişli işlemlerdi.(Resim 3.3.6)



Resim 3.3.6. Kahve Nihalesi Örneği

(Kaynak: Sadberk Hanım Müzesi Katalogu)

Berber Önlüğü: 15. yüzyıla kadar, Osmanlı'da herkes karşılıklı birbirini traş ederken, daha sonraları berberlik 'Perükar' adıyla bir meslek olarak yapılmaya başlanmış ve Cumhuriyet kurulana kadar da bu isimle anılmıştır. Saç ve sakal traşı

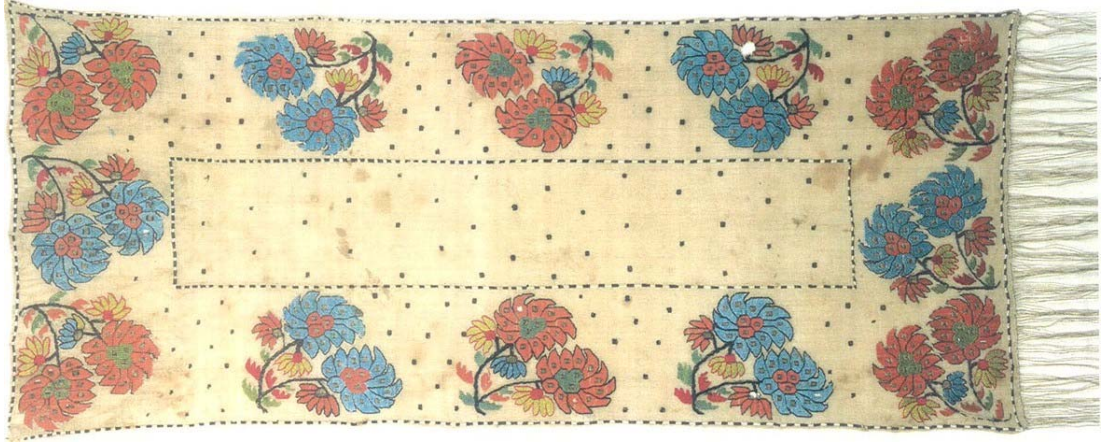
olacak kişilerin kullanması için yapılan bu önlükler, özellikle 18. yüzyılda çok moda olmuştur. Boyun ve yaka kısımlarının genellikle zengin çiçek motifleriyle işlendiği bu önlüklerin, en güzelleri Padişahlar için yapılmış olanlarıdır. Kumaş olarak, atlas, saten veya ince keten kullanılmış, pesent, sarma ve tel kırma teknikleri ile işlenmiştir. (Resim 3.3.7.)



Resim 3.3.7. Berber Önlüğü - 18.y.y (Kaynak: www.turkcebilgi.com)

Örtüler: Bu grupta, 18. ve 19. yüzyıllara ait, çok çeşitli örneklerin bulunduğu, dönemin özelliklerini yansıtan motiflerin kullanıldığı namaz-mevlüt ve gelin örtüleri gibi başörtüleri, ayna örtüsü, beşik örtüsü, yatak örtüsü, kavuk örtüsü gibi evlerde veya sarayda kullanılan tekstil eşyalarını saymak mümkündür. Namaz, mevlüt ve gelin örtüleri tülbent, ince pamuk veya ipek kumaş üzerine, iki dar kenar veya başın üzerine gelecek uzun kenarın ortasına gelecek yere çok genellikle pesent, muşabbak, mürver gibi tersi – yüzü aynı teknikler kullanılarak işlenmiş örtülerdir.

Ayna örtüsü, 18. yüzyıldan sonra, Avrupa etkisiyle, evlerdeki büyük aynaları, gündüz süslemek, gece örtmek amaçlı, dikdörtgen formda, dört tarafı işlemeli ortası işsiz, ince keten, pamuklu veya atlas kumaş üzerine çeşitli teknikler kullanılarak işlenmiş örtülerdir.⁷⁴ Üzerleri, dönemin etkisiyle, fiyonklu çiçek buketleri ve özellikle köşk, ev, havulu bahçe gibi peyzaj manzaralı olarak bol gümüş ve sırma kullanılarak işlenmiştir. Beşik örtüleri, bu yüzyıllarda saraylarda özellikle, atlas, kadife ve saten kumaş üzerine, genellikle dival işi ve sarma gibi tekniklerle, üzerleri inci, yakut, zümrüt gibi değerli taşlarla süslenerek yapılmış, genellikle bitkisel bezeme motifleri kullanılarak desen oluşturulmuştur. Kavuk örtüleri, Osmanlı'da fes giymeye başlayana kadar, taktığı kişinin konumunu temsil eden kavuklar, saygı gösterilmesi beklenen, kavuklukta durduğu zaman, kavuğu tozdan koruyan, 85x85 cm veya 120x120 cm kare formunda örtülerdi. Halk arasında da kullanılan kavuk örtülerinin ortası ve kenarları, genellikle pesent, sarma gibi tekniklerle, bitkisel bezemeli motiflerle işlenmiştir. (Resim 3.3.8.)



Resim 3.3.8. Ayna Örtüsü. 100x42 cm. 18.y.y ikinci yarısı, Batı Anadolu olabilir.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri.)

⁷⁴ Nurhayat BERKER, *İşlemeler*, 27.

İşlemeli Seccade: Üzerinde namaz kılınan, ortalama 180X110 cm. boyutlarında tek kişilik örtülerdir. Tek kişilik olanların yanında üzerinde 7-9 kişinin namaz kılabilceği seccadelerde vardır. 18. ve 19. yüzyılda, yünü, saten, atlas veya kadife gibi kumaşlar üzerine, pesent, muşabbak gibi hesap işleri tekniklerinin yanında sarma, aplike ya da benaluka teknikleri ile dönemin, dokuma halı, seccade motiflerinden, işlemeye uygulanmış olanlar sık görülmektedir. Bir çiçek bahçesinde (cenneti sembolize eder) namaz kılıyormuş hissi veren, çeşitli çiçek motifleri, dallar yapraklar bordürlerde çok kullanılmış, mihrap kısmında ise kandiller en sık kullanılan motifler olmuştur. Bazı seccadelerde ise, dini sembollü yazılar da bulunmaktadır. (Resim 3.3.9.)



Resim 3.3.9. Gördeskari İşlemeli Seccade. 18.y.y 171x108 cm. İnce yünü kumaş üzerine pesent tekniğinde ipek iplikle işlenmiştir.

(Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu- Döşemelikler Katalog)

Yastık Yüzü: Her yüzyılda kullanılan motifler değişkenlik göstermiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda, en çok dönemin özelliklerini sembolize eden, manzara(İstanbul tasvirli), çeşitli çiçekler, ay- yıldız, güneş gibi kozmik motifler görülmektedir. Bu yüzyıllarda en sık kullanılan kumaşlar olan atlas, kadife, saten üzerine ipek ipliklerle işlemler, özellikle Avrupa resim sanatının etkisiyle, bir tablo gibi işlenmiştir. Daha önce, değindiğim padişah portreli yastıklarda bu dönemin aynı özelliklerini taşır. Saray da kullanılan bazı örneklerin üzerleri, pul ve boncuğun yanısıra, mercan, inci gibi değerli taşlarla süslenmiştir. (Resim 3.3.10)



Resim 3.3.10. Mercan İşlemeli Divan Yastığı. 18.y.y ortaları. 103x67 cm. Kalın keten kumaş üzerine gümüş telli klapdan ile çiçek, nar ve yaprak motifleri, mercanlarla birlikte işlenmiştir.

(Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu- Döşemelikler Katalog)

Anadolu evlerinde ve Saray'da kullanılan işlemeli tekstiller bu kadarla sınırlı değildir. Özellikle, Osmanlı Devletinin kuruluşundan yıkılışına kadar saraya bağlı yöneticilerin görevlerini ve rütbelerini kıyafetlerinden anlamak mümkün olmaktadır. Ayrıca, Padişah ve saraya bağlı kişilerin her türlü kıyafet ve başlıklarında kullanılan işlemler, hem karşı tarafı etkilemek, gösterişe olan düşkünlük, hem de atalardan gelen kültürün estetik yansıması olarak sık görülür. Bunların dışında, Türkler'in, Orta Asya'dan beri, silah ve atlara verdikleri önemden dolayı, askeri sancak, silahların konulduğu deri kılıflar, eyer takımları, ok torbaları, atların üzerine konan örtüler ve çadırlarda her zaman işleme kullanılmıştır.⁷⁵

Yine, bu dönem kadın kıyafetleri de, özellikle saray çevresinde gerek kumaş seçimi, üzerlerine yapılan işlemler, model ve dikim ustalığıyla, kıyafeti tamamlayıcı her türlü aksesuar seçimiyle, müthiş bir sanat zevkinin ürünleri olarak başlı başına inceleme konusudur.

Anadolu'da da her ne kadar, işlemeli kıyafetler çok sık görülse de, Saray içinde bile giyim kurallarının değiştiği göz önüne alındığında, özellikle Anadolu kadınının giyiminde de bölgesel ve evli- bekar, genç- yaşlı gibi sosyal statülere göre, model, kesim ve işleme motiflerinde farklılıklar görülmektedir.

Görüldüğü üzere hem Osmanlı Saray ve çevresi, hem de Anadolu halkı, işlemleri ev tekstili, kıyafet ve eşyalarda kullanmış ve kullandığı motiflere anlam yüklemiştir.

⁷⁵ A. Fulya, ERUZ, **Aslanapa Armağanı**, 102.

4. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEMELERİNDE KULLANILAN MOTİFLERİN SEMBOL ANLAMLARI

4.1. Motif, Sembol ve Sembolizm Kavramları

Motif; bezeme ve süsleme gibi işlerde yanyana gelerek bir bütünü oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan unsurlardan herbirine verilen addır.⁷⁶ Özellikle Anadolu'da kullanılan yüzlerce motif ve motiflerin de anlattığı bir dil vardır. Anadolu insanı, duygularını, düşündüklerini, ifade etmek için, üzerindeki giysisinde veya evinde kullandığı tekstil ürünlerinde sembol dilini kullanmıştır.

Sembol; görünmez veya algılanamaz bir şeyi, benzerlik, uygunluk, bütünlük gibi yollarla temsil etmek için kullanılan ya da algılanan bir nevi işaretlerdir. İnsan var olduğundan itibaren daima var oluş sebebinin ve ölümsüzlüğünü sorgulamış, bunu da pozitif bilim kavramı bilinmezken, bir takım inançları çerçevesinde bilinmeyenden korunmak için sembollerle ifade etmeye çalışmıştır. Sembol, kelime anlamıyla, soyut bir şeyi anlatmaya yarayan somut şey, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan işaretler olarak da tanımlanabilir. Bu sembol, bir resim, işaret, motif, sayı, renk veya şekil olabilir. Sembol sözcüğünün kökeni, Eski Mısır dilinde symbolon sözcüğünün, Grekçe'ye geçmiş hali olan symballein fiilidir. Birlikte tartışmak, birlikte birleştirmek, bir araya toparlayıp bağlamak anlamlarına gelir. Latince'de 'symbolum' biçimine dönüşmüştür. Sembollerini çözmede, akıl, bilgi, sezgi önemlidir. Sembollerde tıpkı, mitoloji gibi evrensel anlamda aynı özellikleri göstererek, gerçek

⁷⁶ M. SÖZEN- U. TANYELİ, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 166.

ile hayal arasındaki bağlantıyı oluştururlar. Etnik kökenler, diller, dini inançlar ve yaşam şekilleri farklı olsa da kullanılan sembol dili genellikle ortaktır.

Sembolizm ise, en genel anlamıyla; Farklı anlamlara gelen ya da farklı öğeleri simgeleyen çeşitli sembollerin kullanımınıdır. Sembolizm, Realizmi (Gerçekçilik) rededer.⁷⁷ Avrupa'da 19. yüzyılda, sanatta ortaya çıkmış olmasına rağmen Türk işlemlerindeki kullanımını daha öncesine dayanır denilebilir. Bu da, iletişimin günümüzdeki biçimlerinin henüz var olmadığı ,bilimsel açıklamaların ve pozitif bilimlerin olanaksız olduğu dönemler için bir bakıma, karşı tarafa anlatılmak istenen düşünceleri , adeta bir yazı gibi, motiflerle anlatılması, dillendirilmesidir. Böylece, insan doğada olup biteni anlayabilmek, anlayamadığını da sembollerle ifade ederek, soyut olan bir kavramı somut hale getirmiş olur.

Sembolizm, gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında değil, duygu ve düşüncelerin, işaret ve biçimlerin uygunluk içinde düzenlenişinde gören, ayrıca kelime veya motifin en anlatılamaz duygu inceliklerinin bile karşı tarafa anlatılabileceğini savunur.

Anadolu insanı, işlemleri doğaçlama olarak, içinden geldiği gibi, her türlü gösteriş ve abartıdan uzak olarak, kendi estetik anlayışını da katarak , işlediği eşyaya anlam yüklemiştir. Bunu yaparken de, yaşadığı yörenin, gelenek, görenek, inançları doğrultusunda, özlem, aşk v.b duygularını, zevki ile harmanlayarak, motifler işleyip, sembol dilini kullanmış, böylece bunu gelecek nesillere aktarmıştır. Geleneksel Türk Sanatlarında güzellik; Sadelik ve doğallık içinde aranmıştır. Sanatçı bunu Tanrı'ya

⁷⁷ [http:// tr. Wikipedia.org/ wiki / Sembolizm](http://tr.Wikipedia.org/wiki/Sembolizm)

duyduğu bağıllık, hayranlık ve ahlaki değerlere önem vermesinden dolayı bu şekilde yapmış, motif haline dönüştürdüğü nesneyi, aynını kopya etmeden, kendi yorumunu katarak çizmiş, modelini tabiattan almış, esas çizgileri koruyarak kendi zevkine göre yorumlayarak ‘stilizasyon’ yapmıştır. Bu da ortaya çıkan eserde, ne doğanın aynısını görmemize ne de tamamen aykırı düşen bir şekil görmemizi sağlamıştır.⁷⁸

Motifler, yöresel bazı küçük farklılıklar göstermekle beraber, motiflerin sembol dili ortaktır denilebilir. Aynı toprakları paylaşıyor olmasına rağmen, Anadolu insanının, davranışı, yaşam şekli, bölge özellikleri, gelenek ve görenekleri az çok değişiklik gösterebilir. Örneğin, Batı Anadolu işlemelerine, Ege insanının, sıcak kanlılığı, neşesi canlı renkler kullanılmasıyla, bölgede çok yetişen bir meyva olan üzümün, motif olarak çok kullanılması, işlemelerde kullanılan iplik renklerinin o bölgede doğal yetişen otlardan elde edilmesi, yine bu coğrafyada M.Ö. 1000- 700 yıllarında yaşamış olan Frigyalıların ‘Gamalı Haç’ motifinin süregelerek Batı Anadolu işlemelerinde sık kullanıyor olması gibi faktörler, bu yöre işlemelerine doğrudan yansımıştır. Kısaca işleme motiflerinde, coğrafyanın özelliklerine bağlı farklılıklar görülebilmektedir.

Anadolu topraklarına Orta Asya’dan gelen Türklerin, İslamdan önceki inancı olan Şamanizm’den de çok etkilendiği görülmektedir. Şamanizm, sihir ve büyüye dayanan, temelinde insan ve doğanın birlik ve beraberlik içinde uyum düşüncesi olan bir dindir. Türkler Anadolu’ya geldikten kısa bir süre sonra İslam’ı kabul etmeye başlamalarına rağmen, bu inanç sisteminden gelen, ağacı ve suyu kutsal kabul etme, türbelere adak adama, muska ve doğan çocuğun soyun devamı açısından uzun ve sağlıklı olması için yapılan bazı ritüeller, mezar taşlarındaki süslemeler Şamanizm’den gelerek, halkın hem sanatına, hem de günlük hayatına yansımıştır.

⁷⁸ İnci BİROL-Çiçek DERMAN, **Türk Tezyini San’atlarında Motifler**, 14.

Türk işlemlerinde kullanılan motiflerin ifade ettiği anlamlara bakıldığında, Şamanizm'in ve daha sonra kabul edilen İslam'ın çok etkili olduğu görülmektedir. Bu tür inanışlar, Anadolu'da günümüzde de kısmen devam etmektedir.

Semboller, Anadolu'da sadece işlemlerde değil, geçmişte çok yaygın olarak mezar taşları, dokumalar ve mimari de kullanılmıştır. Günümüzde ne yazık ki artık süsleme amacıyla bu sembollerin sadece küçük bir kısmı kullanılmaktadır. Bu da, çağın getirdiği teknolojinin el sanatlarımıza olumsuz yansımalarından biridir.

4.2. Dönemde Kullanılan Motiflerdeki Sembol Dili

Anadolu halkı, her dönem işlemeli eşyalara hayatında büyük yer ve önem vermiş, bunu yaparken de, işleme motiflerine hem sosyolojik, hem de psikolojik bir takım anlamlar yüklemiştir.

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren iletişim önemli olmuş, insanlar ancak bir yüzey üzerine yapılan yazılı kültürün gelişmesiyle bu konuda kalıcılık sağlayabilmişlerdir ki, bu da ilk zamanlarda el sanatları ile olmuştur. En ilkel yaşayan insanlar; Mağara duvarlarına, daha sonraları kullandıkları eşyalara, mezar taşlarına ve işleme motiflerine, hayatı, duygularını, düşüncelerini, inançlarını yansıtarak, diğer insanlarla iletişimde bulunmuşlardır.

Anadolu insanı, gelenek, görenek, dini inanç, hayat görüşü, zevk- hayal dünyası ile bu topraklarda daha önce yaşamış olan atalarından aldıklarını geliştirerek oluşturduğu sanatını, işleme motiflerine de yansıtmış, bizlere dünyanın hayranlıkla baktığı bir miras bırakmıştır.

İşleme motiflerindeki semboller, bize halkın dünya görüşü ve İslam'daki ahiret inancı hakkındaki beklenti ve korkularını da gösterir. Doğa ile iç içe yaşayan insan, doğada var olan herşeyden bilinçli ya da bilinç dışı bir biçimde etkilenmiş ve onları çeşitli sanat dallarıyla, yaşadığı dünyaya taşımıştır. Konumuz olan işlemlerdeki motiflerde de bu açıkça görülmektedir.

Anadolu halkının inançlarında, İslam'dan önce, Orta Asya Türkler'inin, toplumsal yaşayışının en önemli parçası olan, inancı Şamanizm ve Uzakdoğu dinleri olan Budizm ve Taoizmin etkileri görülmektedir. Özellikle de Şamanizm temelini oluşturan, büyü ve sihir unsurlarının, Türk işleme motiflerine etkisi büyüktür. "Sembollerden kuvvet alma düşüncesi muskaları doğurduğu gibi, kötülüğe karşı koyma gücünü de arttırır."⁷⁹

Ayrıca, toplumun gelişim çizgisi içinde, geçmişten gelen kutsal bir öyküden, dinsel tören veya büyüyle ilgili çeşitli uygulamalarla ortaya çıkan küçük büyük her dine varolan mitolojik kavramlar, bir toplumun sanatını geri planda besleyen temel unsurlardan bir tanesidir.⁸⁰

⁷⁹ Malik AKSEL, **Sanat ve Folklor**, 176.

⁸⁰ Yaşar ÇORUHLU, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, 13.

Anadolu'da yapılan işlemlerde görülen motiflerde, tüm bu inanç sistemlerine dayanarak ifade ettiği ortak dil sembol dilidir. Azerbaycan ve Anadolu'da, dokuma ve el işlerinde motif, nakış ve süs karşılığı olarak, özü Türkçe olan, 'Yanış', 'Yanış', 'Yanış', 'Yanış' kelimeleri kullanılmaktadır.⁸¹

Özellikle, 18. ve 19. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğunu her alanda etkisi altına alan Avrupa'nın ve sanatının, etkilerinin Türk İşlemlerine de yansıdığını açıklamıştım. Ancak, Avrupa etkisinin görüldüğü bu dönem işlemlerde kullanılan motiflerin bir çoğunun (Hayat Ağacı, bereketi sembolize eden meyvalar v.b) atası genellikle; Ön devir medeniyetler, Orta Asya, Selçuklu'dan beri kullanılagelmiş motiflerdir. Bu yüzyıllarda, bu motifler Avrupa resim sanatının etkisiyle, farklı düzenlenerek, örneğin, bereketi sembolize eden nar, üzüm, karpuz gibi çekirdekli meyvalar bir sepet veya tabağın içinde resimsel etkiyle işlenmiştir veya çiçekler demet halinde dönemin simgelerinden olan fiyonlarla bir araya getirilmiştir. Ancak, asıl mesajı veren motifin çıkış noktası değişmemiş sadece dönemsel etkiyle yeni bir yorum getirilmiştir. Örneğin, Türkler'de geçmişi Orta Asya'ya dayanan hayat ağacı motifi, Sarayda yapılan işlemlerden, Anadolu'nun en küçük köyünde yapılan işlemeye kadar, çok sıklıkla kullanılmış, sembol anlamı aynı kalmakla beraber, bu dönemde özellikle mimari öğelerle daha çok kullanılmıştır.

Bugün, müzelerimizde görülen en eski işlemler 16.y.y tarihli olduğundan, 19.y.y sonuna kadar, Türk İşleme motiflerinde sayısız motif kullanılmıştır. Bu motiflerden ancak, tezimin konusu olan iki yüzyıllık dönem içindeki örneklerden, gerek Saray, gerekse Anadolu halkı tarafından, en fazla kullanılmış motifler ve onların ifade ettiği sembol dili açıklanacaktır.

⁸¹ Neriman, GÖRÜNAY, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler)*, 5.

4.2.1. Hayat Ağacı ve Yılan Motifleri

Ağacı, kutsal kabul edip ona tapınma, doğada insan ruhu gibi diğer canlı cansız varlıkların bir ruh taşıdığına inanma ‘Animizm’ dininde vardır. Bu inançta, ağacın saygı duyulması gereken kutsal bir ruha sahip olduğu belirtilmiş, ağaca saygısızlık eden kişilerin, cezalandırılacağına ve bereketi olmayan bir hayat yaşayacaklarına inanılmıştır. Hayat Ağacı denen ağacı da kapsayan bu inanış, sadece Türk halkının değil, tüm dünya halkları tarafından da kutsal kabul edilip, mitolojide yerini almıştır.

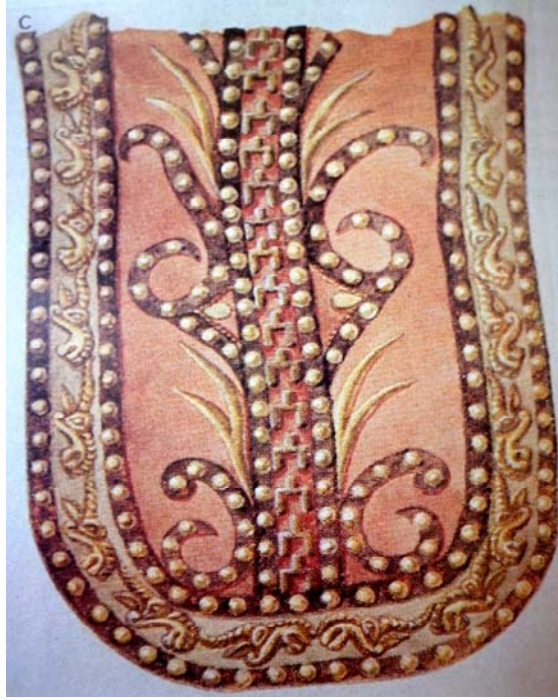
Ağaç, aynı zamanda Türk halklarının geleneksel dünya görüşünde, insanların birbirleriyle ve doğanın insanlarla bağını da sembolize eder. Bu sebeple bu motif, Anadolu’nun en mütevazı evinden, padişahın kullandığı özel eşyalara kadar her yerde, aynı sembol anlamıyla kendine yer bulmuştur.

Orta Asya Türklerinin inancı olan Şamanizm’de, ‘Hayat Ağacı’ dünyanın merkezidir. Şaman geleneklerinde, kutsal hayat ağacının altındaki yılan ya da aslan bu ağacı bekler, insanı kötü ruhlardan korur, gök ile yeri birbirine bağlar, dallar üzerindeki kuşlar, doğmamış şaman ruhlarını sembolize ederdi.

Hayat Ağacı motifi, en eski Türk kavimlerinden itibaren, Doğu Türkistan, Orta Asya, Sümer, Hitit, Frigya, Asur, Urartu, Yunan, Roma- Bizans, Selçuklu ve Osmanlı’ya kadar, halkların dini inançlarını yansıtmaları açısından binlerce yıldan beri, her tür mimari öğede ve eşyada kullanılmıştır. Bunu ispatlayan en eski örnek,

Tiflis ve ıldır Gölü arasında bulunan Tırlayet/Tryaleti bölgesinde M.Ö. 2000 yıllarından olduğu belirlenen, Urartuların Ataları Hurilerden kalma, üzerinde hayat ağacı motifi bulunan çok süslü, kabartmalı bir gümüş kadehtir.⁸²

Tekstil ürününde görülen bir örnek de, 1977 yılında, Rus arkeolog Rudenko tarafından, Doğu Altay bölgesindeki Pazırık kurganında yapılan kazılarda, çıkan eşyalar arasında bulunan, ortasında hayat ağacı motifi bulunan çocuk önlüğüdür. Bu önlük, deri applike işleme tekniğinde yapılmıştır. (Resim 4.2.1.1.)



Resim 4.2.1.1. Doğu Altay Pazırık Kurganında Bulunan Üzeri Hayat Ağacı Motifli Deri Applike İşlenmiş Çocuk Önlüğü.

(Kaynak: Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar – Neriman Görünay Kırzioğlu)

⁸² Neriman GÖRÜNAY, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar*, 334.

Hayat Ağacı motifi, dünyanın gelip geçici olduğunu, huzuru, ebedi hayatın şimdi yaşanan hayatın ötesinde olduğunu, yani ölümsüzlüğü simgelemiştir. Tek tanrının varlığına inanan üç büyük dinin kutsal kitaplarında yer alan ‘Yaradılış’ bölümlerinin hepsinde aynı anlatılmıştır.

Bu üç kitaba göre; Adem ile Havva’nın cennette yaşamakta olduğu ve cennetin ortasında bir ağacın bulunduğu (Bu ağaç ‘Hayat Ağacı’dır) Bu ağacı bir yılanın koruduğu, Tanrı’nın bu ilk yarattığı çifte her türlü meyveyi yeme izni vermesine karşın, sadece bu ağacın meyvasını yasakladığı şeklindedir. Burada hayat ağacının altında, onu koruyan yılan, deri değiştiren bir hayvan olduğundan kendini yenilemesiyle gençleşmenin de simgesi olmaktadır. Yılan, ilk çağlardan itibaren Anadolu’da kutsal bir varlık sayılmış ve ona, korku ile birlikte saygı beslenmiştir. Yılanın, Türklerdeki olumsuz niteliğine karşın eski Mısır ve Hint mitolojilerinde kutsal ve ilahi nitelikleri vardı.⁸³

Türk işlemlerinde yılan motifi, en çok Ege ve İç Anadolu’da kullanılmış, sıhhat ve kötülüklere karşı gücü sembolize etmiştir.⁸⁴ Bugün Anadolu’da, özellikle Türkmenler tarafından yapılmış olan dokuma ve işlemlerde, yılan, akrep v.b hayvanların kullanılması da eski Türk inanış ve geleneğinden gelmiştir. Bu hayvanların motiflerinin, açık alanlarda yaşayan bu kişileri zararlı hayvanlara karşı koruyacağına dair inançtır. Ayrıca, çift başlı yılan figürü ilk kez Anadolu topraklarında (Bergama) tıbbın sembolü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tanrı’nın, bu ağacın meyvalarını yasaklamasının ve onu yılanla korumaya almasının nedeni, Tanrı’nın öz nitelikleri olan, mutlak bilgi ve ölümsüzlük kavramlarına sahip olmasıdır. Tanrı sahip olduğu bu değerlerin ele geçmesine müsaade etmediğinden, üç

⁸³ Yaşar ÇORUHLU, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, 182.

⁸⁴ Nurhayat, BERKER, **Türk El İşlemlerinde Semboller**, 34.

kutsal kitapta, bu meyveyı yiyen Adem ile Havva'nın cennetten kovulup dünyaya yollandığını yazar. Bu sebepten dolayı hayat ağacı, insanoğlunun, Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet öncesinden beri, binlerce yıldır hep hayatının içinde olmuştur.

Hayat ağacı simgesi üç ana ögeden oluşmaktadır. Bunlar;

- Ölümsüz Hayat- Bilgi ögesi farklı kült*lerde, farklı ağaç çeşitleri
- Hayat ağacını koruyan öge, farklı kültürlerde, yılan, aslan ve ejderha
- Hayat suyunu sunan öge, farklı kültürlerde, kuş, su, su kabı, asma ve ateş

Bu üç öge genellikle, hayat ağacı simgesinde iç içe geçmiş, birbirinden ayrılamaz şekilde bulunurlar.⁸⁵

Yine, başka bir kaynakta Hayat Ağacı şöyle anlatılmaktadır: Yakut Türkleri'nin inancına göre, gök yedi kattan oluşmaktaydı. Cennet ise, yedinci katta bulunmaktaydı. Cennetin katı olan bu en üst katta, ne ay, ne de güneş batardı. Yani cennet, her zaman aydınlık durumdaydı. İnsanın bu katta yaratıldığı anlatılmaktadır ki, bu yaratma eyleminin mekansal boyutuna işaret etmektedir. Yedinci katta bulunan, dokuz adet gök çığırsı yani üzerimizde dönen gök kubbe durmadan dönmekte ve dünyanın sarı göbeğinden çıkan ağaç, buralara uzanmakta ve böylece yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağlantı bu ağaç sayesinde sağlanmış olmaktadır. Bu ağacın ulaştığı yer cennet olarak algılanıyordu. Burada ifade edilen ağaç, hayat ağacından başka birşey değildi.⁸⁶

⁸⁵ Burhan, OĞUZ, **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, 18.

* **Kült** : Latince cultus yani tapınma kelimesinden gelen, din ve sosyolojide, çevrelerindeki kültür veya toplumun genel dışında gördüğü, dini uygulama veya ibadetlere kendini adanmış bir insan topluluğuna verilen isim.

⁸⁶ Ahmet, ÇAYCI, **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, 101.

Hayat ağacı motifi aynı zamanda Tanrı'nın özelliklerinin, yeryüzündeki sembolü olarak kabul edilmiştir.

Anadolu'da yapılan süsleme sanatlarında çok sıklıkla rastlanan bu motifde, ağacın, aşağıdan tek kökten yukarı doğru çıkması, kökten gelen soyu, ağacın dalları, yaprakları, çiçekleri de bu soydan gelen, sağlıklı, uzun ömürlü ve çok çocuklu geniş bir aile dileğini sembolize eder. Bu sebepten dolayı, eskiden gelen bu inançlar doğrultusunda, önceki yüzyıllarda olduğu gibi 18. ve 19. yüzyıllarda da, Anadolu'da her kız çeyizinde, yeni kurulacak ailenin mutluluğunu, huzurunu, sağlığını ve uzun birliktelik inancını taşıyan, hayat ağacı motifli işlemler mutlaka bulunurdu.⁸⁷

Türk işlemlerindeki hayat ağacı motifi, önceleri hurma ağacıyla işlenirken, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda selvi, çınar, kayın, çam v.b uzun ömürlü çeşitli ağaçlarla ve en sonunda da Avrupa sanatı etkisiyle de, bir kökten veya bir vazodan, erkek üretim uzvu şeklindeki, hayat suyu kabından çıkan, dal , yaprak, tomurcuk ve çiçekleri olan çeşitli çiçeklerden oluşan bu çiçek demeti de hayat ağacı motifi adı altında görülür. Sembolik anlamı aynı olmakla beraber, geçen yüzyıllarda biraz şekil değiştirmiştir. (Resim 4.2.1.2.)

⁸⁷ Nurhayat BERKER, *Türk El İşlemlerinde Semboller*, 33



Resim 4.2.1.2. Uçkur. Batı Anadolu- Bergama (19.y.y sonu)Pamuklu kumaş üzerinde, hesap işi tekniğinde, ipek iplikle işlenmiş. Motif, çiçek dalı gibi gözükmese de, bir kökten çıkan hayat ağacı motifi. Halk işlemesi olarak daha önceki dönemlerin işlerine göre özensiz. Temmuz 2009 - Ayvalık-Balıkesir.

Bu tür işlemlerde, çiçek demetinin bütününün oluşturduğu yuvarlak ya da yuvarlağa yakın form, tıpkı güneş gibi bolluk, bereket, refahı, çiçekler ve guncalar da uzun, sağlıklı ve geniş bir aileyi sembolize eder.

Ölümsüzlüğü temsil eden ağaçlardan olan Hurma, İslam'da cennete özgü ağaçlardan kabul edilip kutsal sayılmıştır. Hurma motifi, Türk mezar taşlarında, ölen kişinin hacı olduğunu tasvir eder. Türk işlemlerinde de bu motifle işlenmiş, havlu, peşkir gibi tekstil eşyalarında bu vasa sahip kişilerin kullanması için işlenmiş olabileceği de düşünülebilir. (Resim 4.2.1.3.)



Resim 4.2.1.3. Hayat Ağacı Motifli (Hurma veya salkım söğüt) Peşkir. 180x82 cm. Ortası havlu keten üzerine ipek iplikle işlenmiştir. 19.y.y Bursa olabilir. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)

Hayat ağacı motiflerinden olan Selvi ağacı da 18. ve 19.y.y Türk işlemlerinde özellikle peşkirler de çok görülür. (Resimler 4.2.1.4-5-6-7-8.)



Resim 4.2.1.4. Hayat Ağacı Motifli (Selvili) Peşkir. Kalın pamuklu kumaş üzerine ipek iplik ve bakır kalın telle işlenmiştir. 70x40 cm. 18.y.y sonu. Balıkesir Yöresi, Temmuz 2010- Cunda – Ayvalık, Balıkesir.



Resim 4.2.1.5. Hayat Ağacı (Selvili Peşkir) Detayı.



Resim 4.2.1.6. Hayat Ağaçları Motifli (Hurma, Selviler) Peşkir. 132x50 cm. 18.y.y ikinci yarısı. Pamuklu tülbent üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)



Resim 4.2.1.7. Hayat Ağacı (Selviler) Motifli Peşkir. 116x46 cm. 19.y.y ikinci yarısı. Bursa. Pamuklu kumaş üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)



Resim 4.2.1.8. Hayat Ağacı (Selviler ve kuşlar)Motifli Peşkir. 122x41 cm. İpek keten kumaş üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 18.y.y sonu. Bergama Yöresi.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Selvi ağacı da diğer hayat ağacı motifleri gibi ölümsüzlüğü sembolize eder. Dört mevsim yeşil kalan, çok uzun ömürlü, kendine has güzel kokulu, fırtınada bile eğilmeyen heybetli gövdesi, yoğun dal ve yaprakları sayesinde kar, don gibi dış etkenlere koruyucu özellikleri ile ebedi hayat ve sabır kavramları ile bağlantılı bir ağaçtır. Ayrıca Selvi ağacı, Arap alfabesinin ilk harfi olan elif harfi gibi uzun ve düz olduğundan vahdetin de sembolüdür. Bu ağacın mezarlıklarda çok kullanılmasının da nedeni, tüm bu sembolize ettiklerinden ötürü insanlara ölümü düşünerek yaşamlarını sürdürme ve dünyanın gelip geçici olduğunun mesajını vermektir. Ayrıca mezar

taşlarının da üzerinde çok sıklıkla görülen hayat ağacı motifi, insanların ölümsüzlüğü, ölümün ötesinde aramaları gerektiğini düşündürmektedir.

Hayat ağacı olarak kabul edilen ağaçlar kutsal sayıldığından, onlara zarar vermenin insanoğlunun başına felaketler açacağına inanılmaktaydı. Bir rivayete göre, “ Zerdüş (Zarathoustra) cennetten iki selvi fidanı getirmiş; Birini Kaşmer’e, diğerini Farmed (Tus bölgesi, Horasan)’e dikmiş. Her ikiside çok büyümüş, sonuncusu Halife’nin emriyle kesildiğinde yer sarsılmış, bina ve su kanalları mahvolmuş⁸⁸

Selvi ağacı, bazı Türk işlemlerinde su ile beraber tasvir edilmiştir. Bir mescid veya çeşmenin yanındaki selvi ağacının suya eğilir gibi işlenmesi, sembol anlam olarak, Kuran-ı Kerim’deki Rahman suresinde geçen ‘Yıldızlar ve ağaçlar O’na secde ettiler’ ayetinden yola çıkılarak işlenmiş olabileceği düşünülebilir.

Hayat Ağacı, dünyada kullanılan adıyla ‘Yaşam Ağacı’ (Tree of life) edebiyattan, her tür süsleme sanatına (Çini, tezhip, işleme v.b) kadar her yerde görülmektedir. Eskisi kadar çok olmasa da, günümüzde Anadolu insanının atalarından gelen inanç ve gelenekler doğrultusunda, bu motifi hala işlemler de kullandıkları görülmektedir.

⁸⁸ Burhan, OĞUZ, **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, 24-25.

4.2.2. Çiçek Motifleri

Türk süsleme sanatlarının hepsinde, özellikle de konumuz olan işleme motiflerinde en sıklıkla görülen motifler, bitkisel bezemeli motiflerdir. İster Saray'da, ister Anadolu evinde çiçek motifli işlemler her dönem yapılmıştır. Zaten, Anadolu gibi, müthiş bir doğaya ve binbir çeşit çiçeğe sahip bir coğrafyada, her zaman güzeli aramayı amaç edinmiş, işleme sanatını seven bir halk için başka bir şey de düşünülemez. Anadolu kadının giydiği şalvarın deseninde, başına taktığı yemenisinin kenarında, evindeki örtüsünde, hatta bir efenin, başına taktığı oya da hep çiçek vardır. Yani çiçek, Anadolu insanının vazgeçilmezidir.

18. ve 19.yüzyılda yapılmış işleme motiflerinde de, Batı etkisiyle de en çok kullanılan ve sembol anlamlarıyla mesaj veren, çiçek motifleri olmuştur. Bu yüzyıllarda işlemlerdeki çiçek motifleri, Anadolu insanın yaratıcılığı ve İslam inançları etkisiyle genellikle stilize olarak kullanılmış olmasına rağmen, daima çiçek tanınır şekilde işlenmiştir. Özellikle, 18.y.y ikinci yarısı ve 19.y.y Kent işi denilen saray ve çevresinde de görülen bazı çiçek motifli malzeme ve teknik yönden daha kaliteli işlemler de ise, dönemin Avrupa resim sanatının etkileri görülür. Burada kullanılan renkler, kimyasal boyalı çeşitli renk tonlarında ipliklerle elde edildiğinden motif, sulu boya fırçası ile boyanmışçasına renk geçişleriyle, bir resim etkisi vermektedir. (Resim 4.2.2.1.)



Resim 4.2.2.1. Gül Motifli Peşkir. 127x56 cm. Pamuklu tülbent üzerine ipek ipliklerle işlenen güller ve yapraklarda kullanılan renk geçişleriyle Avrupa resim sanatının işleme üzerindeki etkisini gösteren bir örnek. 18.y.y ikinci yarısı. Kent Atölye İşi. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Burada da görüldüğü üzere, çok ince kumaşlara hesap işi teknikleriyle ve çiçeğin taç yapraklarını, gonca ve yapraklarını ana rengin tonlarıyla, gerçekmiş gibi işlenmiştir. Anadolu'da halk tarafından yapılmış işlemlerde bu şekilde tonlama detaylarına çok rastlanmaz. Bu anlamda Batı etkisi, halk işlemlerine çok fazla girmemiştir. Tabii ki bunda o zamanın Anadolu'sundaki maddi imkansızlıkların da payı olduğu düşünülebilir.

Ölümsüzlüğü sembolize eden Hayat ağacı motifinden zamanla, çiçeğe geçildiğini biliyoruz. Çiçek motifleri, her zaman kullanılmış olsa da İslam'ın kabulünden sonra, bazı çiçeklerin İslam'da peygamber ve ailesiyle bir bağ olduğu düşünüldüğünden çok fazla kullanılmıştır. Tasavvuf inancında, insan Tanrının yarattığı bahçedir, bu bahçede açan çiçekler de insanın içindeki bilgeliktir. Örneğin, Yasemin çiçeği peygamberin kızı, Hz. Fatıma'yı; Gül ve kokusu, Hz. Muhammed'i ve İlahi güzelliği sembolize eder. Buna göre beyaz gül, Peygamberin göğe yükselirken ki ter damlacıklarından, kırmızı gülün de, Cebrail'in terinden oluştuğuna inanılır.⁸⁹

Osmanlı Sanatı'nda gül motifi, eski deyimiyile "Verd-i Muhammedi" yani "Peygamber Gülü" özel bir yere sahip olarak çok kullanılmıştır. Antik Çağlardan itibaren sadece İslam'da değil, Eski Yunan mitolojisinde de, gülün Tanrıça Venüs'ün, bir yaban domuzunun saldırısına uğramış Adonis'i kurtarmaya çalışırken, çalı dikeninden yaralanıp, akan kanından oluştuğuna inanılırdı. Bu sebepten dolayı, Eski Yunan ve Roma'da Venüs, Hebe ve Flora'nın heykellerini gül çelenkleriyle süslerlerdi.⁹⁰ Ayrıca, gül dini anlamlarının yanında, uğur getiren bir çiçek olarak , yaşamı, yaşama sevincini, mutluluğu ve sevgiyi sembolize eder.

18. ve 19. yüzyıllarda, işlemlerde en fazla görülen çiçekler, karanfil, gül ve lale başta olmak üzere, sümbül, menekşeler ve bu çiçekleri tamamlayıcı, inci çiçeği, yıldız çiçeği, küpe çiçeği, zambak, yasemin, gelincik ve çeşitli meyva çiçekleri (bahar dalları) gibi romantik izlenim bırakan çiçeklerdir. Genellikle bir buket şeklinde kullanılan bu çiçeklere "Türk Buketi" adı verilmiştir. Bu yüzyıllarda yapılmış işlemlerde Avrupa etkisiyle çiçekler, ya fiyonklu bir buket ya da bir vazoda

⁸⁹ Ulla, THER, **Türk İşlemleri**, 25.

⁹⁰ Burhan, OĞUZ, **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, 47- 48.

içinde genellikle doğal renkleri ve rengin tonları kullanılarak, resimsel bir izlenim verecek şekilde işlenmiştir.

Türk işlemlerinde görülen çiçek motiflerinden, en sık görülenlerden biri de 'Lale'dir. Lale, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1718- 1730 yıllarında III. Ahmed'in padişahlığı sırasında tarihe 'Lale Devri' olarak adını vermiş bir çiçektir. Bu sebeple, 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda, natüralist üslupta en çok resmedilen çiçek olmuştur. Saray içi mekan süslemelerinde, Sultan odalarında, döşeme ve kıyafetlerindeki desenlerde, çini, tezhip ve her türlü işlemlerde çok görülür. Bu dönemlerde yapılmış Saray ve Anadolu halk İşlemlerine baktığımızda iki tür lale görülmektedir. Bunlardan biri, kısa ve tıknaz; Diğeri, uzun, taç yaprakları sivri olan, Nemrut Dağı civarında mayıs ayında açan yabani laleye benzer. Lale kelimesi, Arapça yazılış olarak, harflerin ebcet hesabına göre, sayı değeri olarak Allah kelimesiyle aynıdır ve tersinden okunduğunda da Hilal (Türklerin yurdunun eski sembolü) okunması, dolayısıyla özel ve itinalı bir yere sahiptir.⁹¹

Lale, ayrıca kendini beğenmiş, insanlara tepeden bakan üst düzey kişileri ve kısa ömürlü bir çiçek olduğundan, yaşamdaki güzelliklerin gelip geçiciliğini sembolize ederek, hem dünyevi hem de manevi olanı temsil etmiştir. Günümüzde de, İstanbul'un, güzelliğin, zerafetin simgesi olarak kullanılmaktadır.

⁹¹ Ulla, THER, **Türk İşlemleri**, 24.

18. ve 19.y.y Türk işlemlerinde görülen diğler bir çiçek olan, Sümbül genellikle gül, karanfil ve lale gibi çok kullanılan çiçeklerle birlikte kullanılan, genellikle mavi- mor, pembe gibi doğal renklerinde işlenmiş bir çiçektir.(Resim 4.2.2.2.) Özellikle 18. yüzyıldan kalma ‘Sümbülname’ adındaki el yazması kitapta, o dönemlerde; İstanbul ve Edirne arasındaki bölgenin mis kokulu sümbüllerle kaplı olduğundan bahsedilmektedir. Sümbül, aynı zamanda Sümbüliye tarikatının da sembolüdür.



Resim 4.2.2.2. Üzerinde Gül, Lale, Karanfil, Sümbül, Peygamber Çiçeği ve Goncalar Kullanılarak, İşlenmiş Peşkir Örneği. 18.y.y.Sonu. Kent Atölye İşi. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)



Resim 4.2.2.3. Vazo İçinde Güller Tasvirli Peşkir. Kendinden desenli dokunmuş keten üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 157x 51 cm. 19.y.y. Başları. Batı Anadolu. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Karanfil motifi ise, Osmanlı kumaş ve işlemlerine özellikle 16. yüzyılda damgasını vurmuş, bu dönemde en sık kullanılan bitki motifi olmuştur. (Resim 4.2.2.4.) Zamanla karanfil motifi stilizasyon sonucunda yelpaze şeklini almış, buna da yelpazeli karanfil adı verilmiştir.



Resim 4.2.2.4. Karanfilli Peşkir. 112x46,5 cm. Pamuk keten üzerine ipek ipliklerle muşabbak tekniğinde işlenmiştir. 19.y.y İlk Yarısı. Kütahya.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Türk işlemlerinin güzelliğine ilgi duyan ve etkilenen komşu ülkeler de özellikle Macaristan'da, Türk çiçekleri motifli işlemler görülmektedir. Macar Prensinin, bu motifleri, kendi ülkesinde de uygulayabilmek için İstanbul'dan usta getirttiği, altın, gümüş ve iplik gibi malzemeleri karısı için sipariş verdiği bilinmektedir. Macar giysileri ile Türklerin giysilerinde büyük benzerlikler görülmekle beraber sadece başta kullanılan aksesuarlarda farklılıklar görülmektedir.⁹² Kasım 2010 tarihinde, Budapeşte Macar Ulusal Müzesine (Hungarian National Museum) giderek incelemelerde bulunduğum, Macar işlemlerinde de, Osmanlı çiçeklerinden, özellikle de başta yelpazeli karanfil olmak üzere, lale ve nar etkilenecek bunu özellikle, kadın giysileri, üst düzey din adamı kıyafetlerinde, 17. ve 18. yüzyıllarda çok kullandıklarını gördüm. Yani Macaristan'ın, o dönem sadece işleme malzemesi almayıp, aynı zamanda Osmanlı çiçek motiflerinden etkilenecek uyguladığı görülmektedir. (Resim 4.2.2.5-6-7-8)

⁹² Ibolya GERELYES, **Turkish Flowers**, 87.



Resim 4.2.2.5. Macar Din Adamı giysisi. (17.y.y) Bordo Atlas üzerine, yelpaze karanfil ve nar motifi işlenmiş bir örnek. Macaristan Ulusal Müzesi-Budapeşte, Kasım 2010.



Resim 4.2.2.6. Macar Din Adamı giysi detayı. Macaristan Ulusal Müzesi-Budapeşte, Kasım 2010



Resim 4.2.2.7. Macar Kadın Giysisi. Lacivert Kadife kumaş üzerine sarı sim ile işlenmiş, Karanfil ve Lale Motifi. 17. y.y. Macaristan Ulusal Müzesi- Budapeşte, Kasım 2010.



Resim 4.2.2.8. Macar Kadın Giysisi İşleme Detayı. Macaristan Ulusal Müzesi- Budapeşte, Kasım 2010

Karanfil; Sevgi, içtenlik, öz saygı ve güzelliği sembolize eden bir çiçektir. 18. ve 19.y.y Türk işleme motiflerinde, genellikle buket içinde, diğer çiçeklerle birlikte tasvir edilmesinin dışında, özellikle Batı ve Orta Anadolu'da yapılmış ev tekstili işlemlerde tek başına stilize edilmiş karanfil motifi de görülmektedir.

Yine, bu yüzyıllarda Türk işlemlerinde görülen diğer bir çiçek de Çark-ı felek çiçeğidir. Görülmesi daha önceki yüzyılda daha sık ise de, Orta Asya Türkleri'nin inancı olan Şamanizm' den gelen, birbiri üzerinde olan yapraklarıyla, durmadan dönen gök kubbeye aynı adı taşıyan bu çiçek, 18. ve 19.y.y Türk işlemlerinde hayatı, yaşamı, uzun ve sağlıklı ömrü sembolize eder. Ayrıca, çark-ı felek motifi kullanıldığı yerlerde, dünyanın dönmesiyle zamanın da ilerlediğini, ancak varlık olmadan zamanın ifadesinin de anlamsız olduğunu da simgeler. Çark-ı felek motifinde, bir göbeğin etrafında, çiçek aynı yöne kıvrılmış dallar ve bu dalların üzerinde yine çiçek, yaprak ve tomurcuklarla bir fırlıdağa benzer. Eskiden bu motifin göbeğindeki çiçeği yaprakları ve çark dalları, uğur sayıldığından daima tek rakamlar kullanılarak yapılırdı.⁹³

Çok uzun ömürlü olan bu çiçek, motif olarak özellikle, bebek ölümlerinin çok görüldüğü Doğu Anadolu bölgesinde çocuk kundaklarında, doğacak bebeğin uzun ömürlü olması için işlenmiştir. Peşkir ve uçkurlarda da, sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca bu motif, başı dumanlı, sevdalı manası da taşır, bu sebeple evli kişilerin kullanmasına da pek iyi bakılmazdı. (Resim 4.2.2.9)

⁹³ Reşad Ekrem KOÇU, **Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü**, 64.



Resim 4.2.2.9. Çark-ı Felek Çiçekli Peşkir. 18.y.y. İkinci Yarısı. Batı Anadolu. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Görüldüğü üzere, önceki yüzyıllarda da olduğu gibi ‘Bitkisel Bezeme’ motifler, 18. ve 19. yüzyıllarda da ister Saray’da çalışan sanatkarların, isterse Anadolu’nun herhangi bir köyünde yaşayan bir genç kızın elinden çıksın, eşsiz güzellikte işlemlerde hayat bulmuştur. Çiçek motifleri de, Türk işlemlerinde, daha önceki yüzyıllardaki gibi sembol içerikli olarak kullanılmasa da eskiden işlenmiş motiflerin benzerleri hala kullanılmaktadır.

4.2.3. İçi Tohumlu Meyva ve Haçer Motifleri

İçi çekirdekli nar, üzüm, karpuz, kavun, incir, armut ve zeytin gibi meyvalar, insanların çoğalıp üremesinde erkeğin rolünün henüz bilinmediği çağlarda, doğurganlığın, yaşam için gerekli herşeyin dişi Tanrıça (Büyük Ana) tarafından sağlandığına inanarak, ona tapmış, onu en ulu olarak görüp, onu bu meyva ve ağaçlarıyla özleştirip, yüceltmıştır.⁹⁴

Bu meyvalar, zenginliğin, bereketin, bolluğun, çok çocuklu ve geniş bir ailenin sembolleridir. Bu meyvalar, kutsal kitaplarda da bu sembolik anlamlarıyla yer aldığından, din ilminde de bu sembollerle kabul edilmişlerdir. İçi tohumlu tüm meyvalar, Tanrı'ya dönüşü sembolize ederler. Nar, Hristiyan inancında tüm meyvalar içinde en kıymetlisi olarak, kutsal kabul edilmiş ve Bakire Meryem'in simgesi olmuştur. Yine, Budizm inancında incir, Buda'nın simgesi kabul edilmiş ve kudretin, hayatın, ölümsüzlük ve yüksek bilginin de simgesi olmuştur.

İçi tohumlu meyvalar, 18. ve 19. yüzyıl Türk işlemlerinde, Batı resminde kullanılan meyva natürmontlarının etkisiyle, Osmanlı saray ve çevresinde veya Anadolu evlerinde çok geniş yer bulmuştur. Bu yüzyıllarda yapılmış olan meyva motifli işlemler genellikle, çanakta veya sepette bir küme halinde simetrik olarak tasvir edilip, işlenmiştir. Lale Devrinden sonra, natüralizme yönelinmiş ve meyva motifleri tekstil ürünlerinde çok kullanılmışlardır. Tabii bu motiflerin sık ve severek kullanılmasında sembolik anlamının da etkisi büyüktür.

⁹⁴ Burhan, OĞUZ, **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, 85

Bu motiflerden özellikle nar motifi, Anadolu'da Hititler, Urartular, ve Firigyalılar'ın da inanç dünyasında yer alan doğurganlık ve bereket sembolü olmuştur. Daha sonraları bu topraklarda yaşamaya başlayan Osmanlılarda da nar motifi, saltanat motifi olarak kabul edilmiştir. Osmanlılarda nar şekil olarak dünyayı, içindeki tanelerde insanları, arasında bulunan zarlar da dünya üzerindeki insanların din ve ırk farklılıklarını simgelemiştir.⁹⁵

Sarayda dokunan kadife ve brokar kumaşlarda 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamasına rağmen, halkın yaptığı Anadolu işlemlerinde pek görülmez. Ancak bu işlemlerde çok bariz olarak ortaya çıkması 18. yüzyıldır. Bu, belki de narın saraya özgü, saltanat simgesi, padişaha yakışan bir motif olduğu iddiasından dolayı olabilir. Oysa, bereketli Anadolu topraklarında nar, her yer de yetişen bir meyvadır.⁹⁶

Nar, İslam felsefesinde, cennet meyvası olarak kabul edildiğinden Osmanlı padişahları ve devlet adamları bu motifile işlenmiş veya dokunmuş motifleri, giysilerinde çok kullanmış, özellikle resmi görüşmelerde üzerinde nar motifi olan giysiler giyerek, karşısındaki kişilere verdiği önemi ve saygıyı göstermişlerdir. Nar motifine, duyulan saygıdan ötürü, Osmanlı'da hanım Sultanların ve padişahların belden aşağıda kullandıkları giysilerinde, şalvarlarında terlik ve ayakkabılarında rastlanmaz.⁹⁷

⁹⁵ Nurhayat, BERKER, **Türk El İşlemlerinde Semboller**, 34

⁹⁶ Ulla, THER, **Türk İşlemleri**, 25.

⁹⁷ Nurhayat, BERKER, **Türk El İşlemlerinde Semboller**, 34

18. yüzyıldan itibaren, Anadolu'da ise halk tarafından işlenen işleme motiflerinde özellikle de genç kız çeyizlerinde bu bereket motifleriyle işlenmiş mutlaka çevre, yağlık, peşkir ve uçkur gibi tekstil eşyaları bulunurdu. (Resim 4.2.3.1) Anadolu'da evlenen kızın eline nar verilip bunu yere atıp kırması istenir ve dağılan nar taneleri kadar da çocuğunun olması ve evliliğin devamlı olması temenniside bulunulurdu. Yine, dükkan veya ev kapısı önünde nar kırıp, bolluk, bereket ve bol kazanç dileme geleneği de narın, sembolik anlamını ifade eder.



Resim 4.2.3.1. Nar motifli peşkir. Pamuklu keten üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 127x50 cm. 18.y.y ikinci yarısı. Kent Atölye İşi.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

İçi tohumlu meyvalardan olan karpuz motifi, Türk işlemlerinde daima, çekirdekleri görülecek şekilde kesilmiş, üç veya dört karpuz yanyana, altlarında bir tabak içinde dizilmiş şekilde işlenmiştir. Genellikle, 18. ve 19.y.y, Türk işleme motiflerinde görülen karpuzların herbirinin üzerinde de bir çiçek motifi vardır. Muhtemelen, bu çiçekle beraber işlenen karpuz motifi, çiçeğin meyvaya dönüşmeden

önceki haliyle beraber, zenginlik, bolluk, bereket ve sağlıkla geçecek uzun bir ömrü sembolize eder denilebilir. Ayrıca, meyvalı tüm işlemlerde görülen meyva çiçekleri, huzur ve şefkatin de motif dili olmuşlardır.

Türk işlemlerinde karpuz motifine, Anadolu'da daha çok 19. yüzyıl Orta Anadolu bölgesi işlemlerinde rastlandığını, günümüze kalan örneklerde görmekteyiz.

İşleme rengi olarak çoğu zaman doğal renklerinden biraz farklı da işlendikleri görülmekle beraber, stilize edilmiş olmalarına rağmen karpuz oldukları hemen anlaşılmaktadır. Burada, karpuzun daima kesik olarak tasvir edilmesi, çekirdeklerin (tohumların) daima görülmesi de bolluk ve bereketi sembolize eder.



Resim 4.2.3.2. Üzerine hançer saplanmış, tabak içindeki karpuz motifli peşkir örneği. 110x45 cm. Pamuk atkılı keten üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 19.y.y ilk yarısı. Orta Anadolu. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)

Özellikle 19. yüzyılda yapılmış Türk işlemlerinin büyük bir kısmında karpuz, üzerine hançer (bıçak) saplanmış şekilde işlenmiştir. (Resim 4.2.3.2) Bu aynı zamanda o dönemin Avrupa etkisindeki resim sanatında da görülmektedir. İşlemlerdeki hançer, yüreğe saplanan aşkı sembolize eder. Anadolu'da bir delikanlı beline doladığı uçkurunda hançer işlemesi varsa bunu ona aşık olan yavuklusu hediye etmiş ve ona olan aşkı sözle olmasa da, işleme motifinin ifade ettiği sembol diliyle anlatmıştır. Delikanlı da bunu eğer üzerinde taşıyorsa o da ona karşı hislerini bu şekilde göstermiş, onunla bir hayat boyu beraber, mutlu bir yuva kurma kararını almış demektir.

Tek başına hançer işlenmiş işlemlere de yine özellikle 19. yüzyılda sıkça rastlanmaktadır. (Resim 4.2.3.3.) Hançer motifi, dünyayla, ahireti birbirinden ayıran ölümün de sembolü olarak kabul edilmiştir. Hançerler genellikle birden fazla ve yanyana işlenmiş olarak havlu, peşkirlerde görülmektedir. Etraflarında çiçek, yapraklı dallar ve genellikle tel kırma tekniğiyle işlenmiş tohum benzeri işlemler vardır. Anadolu'da Hançer, erkekliğin ve gücün de sembolüdür. Bundan dolayı Anadolu'da yapılan sünnet düğünleri içinde bu işlemlerin yapılmış olabileceği düşünülebilir.



Resim 4.2.3.3. Hançer Motifli Havlu. 182x92 cm. Orta kısmı havlu, işleme kısmı keten dokunmuş kumaş üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 19.y.y ilk yarısı.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Türk işlemelerine, geç giren diğer bir içi tohumlu bereket motifi de, 'Üzüm' dür. Üzüm motifi ancak 19. yüzyılda görülmeye başlar ki, bu da önceleri kaba şekildedir. Bunun nedeni belki de, üzümün İslam dininde yasaklanan şarabın elde edildiği meyva olmasından dolayı olabilir.

Üzüm ve asma yaprağı motifi, Türk işlemelerinde esas olarak bol üzüm yetişen bir bölge olan Batı Anadolu'da en fazla görülür. (Resim 4.2.3.4) Üzüm

bolluğu ve bereketi, asma yaprağı hüznü ve ayrılığı sembolize eder. Asma dalı, yaprakları ve üzümlerle beraber kullanıldığında ise, buruk mutluluk manası taşır.⁹⁸

Üzüm motifi ayrıca, Hristiyanlıkta vaftiz törenlerinde özel bir yeri olan şaraptan dolayı, Anadolu'da yaşayan Rum ve Ermeni halkları tarafından yapılmış işlemlerde çok sıklıkla görülür.

İçi tohumlu meyva sembolleri, 18. ve 19.y.y Türk işleme motiflerinde, en fazla bolluk, bereket ve zenginliği sembolize etmiş olmasına rağmen, tüm Türk işlemlerinde görüldüğü üzere İslam dininle de bağlantılı olarak işleme sembolleri kullanılmış, meyvalar daima cennet hayatını, tohumlarda geleceği sembolize etmiştir.



Resim 4.2.3.4. Tabak İçinde Üzüm Motifli Peşkir. 96x41,5cm. 19.y.y Batı Anadolu. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)

⁹⁸ Sema, ÖZ, **Türk İşlemlerinde Semboller**, 9.

4.2.4. Mimari Ögeli Motifler

Mimari, insanın çevresini biçimlendirme çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İnsanlık varoluşundan itibaren, barınma ihtiyacından dolayı önce mağaralarda yaşamış, sonraları evler yaparak küçük yerleşim yerlerinden, büyük şehirlere kendine yaşayacağı yerleşim yerleri oluşturmuştur. Mimari, bölgelerin coğrafi özelliklerine göre biçimlenmiş ve çeşitlenmiştir.

Şehirler ve onları oluşturan mimari her türlü yapı, aslında toplumunda yüzünü gösteren bir aynadır. İslam anlayışında mimari öğeler, kullanılan malzeme ve teknikte insana haz veren kavramlardan çok, sosyal ihtiyaçlar için tasarlanarak yapılmıştır. Bu anlayışta ev, ailelerin birarada oturması içindir. Ev, mahremiyeti sembolize eder. Evin avlusu ise, evi dış dünyadan muhafaza eder. Sadelik ön planda olduğu için, dünyadaki maddi şeylerin gelip geçiciliğini ve doğaya saygıyı ön plana çıkarır. Evin bahçesi de bu anlamda önem kazanır. Bahçe ve çiçekler burada, cenneti ve sakinliği sembolize etmektedir. Ağaca, çiçeğe önem verme, Osmanlı İmparatorluğunda, Orta Asya Şamanizmden, daha sonra da İslamiyetten gelen inanışlar doğrultusunda uygulanmıştır. Bu sevgi, Avrupa bahçe peyzajı etkisiyle de daha da artmıştır. Bu dönemlerde yapılan, saray, köşk ve konakların bahçelerine dörtköşe mermer havuz, fiskiye, sebil, çeşme, sarmaşıklı çardak ve gül bahçeleri oluşturmak, önce İstanbul saray ve çevresinde başlamış sonra da Anadolu'nun üst düzey, varlıklı kişilerinin evlerinde uygulanarak yayılmıştır. Tüm mimari öğeli işlemlerde kullanılan bahçe ve zengin doğa tasvirlerinde amaç, İslamiyetteki cennet tasvirini vurgulamaktır.

18. ve 19. yüzyıllarda Türk işlemlerinde sıklıkla görülen mimari motiflerden biri de, kümbet ve türbe motifleridir. Türbe ve kümbet motiflerinin geçmişi, İslamiyet öncesi Orta Asya'daki kurgan ve çadırlara dayanmaktadır. İslamiyetten sonraki Asya Türk mimarisinde, mezar anıtları kümbet ve türbe olarak iki tiptir.⁹⁹ Daha sonra gelen Anadolu Selçuklular ve sonrasında da Osmanlı İmparatorluğunda, mimari yapılar olarak daima önemli olmuşlardır. Bu da, işlemlere yansımıştır. (Resim 4.2.4.1-2)

İslam mimarisinde, malzeme neyse o şekilde, herşeyi yerli yerine adil şekilde koymak, onun niteliklerini yok etmeden vurgu yapmadan kullanmak genel kuraldır.¹⁰⁰

İşleme sanatımızda da özellikle 18. yüzyıl son çeyreği ile 19. yüzyılda çok sıklıkla kullanılmış olan mimari öğeli işleme motiflerinde, özellikle ülkede hakim olan Avrupa özentisi etkili olmuştur.

Türk işlemlerinde kullanılan mimari öğeli motifler, Türk minyatür resmiyle büyük benzerlikler göstermektedir. Stilizasyon, minyatürdeki gibi sade ve basittir. Minyatür sanatında görülen, kuş bakışı öğeler, orantısız figürler, bu dönem mimari öğeli işleme motiflerinde de görülmektedir. Bunda, dönem minyatürlerinin ve ilk kez sarayda başlayan bu tür işleme motiflerinin, İstanbul Saray Nakkaşhanesinde çıktığı düşünülürse bu tür benzerliklerin olup, birbirlerini etkilemelerinin normal olduğu düşünülebilir.¹⁰¹

⁹⁹ Yaşar ÇORUHLU, **Türk İslam Sanatının ABC'si**, 15.

¹⁰⁰ Turgut, CANSEVER, **İslam'da Şehir ve Mimari**, 28.

¹⁰¹ Ulla, THER, **Türk İşlemleri**, 27.

Anadolu'da işlenmiş olan mimari öğeli işlemlerde, perspektif genelde görülmez. Ağaç ve çiçekler evden daha büyük, bahçe havuzundaki süs balığı, havuzdan büyük tasvir edilmiştir. Buna rağmen, saray ve çevresinde işlenen bu tarz işlemlerde, perspektifin doğru uygulandığı örnekler de mevcuttur. Kompozisyonlarda, mimari öğeler, birbirinin tekrarı biçiminde ve bulutlar, kuşlar, çiçekler, tepeler, ağaçlarla (burada kullanılan ağaçlar hayat ağaçlarıdır) zenginleştirilmek suretiyle boşluğu neredeyse olmayan şekilde işlenmiştir.



Resim 4.2.4.1. Selvi, Türbe Tasvirli Peşkir. Pamuklu keten üzerine işlenmiştir. 19.y.y. 38x80 cm. Ege yöresi. Eylül 2010, Edremit- Balıkesir.



Resim 4.2.4.2 Selvi, Türbe Tasvirli Peşkir Detayı. Eylül 2010, Edremit-Balıkesir.



Resim 4.2.4.3. Mimari Öğeler (Evler) ve Hayat Ağaçları Tasvirli Peşkir. 19.y.y İlk Yarısı. Bursa. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)



Resim 4.2.4.4. Gemi , bayrak ve balık motiflerinin kullanıldığı peşkir örneği. 84x39 cm. Keten üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 19.y.y ilk yarısı. Bursa. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

18. ve 19. yüzyıl Türk işleme motiflerinde en fazla görülen kompozisyonlardan biri olan mimari öğeli, manzaralı motiflerle yapılmış işlemlerde insanların genellikle yaşadığı çevreden etkilenerek bu işlemleri oluşturduğu görülmektedir. Bu tür işlemlerde, İstanbul ve Saray çevresinin en çok sevip kullandığı tasvirler, İstanbul Boğazı'ndaki Kız Kulesi, yelkenli gemiler (Resim 4.2.4.4.), padişahın Haliç ve Boğaz'da dolaşan bol kürekçili saltanat kayığı, havuzlu bahçeler, saray ve köşkler iken , Anadolu'da bu peyzaj, genellikle yaşadığı yerin, evi, bahçesi, camisi, mescidi, çeşme, sebil ve bahçesinin ağacını hayaliyle süslerek tasvir edilmiştir.(Resim 4.2.4.5-6) Böylece, Anadolu insanı yaşadığı yere sevgisini, belki de oraya olan özlemini işleme motiflerine yansıtarak anlatmaya çalışmıştır. (Resim 4.2.4.3.)



Resim 4.2.4.5. Mimari Ögeli Nihale. 19.y.y son çeyreği, Burdur yöresi.(Yöredeki adı dondurma örtüsüdür) Çapı 110 cm. Lacivert atlas kumaş üzerine mimari motif cami, fiyonk ve güneş içinde ay, dival işi dönemin Avrupa etkisini yansıtarak işlenmiştir. Edremit- Ağustos 2010



Resim 4.2.4.6. Mimari Ögeli Nihale'den bir detay- Edremit Ağustos 2010

Mimari ögeli işleme motiflerinde, ev , cami, mescid ve türbelerle kullanılan diğer öğelerden biri de çeşme, şadırvan, sebil ve havuzlardır. Su, tüm insanlar için yaşamsal bir değerdir. Dünya var olduğundan bu yana tüm önemli medeniyetler su kaynaklarının olduğu yerlerde yerleşmişler, yaşamışlar ve ilerlemişlerdir. Anadolu'da da, su hayat demektir. Suyun ve su ile ilgili mimari yapıların önemi, Türkler için büyüktür.¹⁰²

Su, yeniden doğuşu, bedensel ve ruhsal yenilenmeyi, sürekliliği, bereket, soyluluk, saflık ve erdemin sembolüdür. Su için yapılan eserler ilk defa, fetihden sonra İstanbul'da en güzel örneklerini vermiştir. Bizans döneminde, mahzenlerde, sarnıçlarda hapsolan su, İstanbul'un fethiyle çeşme ve sebillerden akarak özgürlüğüne kavuşmuş ve şehrin mimarisini güzelleştirmiştir.

Türkler'de, suya saygı İslamiyet öncesinden gelmektedir. Göktürklerde su kutsal sayılmıştır. Eskiden beri süregelen suya saygı kavramı, İslamiyet'le de devam etmiş, evlerde suyu boşa harcamamaya, abdest alınan suyun ve yıkanan kap kacakların suyunun helaya değil, bahçeye dökülmesine dikkat edilmiştir.

18. ve 19. yüzyıllarda, özellikle saray ve evlerde kullanılan tekstil eşyalarında çok görülen bu tür işleme motifleri, bir bakıma dönemin Avrupa etkisi peyzaj resminin, Türk tekstil sanatına, kumaş üzerine, resimsel etkiyle yansımaları diyebiliriz.

¹⁰² Turgut, CANSEVER, **İslam'da Şehir ve Mimari**, 175.

4. 2. 5. Hayvan Figürlü Motifler (Kuş, Deve, Fil ve Boğa)

Türk işlemlerinde, hayvan motiflerine çok fazla rastlanılmamakla beraber, en fazla ‘Kuş’ figürü görülmektedir. Orta Asya Türklerinden itibaren kartal, doğan, atmaca gibi kuşlara çok önem verilmiş, Anadolu Selçuklular’da güç ve kudreti simgelemiştir. Şamanizm’de kuş figürü, gökyüzünün kapısını bekleyen bekçi veya ruhların gökyüzüne yükselişinde yardımcı olarak görülmüş ve Şamanların yeryüzüne bir kartal tarafından indirildiğine getirildiğine inanılmış ve bu şekilde sembolize edilmiştir.

Kuş figürü, Anadolu’da yaşamış diğer medeniyetlerde de kullanılmıştır. Örneğin, Frigyalılar döneminde kuş idolleri çok kullanılmış ve kuş mutluluğun simgesi olarak yorumlanmıştır.¹⁰³

İslam dini ise, kuşlara özel bir yer ve değer vermiş, hatta Kuran-ı Kerimdeki Nur suresinde, kuşların Tanrı’ya dua ettikleri bildirilmiş, yerçekimine karşı gelerek, yükseklerde uçtuklarından dolayı da Tanrıya yakın varlıklar olarak düşünülmüşlerdir.¹⁰⁴

Yine kaynaklarda, Hz. Süleyman’ın Saba Melikesi Belkıs ile haberleşmesinin Hut Hut kuşu sayesinde olduğu yazılıdır. Kuşların haber getiren ve müjdeleyici

¹⁰³ Zühre İNDİRKAŞ, **Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri**, 39.

¹⁰⁴ Malik AKSEL, **Sanat ve Folklor**, 188- 189.

varlıklar olduğundan kuş resimlerine suret gözüyle bakılmayıp kutsal varlıklar olarak görülmüşlerdir. Türk halkının geleneksel inançlarında kuş, kısmeti sembolize etmiş hatta kuş pisliği uğur ve şans olarak nitelendirilmiştir. Bu inanış günümüzde hala devam etmektedir. Konu üzerine araştırmalar yapan, Prof. Dr. Beyhan Karamağralı ise, kuş figürlerinin Hacı Bektaş-ı Veli ya da Hz. Ali'yi temsil ettiği görüşünü savunmaktadır. Ayrıca kuş, kadın ile özleştirilerek, kutsal görülmüştür.

Tabii, Selçuklular döneminde özellikle halı, kumaş ve seramiklerinde hakim olan kuş figürü (kartal), 18. ve 19. yüzyıl Türk işlemlerinde, güç ve kudret simgeleyen heybetli görüntüsünden çok uzaktadır. Daha çok, selvi gibi uzun ve mutlu ömrü sembolize eden hayat ağacı motiflerinin üzerinde görülmektedir. Buradaki kuş motifleri, cılız, küçük, ayakları gövdeye göre orantısız ve ayrıntısız kuşlardır. Bu işlemlerdeki sembolik anlamı, Selçukluların kuş figürünün sembolik anlamıyla farklıdır. Bilindiği üzere, Orta Asya Şamanizm inancı, ölen insanların ruhlarının, kuş olup bedenden uçtuğuna inandığından, bu dönem, hayat ağacı üzerine işlenen kuşların sembolik anlamının, Şaman kültürden gelen bu inanca daha yakın olduğu görülmektedir.

Bu yüzyıllarda görülen kuş figürlü işleme motifleri, sadece hayat ağacı üzerinde gözükmez. Aynı zamanda, tek ya da ağız ağıza vermiş muhabbet kuşunu andıran kuş figürlü bir çok peşkir, uçkur ve örtüler vardır. (Resim 4.2.5.1.) Ağız ağıza vermiş muhabbet kuşları, evliliği, kadın- erkek beraberliğini, aşkı, sevgiyi ve evlilikteki muhabbeti, sohbeti sembolize etmektedir. Bu kuşlar, işlemlerde çoğu zaman bir mezar taşının üzerinde tasvir edilmişlerdir. Burada da yine şaman inancından gelen, kuşların ölen insanların ruhlarını temsil etmesinden dolayı bu şekilde tasvir edilerek, sembolleştirdiğini düşünmek yalnız olmayacaktır



Resim 4.2.5.1. Mezar taşı üzerine konmuş kuş çifti tasvirli peşkir. 132x49 cm. Pamuklu dokuma üzerine ipek ipliklerle işlenmiştir. 19.y.y sonu. Bursa.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemeleri)

Türk işlemlerinde kuş figüründen sonra gelen deve ve fil gibi hayvan figürlü motiflere geç dönemde rastlanılır. 19.y.y sonlarına doğru ortaya çıkan biraz tuaf görünümlü bu hayvanların işlemlerde kullanılması muhtemelen halk inancı ve din etkisiyle olabilir. Bu hayvanlardan özellikle 'Fil', hem Osmanlı ordusunda, ordunun bazı ihtiyaçlarını taşımakla görevlendirilmiş, hem de Kuran'da geçen fil suresinde, Hristiyan olan Habeşistan Kralı'nın, Kabe'yi fillerle yıkmak istemesi ancak ordunun askerlerinin hastalanıp bunu başaramaması ifade edildiğinden, İslam'da fil özel bir anlam taşımaktadır. Ayrıca, Türk mitolojisinde Fil, Budizmle

ilişkilidir. Ancak, Türkler gibi daha sonra İslamiyeti benimsemiş topluluklarda fil, hükümdarlığın, gücün, hakimiyetin, ihtişamın ve yiğitliğin simgesi kabul edilir.¹⁰⁵

Yine, işlemlerde az da olsa kullanılmış ‘Deve’ figürünün, Türk mitolojisinde alplik simgesi olduğu, Türklerde İslamdan önce olduğu gibi İslamdan sonra da devenin töz* olma vasfının devam ettiği, hükümdarlıkla ilgili bir simge olarak kabul edildiği görülmektedir.¹⁰⁶ Türk İşlemlerinde 18. ve 19. yüzyıllarda görülen deve figürünün de Hz. Muhammedin devesinden sıklıkla bahsedilmesinden dolayı kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Genellikle, işlemlerde deve figürü Hz. Alinin elinde tuttuğu hayat ağacı ve deve üzerinde taşınan tabutla beraber işlenmiştir.

Bunun dışında, 18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu’da bazı bölgelerdeki örneklerde hayvan figürü yöresel olarak kullanılmıştır. Örneğin; Batı Karadeniz Bartın yöresinde, genellikle uçkura ‘Boğa’ figürü işlemek, erkek çocuğu simgeler ve evli kadınlar tarafından kullanılır. Boğa figürü, güç ve erkeklığı sembolize eder. Yine, Dede Korkut hikayelerinde boğa güç, kuvvet ve yiğitliğin simgesidir.

Tarihin çok eski çağlarından beri, heykel, kabartma, para v.b üzerlerinde kullanılmıştır. Anadolu’nun en önemli medeniyetlerinden olan Hititler’de de boğa, Gök Tanrı’nın sembolü olmuştur.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Yaşar ÇORUHLU, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, 168-169.

¹⁰⁶ A.g.k., 167.

¹⁰⁷ Yusuf, DURUL, **İşleme Sanatında Uçkur ve Makramalar**, 15.

* **Töz** : Varoluş için başka bir şeye ihtiyaç duymayan, değişen durumlara karşı olan.

4.2.6. Nazar Ögeli Motifler

Nazar, bazı kimselerde bulunduğu inanılan, savunmasız (bebek veya çocuk gibi), dikkat çeken insanlara, hayvanlara veya cansız eşyalara zarar veren, bakışlardan geldiğine inanılan bir kuvvet olarak tanımlanabilir. Nazar'ın, çok eski çağlardan itibaren var olduğuna inanılmış, bundan, değişik hayvan kemikleri, kabuklu deniz canlılarının kabukları, boncuklar, ağaç dalları v.b bir takım öğelerle önlenebileceği düşünülmüştür. Nazar kavramı, İslamda da bahsedilen bir kavram olduğundan, Anadolu halkı tarafından benimsenerek kullanılmıştır.

Nazar motifleri, geleneksel sanatlarımızda özellikle halı, kilim, takı ve işlemlerde çok kullanılmıştır. Nazar motifinde kullanılan simgenin mutlaka göz olması gerekmez. Bu motif, kimi zaman üçgen, dikdörtgen ya da kare motifi de olabilir. Nazar, hem batıl inanç olarak, hem de üç büyük dinde yeri olduğuna inanılan nadir olgulardan biridir.

İnsan çok eski çağlardan beri, kötülükler korunmak için, çeşitli yollar aramış ve nazara karşı çeşitli semboller kullanmıştır. Eski Mısır'da bundan korunmak için incir şeklinde muska kullanılırken, bu özellikle Batı Anadolu'da 'Gamalı Haç'tır. Hayatın, ısının, ve ışığın kaynağı olan güneşin şekli olan dairenin zaman içerisinde yerini gamalı haça bıraktığı düşünülmektedir.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Burhan OĞUZ, *Mezartaşında Simgeleşen İnaçlar*, 78.

Batı Anadolu halkı tarafından, 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan işlemlerde de nazara karşı bu motifin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Yine, nazardan koruyucu olarak, Anadolu'da da hala kullanılan, ' Beş parmağım gözüne' işareti olan el, Hz. Fatma'nın da eli olarak da inanılarak ayrı bir değer bulmuştur. Ayrıca, Roma'lılardan çıktığı düşünülen, 'tu, tu, tu' yani düşmanı uzaklaştırma sözü de, İslamiyetle beraber Anadolu'da nazar ve belaya karşı kovma amacıyla 'Maşallah' yani Allah öyle istedi sözyle beraber takdirin ve taksim Allah'tan geldiğini dile getirerek kullanılır. Bu söz, Türk işlemlerinde de görülmektedir. Maşallah, işlemin bir köşesine işlenerek, o kişileri kötülüklerden korunulacağına veya özenilerek işlenen eşyaya nazar değmesine karşı koruyuculuğuna inanılmıştır. (Resim 4.2.6.1.)



Resim 4.2.6.1. 'Maşallah' Yazılı Peşkir. 18.y.y ikinci yarısı. Batı Anadolu olabilir. (Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)

Ayrıca, Anadolu'da 'Kusursuz, güzel şeylere nazar değer' inanişından dolayı, işlemlerde bir yerde bozuk bir motif veya renk kullanarak, nazarı uzaklaştırmak da, işlemlerde çok sık görülmektedir. (Resim 4.2.6.2.) Kısaca, Anadolu'da kullanılan eşyalarda (tekstil ürünleri, takılar v.b) nazar öğelerinin kullanılması geçmişten bugüne kadar gelen yaygın bir inaniştir.



Resim 4.2.6.2. Nazar Öğeli Peşkir. 'Kusursuz şeylere nazar değer' inanişına göre, sol taraftaki karpuzla bıçak orantısız ve bozuk bırakılmış. 18.y.y. Sonu.

(Kaynak: Ulla THER, Türk İşlemleri)

Türk işlemlerinde 18. ve 19. yüzyıllarda dönemin Avrupa etkisini yansıtan daha bir çok motif vardır. Yukarıda, açıklanan sembol motifler en fazla görülenlerdir. Bunların yanında, özellikle padişah ve devlet makamı giysilerinde ve saray tekstil eşyalarında, ay (hilal), yıldız ve güneş gibi kozmik motifler de sıklıkla kullanılmıştır. (Resim 4.2.6.3.)



Resim 4.2.6.3. İstanbul Tasviri ve Kozmik Motifli (Ay, güneş) Yastık Yüzü. Avrupa Sanatı etkileri görülmektedir. 50x100 cm. İpek atlas kumaş üzerine, ipek iplik, klaptan ve pullarla işlenmiştir. 19.y.y sonu.

(Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu- Döşemelikler Katalogu)

Çok eskiden itibaren, Türkler’de güneş, ay ve yıldız motifleri daima kutsal sayılmış ve bayraklarında da var olmuştur. Oğuz Destanı’nda, Oğuz Han’ın oğullarının isimlerinin Gün, Ay ve Yıldız olduğu yazılmış, ayrıca Hunlar’da ve Göktürkler’de Güneş alplik ve hükümdarlığın sembolü olmuştur. Sonra, Anadolu’da Selçuklular’daki mimari motiflerde kozmik motiflere sıkça rastlanmış, yıldız

hükümdarı sembolize etmiştir. Kozmik motiflere Atalardan gelen önemi devam ettirme Osmanlı İmparatorluğu döneminde de devam etmiş, daima imparatorluğun büyüklüğünü ve parlaklığını sembolize etmiştir.

Genel olarak işlemlerde kullanılmış sembol diline bakıldığında, çoğunlukla Türkler'in İslamiyetten önceki inanışlarından geldiği görülmektedir. Türkler, İslamiyeti Arapların anlayışıyla olduğu gibi değil atalarından getirdikleri inançlarıyla harmanlayarak bir sentez oluşturmuşlar ve bunu sanata yansıtılmışlardır. Zaten, Osmanlı sanatının tüm dünyada hayranlık uyandıran eserlerinde, bu sanat anlayışı görülmektedir.

5. 18. VE 19. YÜZYIL TÜRK İŞLEMELERİNDE KULLANILAN MOTİFLERİN SEMBOLLERİNDEN YOLA ÇIKILARAK OLUŞTURULAN YENİ TASARIMLAR

Eser tez metnimin ilk dört bölümünde, Anadolu öncesi medeniyetlerden, Orta Asya'ya oradan Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğuna kadar, Anadolu insanını etkileyen doğa, inanç, sosyo-ekonomik olaylar, çevre v.b faktörlerin, işleme sanatında etkisi araştırılmıştır.

Bu bölümde ise, konumun kapsadığı 18. ve 19. yüzyıllarla ilgili çalışma doğrultusunda, ilk dört bölümün bende bıraktığı izle ortaya çıkan , yedi özgün eserin eskizleri ve bitmiş eserlerin son fotoğrafları yer almaktadır.

Bu eserler, özellikle tekstil sanatında kullanılan değişik teknik ve malzemelerle tasarlanmış, geleneksel ve modern anlayışla harmanlanmıştır. Eserlerimde, 18. ve 19. yüzyıllarda en fazla görülen motiflerdeki sembolik öğelerin anlamlarını yorumladım. Tezimde savunduğum, 'Dünya sanatında özgün eserlerle, Türk sanatının oluşturulması, ancak geleneksel değerlerin çağdaş çağın yeniliklerinin ve teknolojisinin kullanılarak olabileceği' anlayışıyla ele aldığım eserlerimde, geleneksel değer taşıyan (el dokuması kumaşlar, iğne oyası, doğal yünler, cam boncuklar v.b) malzemeler, hesap işine dayanmayan basit işleme teknikleri ve çeşitli dokuma teknikleri kullanılmıştır.

‘ **Döngü** ’ (Resim 5.3) isimli eserimde, kökleri güçlü, dev ağaç Orta Asya şamanizm inancından gelen ölümsüzlüğü, ağacın renkli çiçekleri huzuru ve hayatın tüm zorluklarına rağmen güzelliğini, üzerindeki kuşlar dünyada yaşayan fanileri; uçan kuş, bu dünyanın gelip geçici olduğunu ve altındaki yılan da, koruyucu gücü sembolize etmektedir. Dönemin Batı etkisiyle, resimsel tonlama etkisi veren çin iğnesi tekniği sayesinde, esere boyut kazandırılmaya çalışılmıştır.

‘ **Hepimiz Biriz** ’ (Resim 5.6) isimli eserimde, İslamiyet, Hristiyanlık ve Budizm gibi inançlarda, kutsal sayılan, bereketin, bilgeliğin, tanrıya dönüşün ve doğurganlığın sembolü olan içi çekirdekli meyvalardan olan nar meyvası sembol kavram olarak alınmıştır. Bir kökten çıkan, aynı yerden gelip, aynı yere gidecek tüm insanları farklılık gözetmeksizin aynı ağaçta (dünyayı sembolize etmektedir) toplayarak, tüm insanların, dil, din ve ırk farkı gözetmeksizin (her renkten ve boydan boncuklarla sembolize edilmiştir.) Tanrı huzurunda bir olduğu mesajı verilemeye çalışılmıştır.

‘ **Sonsuz Sevgi** ’ (Resim 5.9) isimli eserimde, 16. ile 19. yüzyıllar arasındaki dönemde Türk kumaşları, çini, işleme gibi sanatlarda en fazla görülen çiçek olan karanfil, sembol öge olarak ele alınmıştır. Karanfilin, sembol anlamı olan sevgi kavramı, sonsuzluk sembolleriyle birleştirilerek, sonsuz sevgi anlatılmaktadır. Eser inci ve boncuklarla bohça formunda tasarlanmış olup, 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle saray ve çevresinde yapılan işlemlerde görülen değerli taş, inci ve boncuk kullanılmasından etkilenilmiştir.

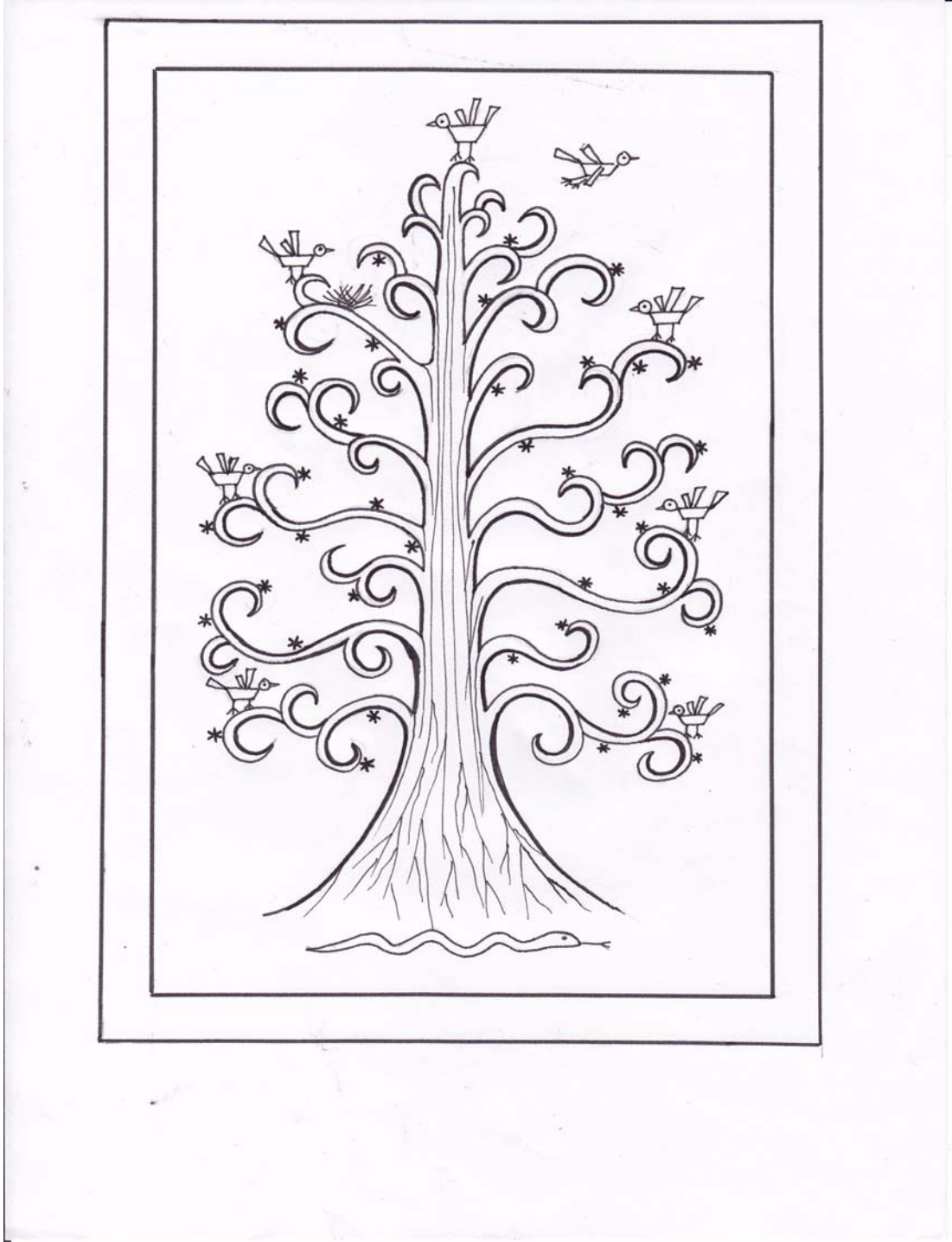
‘ **Nazar** ’ (Resim 5. 12) ve ‘ **Gözlerin Dansı** ’ (Resim 5.15) isimli eserlerimde, çok eski çağlardan itibaren günümüze kadar gelen, hem dini hem de batıl inanç olarak varlığına inanılan nazar kavramı sembolize edilmeye çalışılmıştır.

Bu eserlerden ‘ Nazar ’ da, 7 adet göz çeşitli doğal yün , kumaş, keten gibi malzemeler kullanılarak, farklı dokuma teknikleriyle dokunmuştur. Alt bölümdeki dokumanın işlemeli kısmında (peşkir görüntüsü verilmek istenmiştir), dönemin işlemlerinde nazara karşı işlenen maaşallah yazısı ve diğer tarafta Frigyalılar’dan beri, Batı Anadolu’da nazara karşı işlenen Gamalı Haç ile eserde hem, sembolik içerik, hem de dönem etkisi vurgulanmaya çalışılmıştır.

‘ Gözlerin Dansı ’ eserimde ise, nazara karşı duran 9 göz, çeşitli kumaş parçalarının oluşturduğu boyut ve renk armonisi içinde adeta birbirleriyle dans etmektedirler.

‘ **Dönemden Yansımalar** ’ (Resim 5.18) adlı eserimde, kırkyama (patchwork) tekniğinde birleştirilen el dokuması kumaşlar üzerine, işleme teknikleriyle 18. ve 19. yüzyıllarda en fazla görülen, mimari öğeler (ev, bahçe v.b), gemiler, hançer, çiçekler, balıklar, defne dalı ve fiyonk, ay-yıldız, güneş, tabakta armutlar gibi motifler kullanılarak geleneksel bir bütünlük kurulmaya çalışılmıştır.

‘ **Saklı Gelenek** ’ (Resim 5.21) adlı son eserimde ise, geleneksel Türk Hamam geleneğinden gelen, Ege bölgesine ait 19. y.y sonu dokunmuş, kendinden oyalı peştemal parçasını, yine 19. y.y , özellikle saray giysilerinde görülen kordonet ile yapılmış çiçek motifleriyle tasarlayarak, geleneksel değerlere sahip çıkılmasına dikkat çekmek istenilmiştir.



Resim 5.1. ‘ **Döngü** ’

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 85 X 135 cm.



Resim 5.2. ‘ Döngü ’

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 85 X 135 cm.



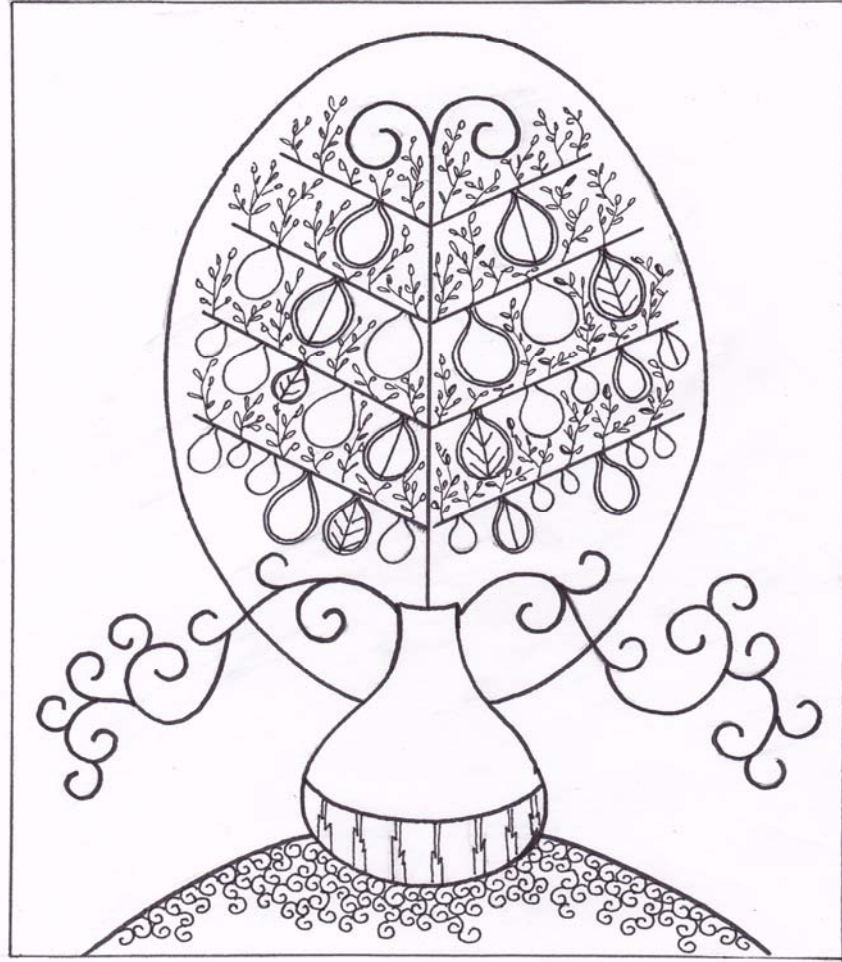
Resim 5.3. ' Döngü '

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 85 X 135 cm.

Malzeme: Pamuklu kumaş üzerine işleme iplikleri ve çeşitli cam boncuklar.

Teknik: Çin iğnesi.



Resim 5.4. **'Hepimiz Biriz'**

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 80 X 115 cm.



Resim 5.5. 'Hepimiz Biriz'

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 80 X 115 cm.



Resim 5.6. 'Hepimiz Biriz'

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 80 X 115 cm.

Malzeme: Pamuklu kumaş üzerine kapitone çeşitli işleme iplikleri ve cam boncuklar.

Teknik: Zincir, düz iğne ve sap işi.



Resim 5.7. 'Sonsuz Sevgi'

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 60 X 60 cm.



Resim 5.8. 'Sonsuz Sevgi'

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 60 X 60 cm.



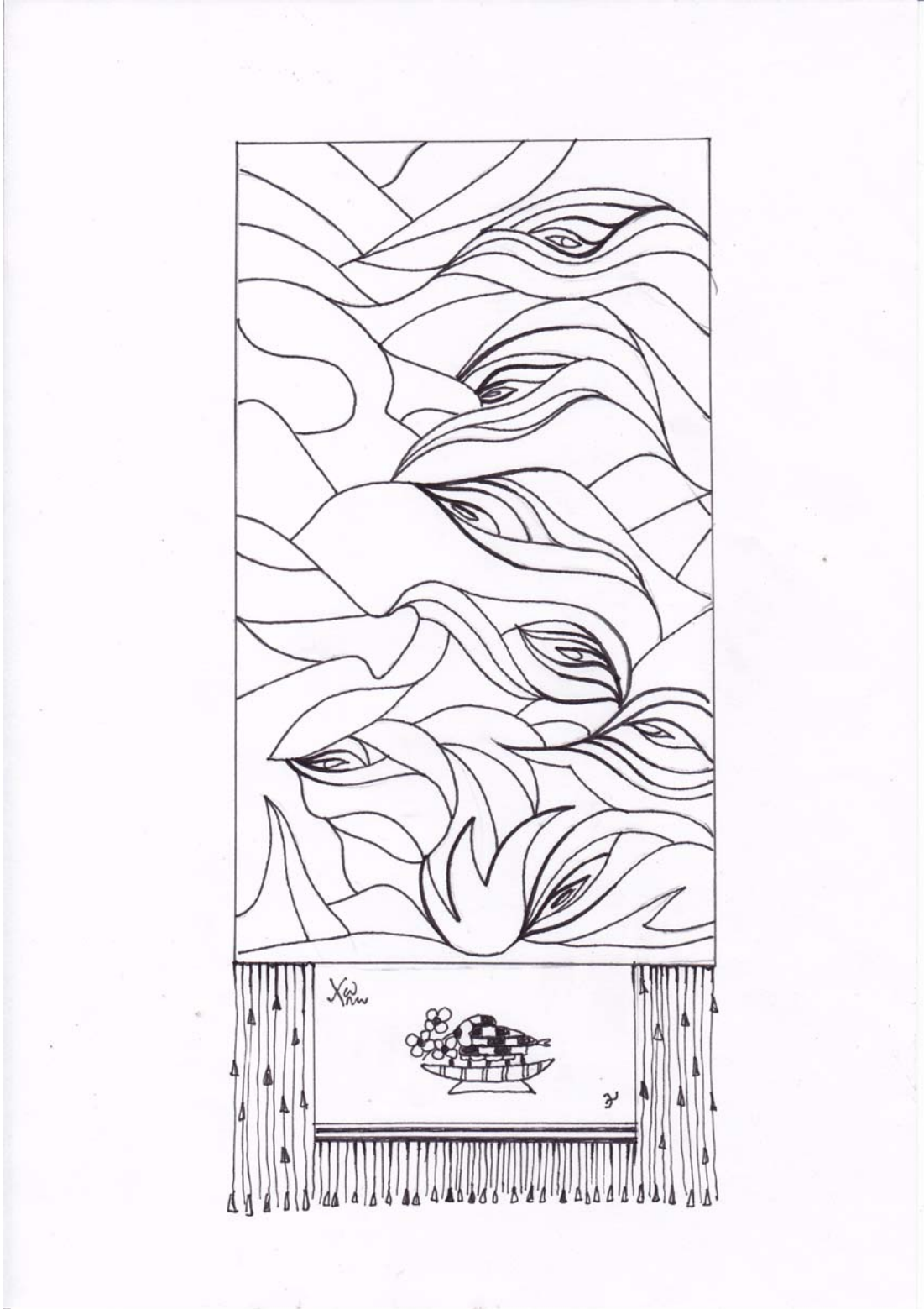
Resim 5.9. 'Sonsuz Sevgi'

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 60 X 60 cm.

Malzeme: Pamuklu kumaş üzerine çeşitli işleme iplikleri, yün, inci, boncuk.

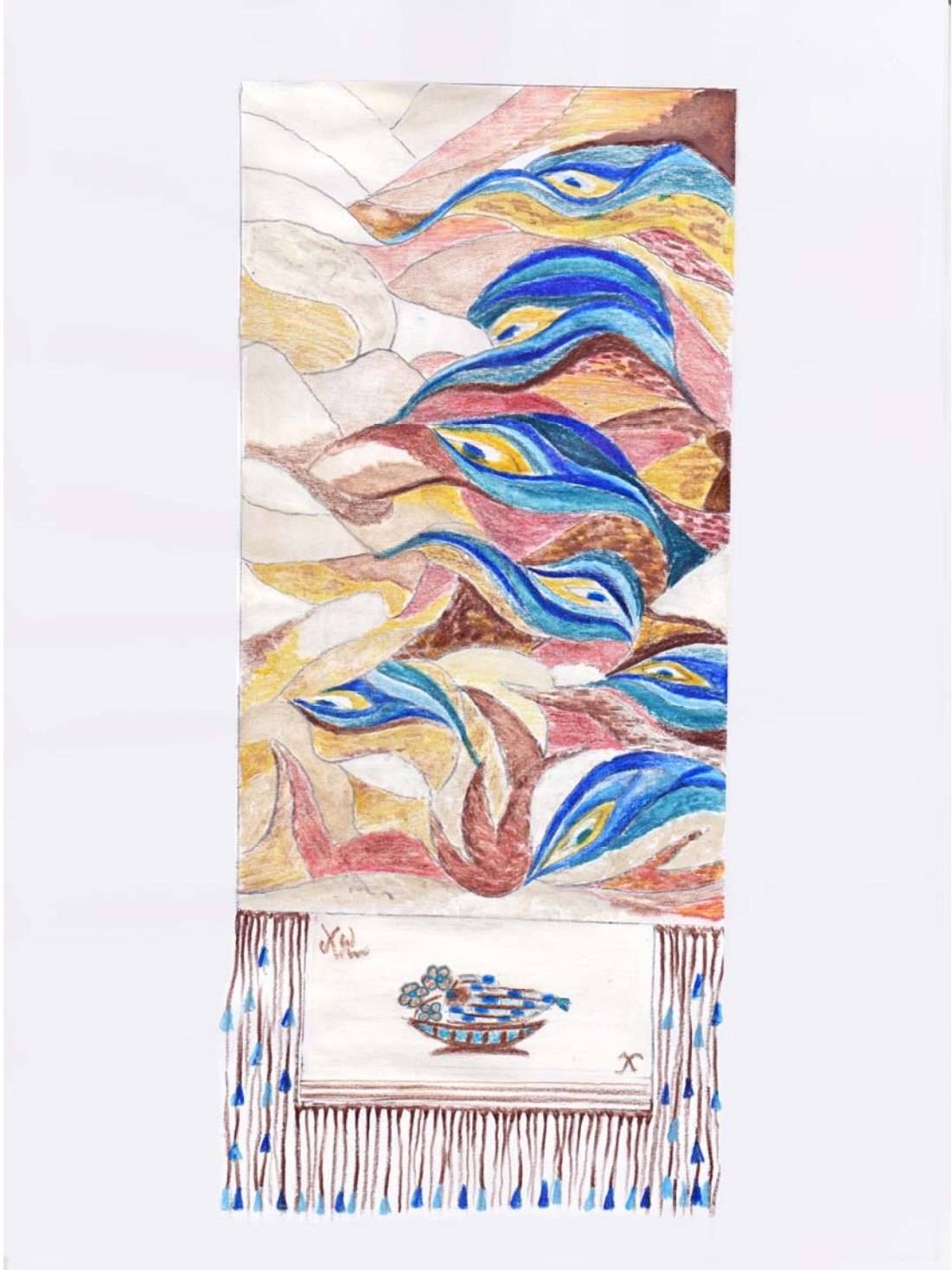
Teknik: Sap işi, düz iğne.



Resim 5.10. 'Nazar'

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 65 X 140 cm.



Resim 5.11. 'Nazar'
(Eser Renkli Eskiz)
Ebat: 65 X 140 cm.



Resim 5.12. 'Nazar'

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 65 X 140 cm.

Malzeme: Yün, kumaş, keten, işleme iplikleri.

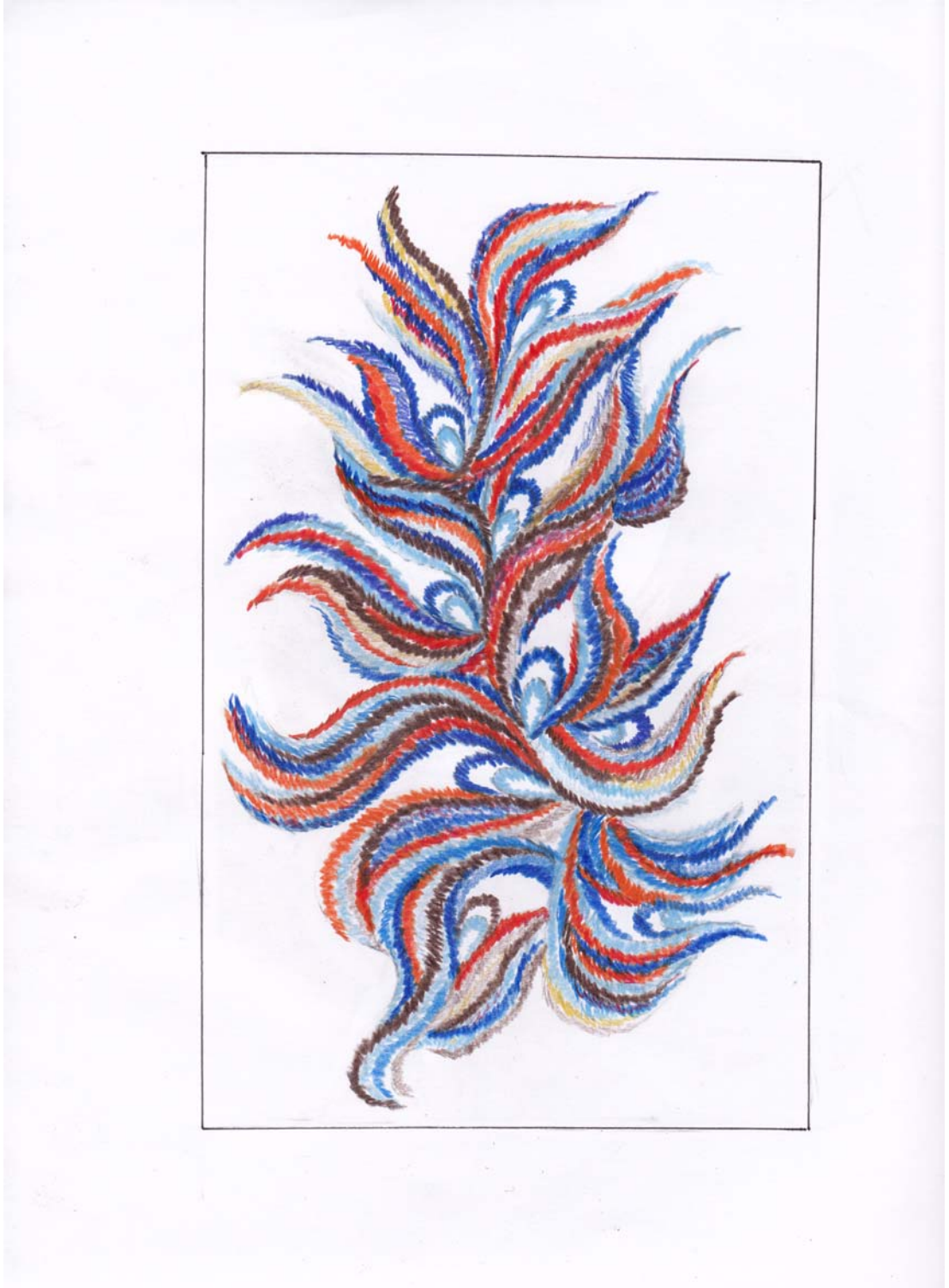
Teknik: Çeşitli dokuma teknikleri.



Resim 5.13. '**Gözlerin Dansı**'

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 86 X 132 cm.



Resim 5.14. 'Gözlerin Dansı'

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 86 X 132 cm.



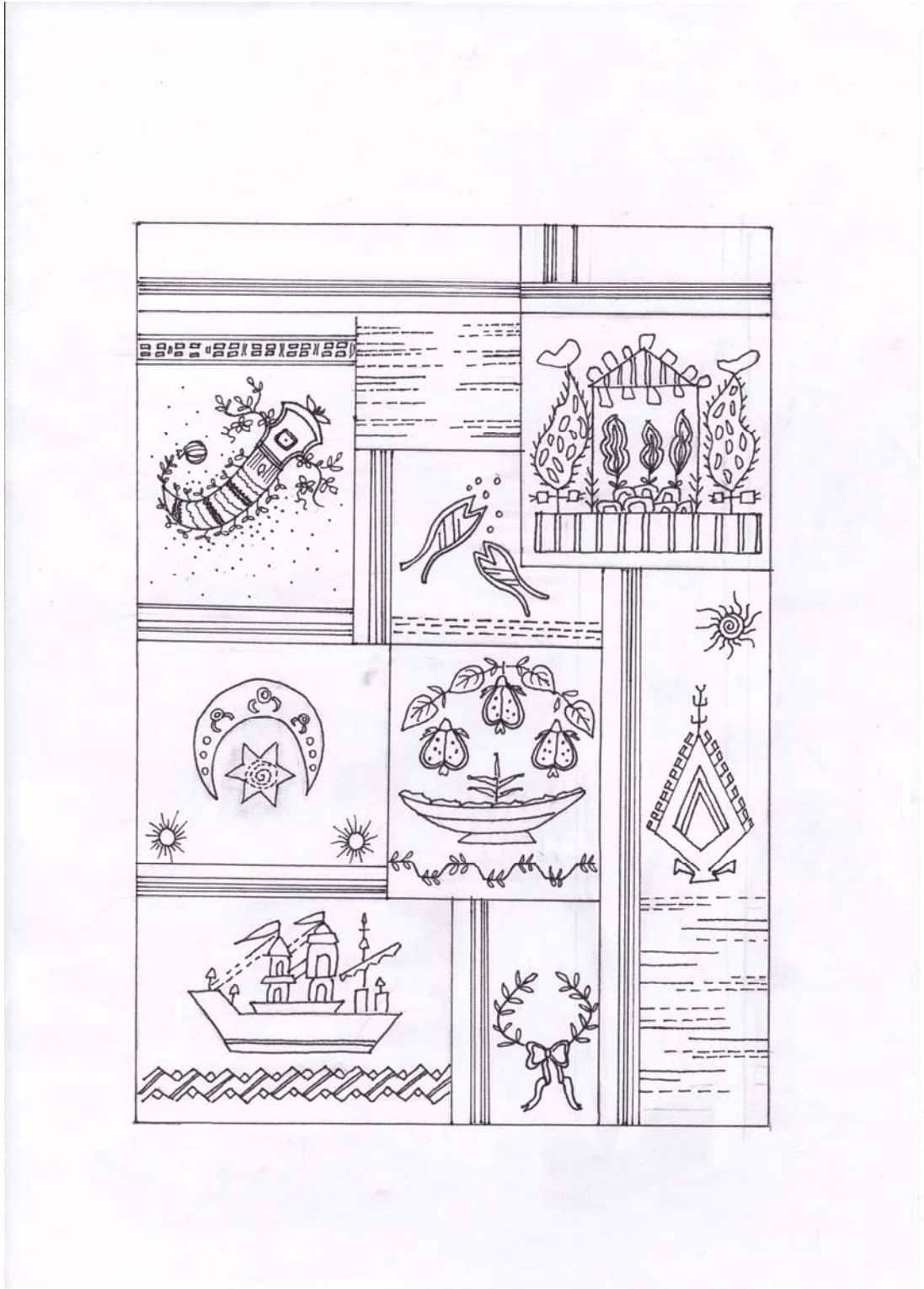
Resim 5.15. **‘Gözlerin Dansı’**

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 86 X 132 cm.

Malzeme: Pamuklu kumaş üzerine çeşitli kumaş parçaları.

Teknik: Teğel, silikon yapıştırma.



Resim 5.16. 'Dönemden Yansımalar'

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 65 X 80 cm.



Resim 5.17. 'Dönemden Yansımalar'

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 65 X 80 cm.



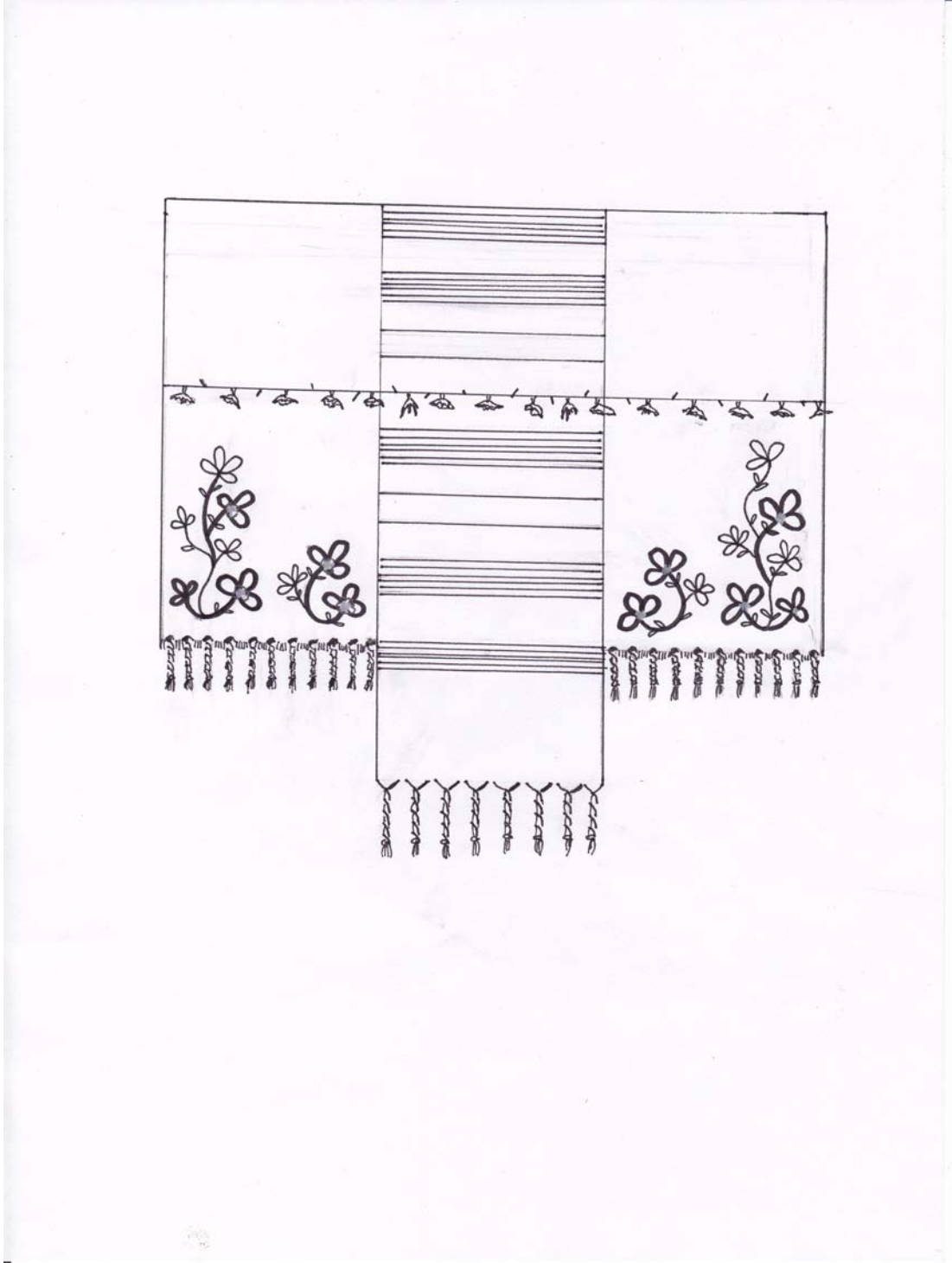
Resim 5.18. **‘Dönemden Yansımalar’**

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 65 X 80 cm.

Malzeme: El dokuması kumaş parçaları, işleme iplikleri.

Teknik: Kırkyama (Patchwork), çeşitli işleme teknikleri.



Resim 5.19. 'Saklı Gelenek'

(Eser Renksiz Eskiz)

Ebat: 60 X 65 cm.



Resim 5.20. 'Saklı Gelenek'

(Eser Renkli Eskiz)

Ebat: 60 X 65 cm.



Resim 5.21. 'Saklı Gelenek'

(Eser Fotoğrafi)

Ebat: 60 X 65 cm.

Malzeme: Pamuklu el dokuması, iğne oyalı orjinal peştemal parçası, pamuklu iplik, iğne oyaları.

Teknik: Kumaş üzerine kordonet tekniği kullanılarak işleme.

6. SONUÇ

Türk işlemecilik sanatı; duygu, düşünce, inanç, gelenek, görenek ve yöresel değerler gibi kaynaklarla yüzyıllar boyu beslenmiş, bunu gerek saray nakkaşhanesindeki sanatçılar gerekse Anadolu halkı işlediği motiflere yansıtmıştır.

Dünya ve kişiler arası iletişimin, günümüzdeki gibi olmadığı dönemlerde, bu motiflerde kullanılan semboller, genellikle karşı tarafa veya hayata verilen bir mesaj şeklinde olmuştur.

Özellikle, tüm dünyada 18.y.y sonlarında başlayan 19. yüzyılda gittikçe hız kazanan birçok siyasal, toplumsal ve endüstri alanındaki gelişmeler, sanata yansımıştır. Bundan geleneksel sanatlarımızdan işleme sanatımız da etkilenmiştir. Bilindiği gibi bir milletin kültürü, geçmişinden süzülerek gelen maddi ve manevi değerlerle oluşur. Bu anlamda, özellikle taşınabilir kültür varlıklarımıza sahip çıkmak çok büyük önem taşımaktadır. Yaptığım araştırmada, çeyiz sandıklarındaki bu işlemlerin sahipleri tarafından kaderine terk edilmesi veya bir tencere setine satılması, sahip olunan mirasın değerlerinin farkında olunmaması sebebiyle üzücüdür.

Günümüzde, bu değerlerin farkında olan bazı yörelerin veya kişilerin kısıtlı imkanlarla yaptıkları çalışmalar, Olgunlaşma Enstitüleri ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin çalışmaları ile işleme sanatımız yaşatılmaya çalışılmaktadır. Özellikle,

günümüzde yapılan işlemlerde, özgün motifler yerine, daha öncekilerin kopyası veya benzeri niteliğinde işleme motifleri kullanılmakta ve kullanılan motiflerin sembol dilinin önemini yitirdiği görülmektedir.

21.y.y gibi hızlı teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir çağda, tabii ki insanların birbiriyle iletişimi, üç- dört asır önceki gibi, motiflerin sembol diliyle olmayacaktır. Dünya sanatında özgün eserlerle bir Türk sanatı oluşturulması ancak, geleneksel değerlerin çağın teknolojisi ve yenilikleri kullanılarak olabileceği unutulmamalıdır.

KAYNAKLAR

AKBİL, Fatma (1970), **Türk El Sanatlarından Örnekler**, Milli Eğitim Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi Alay Köşkü Prof. Kenan Özbel Koleksiyonu, Akademi yayınları, İstanbul.

AKSEL, Malik (1971), **Sanat ve Folklor**,1.Baskı, M.E.B Devlet Kitapları, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1984), **Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

BARIŞTA, Örcün (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler**, Kültür ve Truzm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları :55, Ankara

BARIŞTA, Örcün (1988), **Türk El Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.Sanat Eserleri Dizisi 11, Ankara.

BARIŞTA, Örcün, **Türk El Sanatları**, Kültür Bakanlığı Yayınları/2168.Sanat Eserleri Dizisi/192, Ankara.

BARIŞTA, Örcün (1981), **Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler**, Ankara.

BERKER, Nurhayat (1981), **İşlemeler**, Topkapı Sarayı Müzesi: 6, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Sanat Hizmetlerinden, İstanbul.

BİROL, İnci - DERMAN, Çiçek (2007), **Türk Tezyini San'atlarında MOTİFLER**, 6.Baskı, Kubbealtı Neşriyatı: 26, İstanbul.

CANSEVER, Turgut (2006), **İslam'da Şehir ve Mimari**, Timaş Yayınları, İstanbul.

ÇAĞMAN, Filiz (1988), **Mimar Sinan Döneminde Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı**, İstanbul.

ÇAYCI, Ahmet (2002), **Anadolu Selçuklu Sanat'ında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, T.C Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara.

ÇORUHLU, Yaşar (2000), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ÇORUHLU, Yaşar (2000), **Türk İslam Sanatının ABC'si**, Kabalcı Yayınevi: 155, 1. Baskı, İstanbul.

ERDOĞDU, Ata (2008), **Kastamonu El Dokumacığ**, Kastamonu.

ERUZ, A. Fulya (1996), **Aslanapa Armağanı**, 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

GERELYES, Ibolya (2005), **Turkish Flowers**, Hungarian National Museum, Budapest.

GÖNÜL, Macide (1973), **Türk Elisheri Sanatı (XVI.- XIX.YÜZYIL)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat dizisi 13, Ankara.

GÖRÜNAY, Neriman, **Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları 2753, Ankara.

GÖRÜNÜR, Lale (2010), **Osmanlı Son Dönemi Kaydın Giysileri**, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İNALCIK, Halil (2008), **Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İNDİRKAŞ, Zühre (2001), **Ana Tanrıçalar, Kyble ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

KARASU, Cem (2006), **Hititler**, ODTÜ Yayıncılık, ODTÜ Bilim ve Toplum Kitapları Dizisi, Ankara.

KOÇU, Reşad Ekrem (1996), **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, 2. Baskı, Güncel Yayıncılık, İstanbul.

KUBAN, Doğan (1993), **Batiya Göçün Sanatsal Evreleri, (Anadoludan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları.)**, 1.Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.

KÜÇÜKERMAN, Önder (1996), **The Industrial Heritage of Costume Design in Turkey**, 1. Baskı, GSM, İstanbul.

ÖĞUZ, Burhan (1983), **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, 2. Baskı, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.

OKAN, Nevzer (1979), **Nakış**, Tek Işık Matbaası, Ankara.

ONUK, Taciser (1998), **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII.-XIX.y.y)**, 1. Baskı, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları/2073, Dil Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

ORTAYLI, İlber (2006), **Son İmparatorluk Osmanlı**, 3.Baskı, Timaş Yayın, İstanbul.

ÖZBEL, Kenan (1949), **Eski Türk Kumaşları**, Kılavuz Kitaplar XI.

ÖZDEMİR, M. - KAYABAŞI, N., (2007), **Geçmişten Günümüze Dericilik**, 1. Baskı, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZDİLER, Güler Lütfiye (1990), **Geleneksel Türk İşlerinden Antep İşi Ajurlar**, Ankara.

SEVİN, Veli (1999), **Anadolu Arkeolojisi**, Der Yayınları, İstanbul.

SEVÜKTEKİN PAK, M - ONAT GÜNDÜZ, F - ÖZTÜRK ERAY, F. (1997), **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

SÖZEN, Metin, **Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı**, Emlak Bankası Yayınları, İstanbul.

SÖZEN, M.- TANYELİ, U. (2005), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 8.Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

SÜRÜR, Ayten (1976), **Türk İşleme Sanatı**, Ak yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:4, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (2005), **Çağdaş Türk Sanatı**, 7.Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

TEZCAN, Hülya (2006), **Osmanlı Sarayının Çocukları, Şehzadeler ve Hanım Sultanlarının Yaşamları, Giysileri**, İstanbul

THER, Ulla (1993), **Türk İşlemeleri**, Fatma Artunkal, Yeni Çiğir Kitapevi, İstanbul.

TÜRKOĞLU, Sabahattin (2002), **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, İstanbul.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1988), **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

YAĞAN, Şahin Yüksel (1978), **Türk El Dokumacılığı**, 1.Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Kataloglar

BİLGİ, Hülya, (2007), **Çatma ve Kemha Osmanlı İpekli Dokumaları**, (Sergi Katalođu) VFK Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.

SSM, Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İSLAM SANATININ 3 BAŞKENTİ: İstanbul, Isfahan, Delhi, (2008), (Sergi Katalođu) İstanbul.

VKV,(2007) **Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler** (Sergi Katalođu), İstanbul .

Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, (2006), 1. Baskı T.C Kültür Bakanlığı, Ankara.

Dergiler

BERKER, Nurhayat, (Eylül 1980) “ Türk İşlemelerinde Semboller”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 20.

ÇOKAY, M, Önder,(Mart 1999) “Kuş Sembolizmi ve XIII. Y.Y Anadolu Selçuklu Halısında Kuş Motifi” **Ev Tekstili Dergisi**, Sayı 20.

DURUL, Yusuf (Ocak 1979), “ İşleme Sanatında Uçkur ve Makramalar ” , **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 15.

ERGİN, Ertuğrul (Haziran1998), “Osmanlı Desenlerinin Esin Kaynakları” **Ev Tekstili Dergisi**, Sayı 17.

ÖZ, Sema (Mart 1999), “Türk İşlemelerinde Semboller” **Ev Tekstili Dergisi**, Sayı 20.

RENDA, Günsel (1979), “El İşlemesi Padişah Portreleri”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 17.

TEZCAN, Hülya (1998), “XVIII. Yüzyılda Kumaş Sanatı” Osmanlı Kültür Ortamı **(Sempozyum bildirileri)**, İstanbul.

UĞURLU, Aydın (Haziran 1998), “Dival İşleme Tekniğinde Yatak Örtüleri”, **Ev Tekstili Dergisi**, Sayı 17.

Web Sitesi

<http://tr.wikipedia.org/wiki/sembolizm> (Eylöl 2010).

ÖZGEÇMİŞ

PINAR OLGUNER ERGENE

1971 yılında İstanbul'da doğdu. Evli ve 1 kız annesidir.

EĞİTİM:

Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim Eğitimi Tekstil Anasanat Dalından, 3.'lük derecesi ile mezun oldu. (1993-1989)

Orta ve Lise öğrenimini, İstanbul Erenköy Kız Lisesi'nde tamamladı. (1993-1982)

İlköğretimini, İstanbul Çiftelavuzlar Yeşilbahar ilkokulunda tamamladı.(1982-1977)

KURSLAR:

UCLA (University of California USA / California Üniversitesi ABD) Yoğun İngilizce Yaz Kursunda Onur Belgesi (1992)

Marmara Üniversitesi İngilizce Dil Kursu (1989- 1990)

İstanbul Özel Tasarı Stilistik Kursu (1988- 1989)

İŞ DENEYİMİ:

BATİK Pazarlama Triko- Tekstil A.Ş, İstanbul. (2001- 2003 Doğum nedeniyle ayrıldı)

Stilist olarak, Çin ve Hong Kong'da Pazar araştırması yapıp, erkek triko, örme ve dokuma koleksiyonu hazırladı.

TEMA Tekstil (LC Waikiki- LCW) Pazarlama San. Tic. A.Ş, İstanbul. (1996-1999)

Stilist olarak, Almanya ve Fransa'daki tüm fuarları takip ederek, genç bayan ve erkek, dokuma, örme ve triko koleksiyonu hazırladı.

MUDO Hazır Giyim İmalat ve Pazarlama A.Ş, İstanbul. (1993- 1996)

Stilist olarak, Paris’de yapılan tüm renk, trend ve hazır giyim fuarlarına katılarak, Bayan Triko ve Penye Kolleksiyonu hazırladı.

ÖDÜLLER

1992 Yılı Türkiye Lions Kulüpleri Resim yarışmasında, Türkiye birincilik ödülü.